



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**Ecos Armoriais: Influências e Repercussão da Música
Armorial em Pernambuco**

Marília Paula dos Santos

João Pessoa – PB
Outubro/2017



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

Ecos Armoriais: Influências e Repercussão da Música Armorial em Pernambuco

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Música, área de concentração em Etnomusicologia, linha de pesquisa Música, Cultura e Performance.

Marília Paula dos Santos

Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni

João Pessoa – PB
Outubro/2017

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S237e Santos, Marília Paula dos.
Ecos armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco / Marília Paula dos Santos. - João Pessoa, 2017. 153 f. : il.

Orientador: Carlos Sandroni.
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCTA

1.Música. 2. Movimento armorial - Movimento cultural.
3. Música armorial - Pernambuco. 4. Ariano Suassuna - Crítica e interpretação. I. Título.

UFPB/BC



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: "Ecos Armoriais: Influências e Repercussão da Música Armorial em Pernambuco".

Mestranda: Marília Paula dos Santos

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

P: **Dr. Carlos Sandroni**
Orientador/UFPE/UFPB

Dr.ª Eurides de Souza Santos
Membro Interno do Programa/UFPB

Dr. Ricardo Brafman
Membro Externo ao programa/UFPE

João Pessoa, 26 de Outubro de 2017

Para mim.

Agradecimentos

“[...]”

*Que as palavras sejam poucas,
mas sejam bem rematadas,
e essas poucas que lhe derdes
sejam de amores tocadas”.*

Ariano Suassuna – Romance d’A pedra do Reino

São tantos os que contribuíram para a realização deste trabalho, desde aqueles que me estimularam durante a pesquisa e proporcionaram diretamente que a mesma fosse possível, até aqueles que me incentivaram a fazer a seleção do mestrado. Logo, vou evitar citar muitos nomes, para não correr o risco de esquecer um ou outro, pois todos que estiveram presentes em minha vida nestes mais de dois anos foram, com certeza, de grande importância. Espero que todos possam receber meu agradecimento e saibam que é com muito amor e de coração.

A minha família, principalmente Mariza Santos, Mayara Santos, Paulo Fernandes e Paulo Fernandes Jr.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

À Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

Ao Programa de Pós-graduação em Música – PPGM – da UFPB.

Aos professores do PPGM da UFPB, sobretudo àqueles dos quais fui aluna.

Aos demais funcionários que integram o PPGM da UFPB.

Aos meus colegas da turma de mestrado (2015.2) do PPGM da UFPB, principalmente os da área de concentração de Etnomusicologia.

Àqueles que participaram da pesquisa diretamente, respondendo ao questionário virtual.

Aos artistas que foram de fundamental importância para a construção desta pesquisa, concedendo-me entrevistas e colocando-se disponíveis para o que eu necessitasse: Antonio Nóbrega, Antônio Madureira, Clóvis Pereira, Dierson Torres, Nelson Almeida, Gilber Souto Maior, Ângelo Monteiro, Sérgio Ferraz, Sérgio Campelo, Fabiano Menezes e Antúlio Madureira.

Aos que contribuíram, de alguma forma, para que eu pudesse entrar em contato com alguns dos artistas entrevistados.

Aos vários amigos: de palavras, de residências e “dormidas”, de caronas, de “saídas”, de sorrisos e lágrimas, de estudo, de companheirismo.

À banca Eurides Santos e Ricardo Brafman.

Ao orientador Carlos Sandroni, que além de me guiar para aperfeiçoar e amadurecer durante o processo de conhecimento e pesquisa, me deu força e incentivo durante todo o curso. Obrigada também por toda compreensão.

Gratidão!

“Se uma arte se engessa numa época, se ela se petrifica, ela morre. O movimento da arte é sempre esse movimento de absorção e de explosão, de lançamento”. Antonio Carlos Nóbrega (2017).

RESUMO

O Armorial foi um Movimento cultural, político e artístico que englobou as mais diversas formas de arte. Surgiu no início dos anos setenta, no estado de Pernambuco. Idealizado e liderado pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna (1927-2014) e integrado por intelectuais e artistas nordestinos, o Movimento buscava criar uma arte erudita autenticamente brasileira. Para isto, entendia que a matéria-prima para esta criação deveria ser buscada no interior do Nordeste. O Movimento Armorial teve impacto significativo na cultura brasileira e na construção sonora e epistemológica do Nordeste. Ele colocou em evidência a existência e a importância das mais variadas manifestações populares da região Nordeste do Brasil. Atualmente continua exercendo grande influência na cena cultural, intelectual e artística do país, sobretudo através da música, que foi o elemento que mais se sobressaiu. Isto pode ser percebido quando intérpretes e compositores utilizam músicas que possuem atributos definidos pelo Armorial. Além do mais, é comum ver a imagem sonora que faz referência a estes atributos em novelas, séries de TV, peças teatrais, etc. Diante disto procuramos entender, no estado de Pernambuco, como se dá o vínculo de certos repertórios e práticas musicais atuais com a música armorial produzida durante o período principal do Movimento Armorial (1970-1980). Buscamos compreender e analisar como a música armorial tem deixado seus ecos, influências e repercussões nos trabalhos de grupos/artistas atuais, como SaGRAMA, Antônio Madureira, Antonio Nóbrega, oQuadro, Sérgio Ferraz, Antúlio Madureira, Quarteto Encore, além de peças específicas de alguns compositores. Para isto foram realizadas entrevistas com músicos que integraram efetivamente o Movimento Armorial, assim como com artistas que atualmente realizam música com estes atributos, seja compondo e/ou interpretando. O repertório destes grupos/artistas foi analisado e comparado ao da música armorial produzida junto ao Movimento. Além disso, foi feito um questionário com algumas pessoas, as quais chamamos de ouvintes, músicos ou não, que não estão envolvidas com a realização de música armorial ou que tenha essa influência. A produção da música, assim como da arte de um modo geral, não se dá através de formas prontas. Apesar de elementos musicais como ritmo, melodia, escalas, elementos harmônicos, etc serem importantes, e até mesmo definidores e característicos das diversas músicas, não são eles unicamente que definem uma música. Esta é construída através de relações interpessoais e de pessoas com o meio, no qual todos se influenciam. A própria escolha dos elementos musicais é munida de interesses. Desta maneira, nosso entendimento também ocorre através da compreensão da cultura. Procuramos perceber como o Nordeste foi criado epistemologicamente e como isto influencia na maneira de pensar essa música armorial e sua repercussão. Refletimos ainda sobre os contextos de nacionalismo, regionalismo, fronteiras e criação de identidades.

Palavras-chave: Ariano Suassuna: crítica e interpretação, Música em Pernambuco, Música Armorial

ABSTRACT

The Armorial was cultural, political and artistic Movement that encompassed the most diverse forms of art. It emerged in the early seventies, in Pernambuco state, in Brazil. Idealized and led by the writer Ariano Suassuna (1927-2014) and integrated by intellectuals and artists from Northeastern Brazil, the Movement aimed to create a scholarly authentically Brazilian art. For this, the raw material for this creation should be sought in the Northeast's interior. The Armorial Movement had a significant impact on Brazilian culture and on the sonorous end epistemological construction of the Northeastern Brazil. It evidenced the existence and the importance of varied popular manifestations of the Northeast region of Brazil. At the moment it continues to exert great influence in the cultural, intellectual and artistic scene of the country, especially though music, which was the element that most outstanding. This can be perceived when performers and composers use songs with attributes defined for Armorial. Moreover, it is common to have this sonorous image that refers to these attributes in soap operas, TV series, theater coats, etc. So, we seek to understand, in current Pernambuco state, the linkage of certain repertoires and current musical practices with the armorial music produced during the main period of the Armorial Movement (1970-1980). We analyzed how the armorial music has left its echoes, influences and repercussion in the works of current groups and artists, such as SaGRAMA, Antônio Madureira, Antonio Nóbrega, oQuadro, Sérgio Ferraz, Antúlio Madureira, Quarteto Encore, as well as specific pieces by some composers. For this was conducted interviews with musicians who effectively integrated the Armorial Movement, as well as with artists who currently perform music with these attributes, either composing and/or performing. The repertory of these groups and artists was analyzed and compared to the armorial music produced with the Movement. In addition, a questionnaire was realized with some people whom we call listeners, musicians or not, who are not involved in the realization of armorial music or who have this influence. The production of music as well as of art in general does not occur though ready forms. Even musical elements such as rhythm, melody, scales, harmonic, etc, being important and even defining and characteristics of the various songs/musics, music cannot be defined solely by them. Music is built through interpersonal relationships and people with the social environment, in which everyone is influenced. The choice of musical elements is vested with interests. Our understanding also occurs through the culture. We try understanding how the Northeastern Brazil was created epistemologically and as its creation influences the way of thinking this armorial music and its repercussion. We also reflect on the contexts of nationalism, regionalism, borders and identity creation.

Keywords: Ariano Suassuna: criticism and interpretation, Music in Pernambuco, Armorial Music

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo 2

Figura 1 – “Mourão”	63
Figura 2 – Variações rítmicas do Cavalinho Marinho.....	66
Figura 3 – Padrões rítmicos de coco.....	67

Capítulo 3

Figura 4 – Antônio Madureira.....	91
Figura 5 – Capa do álbum: <i>Pernambuco falando para o mundo</i> , de Antonio Nóbrega.....	92
Figura 6 – <i>Grande Missa Nordestina</i>	98
Figura 7 – Cartaz de estreia do Quinteto Pernambucano.....	99
Figura 8 – <i>Um Requiem Nordestino</i>	102
Figura 9 – <i>Um Requiem Nordestino</i>	104
Figura 10 – Estreia de <i>Um Requiem Nordestino</i>	105
Figura 11 – Cartaz de <i>Um Requiem Nordestino</i>	106
Figura 12 – Cartaz de divulgação do show do SaGRAMA.....	109
Figura 13 – SaGRAMA.....	110
Figura 14 – Capa do álbum <i>Mosaicos</i> , do Quarteto Encore.....	111
Figura 15 – Quarteto Encore com Dadá Malheiros.....	112
Figura 16 – “Palma da Coroa”.....	113
Figura 17 – Sérgio Ferraz.....	114
Figura 18 – Segundo Romançário.....	117
Figura 19 – Antúlio Madureira	119
Figura 20 – Capa do álbum: <i>Teatro instrumental</i> , de Antúlio Madureira.....	121
Figura 21 – oQuadro.....	124

Anexo 2

Figura 1 – Ariano Suassuna.....	145
Figura 2 – Orquestra Armorial.....	145
Figura 3 – Quinteto Armorial.....	146
Figura 4 – Quinteto Armorial.....	146
Figura 5 – Regente e solistas de <i>Um Requiem Nordestino</i>	147
Figura 6 – Clóvis Pereira Filho e Clóvis Pereira.....	147
Figura 7 – Quinteto Pernambucano.....	148
Figura 8 – Clóvis Pereira e Marília Santos.....	148
Figura 9 – Antônio Madureira e Marília Santos.....	149
Figura 10 – SaGRAMA.....	149
Figura 11 – SaGRAMA.....	150
Figura 12 – Quarteto Encore e os compositores das músicas do CD <i>Mosaicos</i>	150
Figura 13 – Quarteto Encore.....	151
Figura 14 – Quarteto Encore e Marília Santos.....	151
Figura 15 – Pedro Huff e Paula Bujes.....	152
Figura 16 – Madureira Armorial.....	152
Figura 17 – Quinteto da Paraíba.....	153
Figura 18 – Quinteto da Paraíba.....	153

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CPM: Conservatório Pernambucano de Música

DEC: Departamento de Extensão e Cultura

SAMR: Sociedade Moderna de Recife

TEP: Teatro do Estudante de Pernambuco

TPN: Teatro Popular do Nordeste

UFCG: Universidade Federal de Campina Grande

UFPB: Universidade Federal da Paraíba

UFPE: Universidade Federal de Pernambuco

UFRJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – Música, cultura e identidade no Nordeste	25
1.1 Um Nordeste brasileiro.....	25
1.2 Suassuna: caçador armorial.....	31
CAPÍTULO 2 – O Movimento Armorial e sua música	36
2.1 O Movimento Armorial: tendências e características.....	36
2.2 Armoriais e/ou Nacionalistas.....	41
2.3 “Fases armoriais”? Do “Preparatório” ao “Arraial”.....	44
2.4 Contrapontos armoriais: histórias e concepções sobre a música...48	
2.4.1 Grupos armoriais.....	55
2.4.2 Cores armoriais: construção e características da música armorial.....	60
CAPÍTULO 3 – Ecos armoriais: influências e repercussão da música armorial	80
3.1 “Ser ou não ser Armorial”: uma enquete virtual.....	81
3.2 Brasões armoriais: artistas, grupos e composições.....	89
CONSIDERAÇÃO FINAIS	130
REFERÊNCIAS	136
PARTITURAS CITADAS	140

DISCOGRAFIA	141
ANEXOS	143
Anexo A Despedida: carta de Ariano Suassuna	143
Anexo B Fotografias	145

INTRODUÇÃO

O Movimento Armorial foi um movimento cultural, político e artístico que englobava as mais diversas artes como literatura, teatro, artes plásticas, dança e música. Ele teve impacto significativo para a cultura brasileira, tendo colocado em evidência a existência e a importância das mais variadas manifestações populares da região Nordeste do Brasil. Seu criador, o escritor e dramaturgo Ariano Suassuna (1927-2014), paraibano que residiu no estado de Pernambuco durante a maior parte de sua vida, exerceu grande influência na cena cultural e intelectual do Nordeste e do Brasil. Esta influência é sentida até hoje, quando artistas continuam realizando trabalhos com atributos relacionados ao que ele propôs. Um grupo significativo de compositores e intérpretes tem realizado na atualidade uma música na qual é possível identificar influências e repercussões do armorial. Pretendemos com esta pesquisa trazer uma contribuição para o conhecimento do trabalho musical destes compositores e intérpretes atuais, no que se refere à relação deles com as propostas armoriais.

Para apreender esses “ecos armoriais” é necessário conhecer e entender o Movimento Armorial. Nossa intenção aqui é apresentar uma definição e um entendimento um pouco mais amplo para que possamos analisar e compreender de forma mais clara como ele tem ecoado na atualidade. Por residir no estado de Pernambuco desde que nasci, e estar envolvida com o fazer musical, tive a oportunidade de participar da execução de várias peças musicais que são consideradas armoriais, ou que possuem influências deste Movimento. Da mesma forma, também pude estar presente, como corista, durante a comemoração dos 45 anos do lançamento do Movimento Armorial, na execução de peças como a *Grande Missa Nordestina*, de Clóvis Pereira (1932) e *Um Requiem Nordestino*, de Dierson Torres (1953). Ambas realizadas no mês de outubro de 2015, na igreja Madre de Deus, na cidade de Recife. Os eventos comemorativos dos 45 anos do Movimento Armorial foram realizados pelo Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE – na Semana da Música, evento que ocorre todo ano com temáticas diferentes. E pelo Conservatório Pernambucano de Música – CPM –, que também comemorava seus 85 anos de existência.

Minha performance em a *Grande Missa Nordestina* se deu por interesse de pesquisa. Então falei com o professor Flávio Medeiros¹, que gentilmente permitiu minha participação. A execução ocorreu no dia 19. O concerto foi dividido em duas partes: na primeira foram

¹ Professor do Departamento de Música da UFPE e regente do coro Contracantos.

executadas as peças “Mourão”, de Guerra-Peixe (1914-1993) e Clóvis Pereira²; o primeiro movimento de *Sem lei, nem rei*, “I Repente esporeado”, de Capiba (1904-1997)³; e “Aboio”, de Cussy de Almeida (1936-2010), tendo como solista a violoncelista Mariza Johnson⁴. Na segunda parte foi realizada a *Grande Missa Nordestina*, tendo como solistas Virgínia Cavalcanti (mezzo soprano) e Jadiel Gomes (tenor), acompanhados pelos coros Contracantos e o coro de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música. A parte instrumental de todo concerto foi realizada pela Orquestra de Câmara de Pernambuco, sob a regência de José Renato Accioly⁵. No mesmo lugar e dia aconteceu o lançamento de um livro sobre Clóvis Pereira, intitulado *Clóvis Pereira: no Reino da Pedra Verde*, de Carlos Eduardo Amaral⁶.

Minha participação na estreia de *Um Requiem Nordestino* se deu por convite do compositor da música, do qual fui aluna e com quem mantenho uma relação de amizade, tendo, inclusive, acompanhado um pouco o processo composicional da peça através de conversas com ele durante o final da minha graduação em música na UFPE. O concerto ocorreu no dia 25, tendo como solistas Raquel do Monte (soprano), Jadiel Gomes (tenor) e Luiz Kleber Queiroz (barítono), narrador Gilberto Santos Filho, acompanhados pelo coro Contracantos e alguns coristas convidados do compositor e pela Camerata da UFPE, sob regência do próprio Dierson Torres⁷.

Estas experiências musicais que vivenciei na prática, e que remetiam a uma sonoridade nordestina, ou que apareciam como parte da identidade sonora do Nordeste, foram importantes para a construção de um conhecimento de como essas práticas são realizadas e entendidas pelos seus autores e performers. Participar de maneira efetiva dos concertos da *Grande Missa Nordestina* e de *Um Requiem Nordestino* trouxe experiências que contribuiram

² Essa parceria na autoria é algo que levanta controvérsias entre muitas pessoas. Numa entrevista, Clóvis Pereira (2017) explica que ele também é autor porque a música inicial, chamada “De viola e rabeça”, composta por Guerra-Peixe, possuía letra e não despertava o interesse das orquestras. Somente depois do arranjo feito por Clóvis Pereira, para orquestra e sem voz, é que a música começou a ser tocada e é atualmente conhecida por essa versão. Inclusive, em conversas informais, tenho notado que a maioria das pessoas não sabe que originalmente “Mourão” tem uma letra e outro nome.

³ Lourenço da Fonseca Barbosa.

⁴ Foi uma das integrantes da Orquestra Armorial.

⁵ Site no qual as informações sobre o concerto estão disponíveis: Acordis Coral: concerto comemorativo aos 45 anos do Movimento Armorial. Disponível em <http://coralaccordis.blogspot.com.br/2015/10/concerto-comemorativo-aos-45-anos-do-20.html>. Acesso em 21, ago, 2017.

⁶ Site que fala sobre o lançamento do livro: *Diário de Pernambuco*. Do Movimento Armorial ao Conservatório Pernambucano: maestro Clóvis Pereira ganha primeira biografia. Disponível em:

http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/10/19/internas_viver.604587/do-movimento-armorial-ao-conservatorio-pernambucano-maestro-clovis-pereira-ganha-primeira-biografia.shtml.

Acesso em 22, ago, 2017.

⁷ As informações foram passadas por Dierson Torres (2017) e também podem ser acessadas em Acordis Coral: Um Requiem Nordestino (Em memória de Ariano Suassuna). Disponível em:

http://coralaccordis.blogspot.com.br/2015_10_01_archive.html. Acesso em 22, ago, 2017.

significativamente para a presente pesquisa, permitindo que eu me colocasse dentro do objeto pesquisado, podendo enxergá-lo através de mais um ângulo, agora não somente como pesquisadora, mas como musicista atuante daquilo que pesquiso.

Além destas experiências mais específicas e voltadas ao armorial, minha vida, sobretudo a parte da infância, ocorreu num ambiente que possui muitos dos elementos que foram selecionados para criar o mundo armorial de Ariano Suassuna, para criar uma imagem do e sobre o Nordeste. Nascida na cidade de Caruaru e residindo na cidade de São Caitano⁸ desde um ano e alguns meses de idade, as imagens do Sertão Nordestino que são comumente retratadas sempre estiveram presentes no meu dia a dia nestas duas cidades do Agreste de Pernambuco⁹. Eu cresci indo para e vendo as procissões cristãs pelas ruas da cidade com seus andores com as imagens dos seus santos, suas lanternas com velas, ouvi repetidas vezes os badalares dos sinos. Vivenciei muitas das suas crenças. Fui levada por minha mãe inúmeras vezes para pedir a bênção a Frei Damião¹⁰, que todas as vezes que vinha para a cidade ficava no corredor do lado esquerdo da igreja esperando aqueles que por ele queriam ser abençoados.

Ouvir e ver o carro de boi passando com suas enormes rodas gemendo era tão comum quanto encontrar uma moto passando pela rua atualmente. Quantas vezes acordei com o som do trem passando. E quantas vezes levantei mais cedo apenas para vê-lo passar. Cresci ouvindo os programas de violeiro que meu pai escuta no rádio até hoje. Vi vaquejadas, andei de pau-de-arara¹¹ incontáveis vezes e desejei ir para o Juazeiro do Norte com minhas avós e tias rezando dentro de um ônibus. Vi vaquejadas, aboios, vaqueiros, desafio de violas, cantadores nas feiras, pedintes, andei na caçua¹² no burro do meu avô.

⁸ Embora a ortografia comum da palavra Caetano seja com “e”, esta cidade tem seu nome oficialmente registrado com “i”. Então em todos os momentos que eu estiver fazendo menção a ela, seja no texto, seja nas referências, ela aparecerá com “i” e não com “e”.

⁹ Caruaru (mais de 350 mil habitantes) e São Caitano (pouco mais de 35 mil habitantes) são cidades do Agreste de Pernambuco. A primeira é bastante conhecida por sua feira e pelas festas juninas, sendo chamada, inclusive, de Capital do Forró. A segunda é uma cidade menor, menos desenvolvida, tendo, inclusive, não se desenvolvido tanto por conta da relação que existe entre ela e Caruaru, de modo que para o cidadão são caitanense a cidade de Caruaru faz parte do cotidiano como se fosse “um bairro” a mais.

¹⁰ Frei Damião de Bozzano (1898-1997) foi um frade capuchinho italiano que viveu mais de sessenta anos no Brasil, sobretudo no Nordeste, tendo se estabelecido no Convento de Nossa Senhora da Penha, em Recife, no ano de 1931. Era visto ainda em vida por muitos como um santo. Atualmente encontra-se em processo de beatificação e canonização. É comum encontrar pelo Nordeste vários relatos de pessoas que contam os milagres realizados por ele.

¹¹ É um caminhão no qual são colocados bancos na parte de traz, lugar normalmente reservado para cargas, para que as pessoas possam sentar e serem transportadas. É comum no Nordeste. Em São Caitano, cidade na qual resido, aos sábados, dia da feira, transportes como o pau-de-arara ainda são utilizados para transportar pessoas de algumas zonas rurais do município.

¹² De acordo com o dicionário online de Português é um cesto feito de cipó, vime, ou outros materiais. É usado para carregar coisas. Normalmente o caçua fica preso na cangalha. Esta, por sua vez, é colocada nas costas do burro ou de outro equino.

Neta de agricultores, meu contato com o meio rural foi grande. Posso dizer que eu sentia a natureza como parte de mim, a caatinga seca que se esverdeava com as primeiras chuvas de maio ou junho, trazendo esperança de vida para um povo que é filho do Sol. Brinquei nos coxos das Casas de Farinha, plantei feijão e milho para comer no São João. Embora, como irei tratar mais à frente, a imagem do Nordeste seja, de alguma forma, um tanto estereotipada, a criação de Suassuna seja mágica em certa medida, é inegável que alguns acontecimentos em muitas cidades do interior e em suas zonas rurais tenham algum significado tão especial que se tornem mágicos de alguma forma. E muito daquilo que pode parecer exótico, estranho, diferente para alguns, é parte da vida de outros.

Mas voltando ao foco desta pesquisa, é comum perceber que este nome – “armorial” – permeia, pelo menos oralmente, algumas artes que têm em sua constituição traços que são compreendidos esteticamente e culturalmente como “nordestinos”. No que diz respeito à música, sabe-se que nem toda música conhecida como nordestina é necessariamente armorial. O que é o armorial, então? O que o distingue entre as demais artes consideradas nordestinas? Por que algumas músicas são chamadas de “armoriais”? *Como aparecem suas influências na música produzida no estado de Pernambuco atualmente?* Para responder a esta última pergunta é preciso entender que a própria definição do armorial tem se mostrado atualmente um tanto complexa. Procuramos realizar uma definição de trabalho, baseada nas falas dos envolvidos no surgimento do Movimento e da música armorial. Além do mais, como os ecos, as repercussões, começam a surgir, por assim dizer, a partir do primeiro momento que se pensa e se faz algo, então definimos uma delimitação temporal para analisá-los. Então pensamos em um período temporal do Movimento propriamente dito, que seria para esta pesquisa o período em que está sendo criada a música armorial: os dez anos que ficam entre a estreia do Movimento, em 1970, e o final do Quinteto Armorial, em 1980. (O Quinteto Armorial, sobre o qual muito falaremos na sequência, é considerado por muitos como o mais significativo grupo musical ligado ao Movimento.) Vamos então considerar que os ecos armoriais acontecem desde a década de 1980 até a atualidade; e especificamente para este trabalho, vamos levar em conta músicos, compositores, grupos e peças musicais a partir de 1995, focando principalmente no que está sendo feito a partir dos anos 2000.

Procuraremos compreender como, atualmente, a cena musical pernambucana tem sido retrabalhada, e como a mesma tem ressignificado suas ideias, em relação às influências recebidas do Movimento Armorial e de sua música. Desta maneira temos como objetivos principais entender, no estado de Pernambuco, como se dá o vínculo de certos repertórios e práticas musicais atuais com a música armorial produzida durante o Movimento Armorial

(1970-1980); e compreender e analisar como a música armorial tem deixado seus ecos, influências e repercussões nos trabalhos de grupos e artistas atuais, como SaGRAMA, Antônio Madureira, Antonio Nóbrega, Sérgio Ferraz, Antúlio Madureira, oQuadro, Quarteto Encore; e também em algumas peças musicais específicas.

Com os objetivos específicos procuramos discutir e interpretar características musicais, estéticas, culturais e políticas do Movimento Armorial, para compreender seus desdobramentos e influências atuais; estudar, analisar e interpretar a produção posterior a 1995 de artistas, compositores e intérpretes que foram ligados anteriormente ao Movimento Armorial e sua música, para entender como eles “atualizaram”, negaram ou modificaram aspectos das propostas musicais armoriais; e estudar, analisar e interpretar produções musicais posteriores a 1995 de artistas e grupos que não foram ligados ao Movimento Armorial, mas que foram posteriormente, de uma maneira ou de outra, associados àquele Movimento, com o objetivo de entender como propostas estéticas musicais e culturais do armorial podem encontrar ecos e repercussões junto a artistas e públicos contemporâneos.

A escolha dos artistas que fizeram parte do Movimento Armorial, Antônio Madureira, Antonio Nóbrega e Clóvis Pereira, ocorreu por conta da visibilidade que a arte deles ainda representa para o estado de Pernambuco, inclusive no meio midiático. Também por eles serem com frequência relacionados ao armorial. A escolha dos demais grupos e artistas, Antúlio Madureira, Sérgio Ferraz, SaGRAMA, oQuadro, Quarteto Encore, e a peça *Um Requiem Nordestino*, ocorreu por conta também de uma afinidade, não somente musical, com o armorial e pela relação que é feita a eles relacionada a esta estética, seja isto consequência de como eles constroem e divulgam sua arte/música, seja consequência de como o público e a mídia encontram neles conexões com a estética armorial. Além do mais, todos são do estado de Pernambuco. Desta forma pudemos delimitar melhor os objetos de análise para a presente pesquisa.

O significado da música armorial dentro da sociedade parece ser entendido, usando uma expressão de Zygmunt Bauman (2005)¹³, sempre de uma forma líquida, pelo menos no que se refere à música. Sua nomenclatura é frequentemente utilizada para atender a algumas formas de música que muitas vezes são bem diferentes entre si. A classificação de Ariano Suassuna sobre armorial, como abordaremos mais à frente, é capaz de abranger várias “formas” artísticas. Até porque o Movimento Armorial não lança formas musicais, mas uma

¹³ Citamos Bauman aqui somente por nos utilizarmos da expressão “líquida”, mas nesse contexto do parágrafo não necessariamente queremos fazer referência à teoria da sociedade líquida defendida pelo autor. O líquido ao que nos referimos está mais relacionado com adaptação, movimento, mudança.

maneira de pensar essa música chamada armorial. As formas da música armorial são consequências do seu pensamento estético, mas não tratados musicais de composição.

Dentro desse contexto precisamos pensar sobre músicas nordestinas, ou músicas do Nordeste. Pois além de o armorial se misturar, intencionalmente, com as artes nordestinas, em certo ponto até mesmo com os conceitos de Nordeste, é imprescindível pensar o que leva uma sociedade a definir certas práticas musicais e sonoridades como pertencentes a ela. Até porque, como mostram os estudos relatados no livro *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place* (1997), organizado por Martin Stokes, para realizar estudos sobre a música é necessário compreender e lidar com as situações reais da vida, sendo impossível pensá-la fora dos seus contextos. O estudo da música é também o estudo da sociedade na qual ela se encontra inserida.

Sabemos que apesar de a classificação de música nordestina estar relacionada àquela produzida no Nordeste e/ou pelo povo do Nordeste, há sempre critérios que acabam definindo o que chamamos de músicas regionais. No caso da música nordestina, seria, em termos estruturais, o uso de escalas modais e uma mistura de duas delas, modos lídio e mixolídio, que formam uma escala com a quarta aumentada e a sétima abaixada, tendo o modelo de escala maior como referência. Outros aspectos técnicos desta classificação serão discutidos no item 2.4, à frente. É uma música caracterizada pela sua relação com a dança e também com a cultura popular. Além disso, a construção do que é comumente chamado de “música nordestina” ocorre junto com a própria construção do Nordeste, como aponta Albuquerque Jr. (2011).

Entretanto não podemos, nem devemos, limitar a produção musical realizada no Nordeste a apenas um estilo musical, se assim podemos chamar, que ficou caracterizado como representativo dessa região. Assim como nas demais regiões do Brasil, há no Nordeste uma pluralidade de manifestações musicais, de formas diferentes que se misturam com as de outras regiões e até mesmo dos diversos lugares do mundo. Quando afirmamos que determinada música nordestina é definida por certas características, como estamos fazendo aqui, estamos, mesmo em pequena medida, nos utilizando de um estereótipo que é criado a partir da necessidade de uma homogeneidade impulsionada para a criação de uma identidade sonora regional.

Albuquerque Jr. (2011) ao dissertar sobre identidade nordestina afirma que ao se eleger alguns atributos para criar a homogeneidade que se busca para definir os traços da região, a identidade regional, as demais características são excluídas. Pensamos que quando uma forma musical é considerada “a” nordestina, as demais músicas produzidas na região

passam a ocupar, no imaginário coletivo, um lugar secundário e até mesmo de não pertencimento. A definição deveria ser músicas nordestinas, músicas do Nordeste, músicas produzidas no Nordeste, músicas produzidas por nordestinos e, por fim, músicas do Brasil.

Revisão de literatura

Há muitos trabalhos, nas mais diversas áreas do conhecimento, com temáticas que abordam o Movimento Armorial e suas diversas artes. Um dos mais expressivos é o livro *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76* (2000), de Maria Thereza Didier Moraes. Este livro será muito importante para o entendimento do que foi o Movimento Armorial. Os acontecimentos históricos relatados pela autora a partir de diversas informações, sobretudo as que se encontram nos jornais da época, servirão para contextualizar o conteúdo. Além do mais, este material traz uma abordagem geral dos acontecimentos históricos e políticos que envolveram o Movimento. Esta visão mais descritiva será importante para compreendermos os fatos, entendermos um pouco toda a movimentação que levou ao surgimento do Movimento e o que ocorreu durante os anos em que a estética armorial continuava desdobrando-se através da pessoa de Ariano Suassuna e de muitos de seus seguidores/companheiros. Além do mais, por a música ter sido uma das artes que mais se destacou e que causou alguns desentendimentos, os acontecimentos históricos sobre a formação dos grupos armoriais, do seu andamento e até as discordâncias de ideias, sobretudo entre Ariano Suassuna e Cussy de Almeida, são bem retratadas neste livro. Gostaríamos de chamar a atenção para o livro escrito pelo próprio Ariano Suassuna, intitulado *O Movimento Armorial* (1974). Este traz uma descrição sucinta do que é o Movimento, do que é sua arte e como surgiram determinadas ideias. A partir deste material é possível compreender de forma clara o pensamento do criador do Movimento Armorial sobre este e, mais especificamente, sobre a música produzida por ele, para chegar a um entendimento maior de quais são seus traços na atualidade.

Outro trabalho que contribuiu foi o artigo “Folk tradition and the artist: the Northeast Brazilian Movimento Armorial”, de Candace Slater (1979). É uma pesquisadora americana que estuda literatura brasileira, tendo iniciado seu interesse a partir da literatura de cordel. Ela realiza basicamente um resumo do livro de Suassuna citado anteriormente. O que nos chama atenção é o interesse da autora em retratar um pouco do Movimento ainda numa época tão recente do seu surgimento, sobretudo não sendo ela brasileira.

Há a tese de doutorado em Comunicação de Amílcar Bezerra, *(Re)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória intelectual de Ariano Suassuna* (2013). O foco do trabalho é realizar uma análise da trajetória do escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, o que nos é bastante pertinente não somente pela relação inseparável do armorial com Suassuna, como pela própria discussão política dos acontecimentos que o autor traz em seu trabalho. Tais eventos e relações vão influenciar de modo direto e indireto no fazer musical armorial.

Não especificamente sobre o armorial, mas de grande relevância para esta pesquisa é o livro *A invenção do Nordeste e outras artes* (2011), do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior. Neste livro ele discute sobre a formação do Nordeste, seu surgimento enquanto região, apontando todos os fatores que levaram a região a ser criada do ponto de vista epistemológico. Como a música armorial, que nasce com base em algumas culturas do Nordeste, e a chamada música nordestina, à qual frequentemente a música armorial é relacionada, são construções advindas deste processo de criação da região, compreendemos que é necessário realizar este diálogo com o surgimento do Nordeste. Na área da etnomusicologia um livro que procuramos utilizar como base foi o *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place* (1997), organizado por Martin Stokes. Ele traz uma série de artigos com pesquisas das mais diversas regiões do mundo, tratando da relação da música com o lugar onde a mesma está inserida e retratando como isto influencia na sua identidade e no meio que ela encontra-se presente. Dos artigos deste livro gostaríamos de destacar o de Suzel Ana Reily, “Macunaíma’s music: national identity and ethnomusicological research in Brasil”, bastante pertinente por tratar desta relação de música, identidade e lugar no Brasil.

No que diz respeito à música armorial há o artigo de Ariana Perazzo da Nóbrega, “A música no Movimento Armorial” (2007), no qual ela relaciona as concepções do Movimento Armorial com o Nacionalismo e com ideias sobre a cultura brasileira. Traz estruturas musicais que exemplificam quais elementos "concretos" são encontrados nas composições armoriais. Da mesma autora há a dissertação homônima (2000), na área de Música, a qual contribuiu muito para a construção desta pesquisa. Nóbrega faz uma reconstrução do que é a música armorial, trazendo relatos de figuras importantes na constituição desta, como Clóvis Pereira, Antônio Madureira, Jarbas Maciel e Cussy de Almeida. A pesquisa dela retrata uma ligação análoga e de certas influências entre o Movimento Armorial e o Nacionalismo no Brasil.

Devemos mencionar também a dissertação de mestrado de Luís Adriano Mendes Costa, intitulada *Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega* (2011). O objetivo do autor neste trabalho foi levantar uma discussão sobre o

Movimento Armorial, tomando como ponto de partida e referência a obra de Antonio Carlos Nóbrega, que foi um dos componentes do Quinteto Armorial. A partir disto, Costa procura entender como os elementos armoriais na obra do artista tornam-se acessíveis a um público maior.

Outra dissertação que gostaríamos de destacar é a de Leonardo Carneiro Ventura, *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial* (2007), em Literatura e Interculturalidade. Ventura analisou a constituição do imaginário sonoro nordestino utilizando parte da produção do Movimento Armorial. O autor traz uma discussão a respeito de como se daria a elaboração de uma sonoridade relacionada ao Nordeste e, ao mesmo tempo, sobre o desejo de cristalização desse espaço. Fala sobre a elaboração da música armorial.

A dissertação, na área de Música, de Gilber Souto Maior, *Movimento Armorial: uma breve análise histórica, musical, gestáltica e computacional* (2014) teve como objetivo identificar características da música armorial a partir dos princípios da Gestalt. Utilizou-se de processos computacionais para analisar os dados acústicos das peças armoriais utilizadas em sua pesquisa.

Há dissertações que estão mais voltadas ao aspecto técnico, à interpretação, seja de um instrumento específico, seja de uma obra. Entre estas, *O Movimento Armorial e os aspectos técnicos-interpretativos do Concertino para violino e Orquestra de câmara de César Guerra-Peixe* (2014), de Débora Borges da Silva, na área de Música, analisou elementos da música popular nordestina presentes nesta obra, com o intuito de chegar a interpretação mais próxima possível da sugerida.

A *Grande Missa Nordestina de Clóvis Pereira: estudo para interpretação* (2014), dissertação de mestrado em Música, de José Renato Accioly Bezerra¹⁴, propõe uma análise de elementos estéticos e históricos com o intuito de produzir uma interpretação da *Grande Missa Nordestina*, de Clóvis Pereira, mais próxima possível do ideal. Para isto discorre, além dos elementos históricos e estéticos, sobre o discurso do próprio compositor da peça, com o qual Bezerra tem uma convivência próxima há alguns anos.

No artigo “Revoada: um panorama sobre a trajetória musical do Quinteto Armorial” (2016), Francisco Andrade, apresenta uma abordagem da história do Quinteto Armorial, com foco no período de gravação dos seus quatro LPs, realizando, então, uma análise musicológica

¹⁴ É o regente da Orquestra de Câmara de Pernambuco, já citado anteriormente.

da música "Revoada", que se encontra no primeiro LP do grupo, *Do romance ao galope nordestino*¹⁵.

Para a realização desta pesquisa foram vistos bancos de dados online da maioria das pós-graduações de música e em parte das de áreas relacionadas, de universidades brasileiras que se encontram disponíveis. Foram pesquisados trabalhos em bibliotecas físicas das Universidades Federais de Pernambuco e da Paraíba. A pesquisa também se realizou através de conversas informais com pessoas que estão envolvidas, seja na parte criativa e interpretativa, seja de forma acadêmica, com o estudo da música armorial. Foram realizadas entrevistas com artistas que fizeram parte direta do Movimento Armorial e com outros que estão envolvidos na composição e performance da música em Pernambuco e têm suas produções relacionadas às influências armoriais. Ainda foi realizado um questionário com ouvintes¹⁶ para podermos ter uma abrangência maior de como a música armorial é conhecida e entendida pelo público em geral. Foi realizada pesquisa no banco de dados on-line JSTOR, para localizar possíveis artigos publicados em outros países sobre o tema. Diante dos dados obtidos foi possível realizar uma discussão que mostra de que maneira o armorial tem ecoado na produção da música, sobretudo no estado de Pernambuco. De forma alguma podemos dar esta discussão como algo acabado, sendo ela apenas uma pequena parcela do que o Movimento Armorial causou e influenciou nos criadores musicais e na cultura do país.

O trabalho está dividido em quatro partes. O capítulo 1, no qual são discutidos alguns conceitos e aspectos históricos, políticos, econômicos, sociais e intelectuais relacionados com a construção do Nordeste e sua relação com a música. Abordaremos ainda sobre a formação da cultura, assim como a formação dos nacionalismos, regionalismos e das identidades culturais e musicais, entendendo que todas estão num processo de construção mútuo. No capítulo 2 trazemos um pouco da história do Movimento Armorial, com foco no seu contexto sociopolítico e cultural. Também procuramos focar nos acontecimentos musicais da época, na construção da música armorial e nas relações interpessoais que ocorreram entre os artistas, intelectuais e demais envolvidos com a constituição e com a divulgação desta música. Dissertamos sobre as características técnicas e suas relações com as concepções de erudito e

¹⁵ Francisco Andrade realizou sua defesa de mestrado na penúltima semana de setembro/2017, com uma pesquisa na qual ele utilizou o Quinteto Armorial como objeto de estudo. Seu texto estará disponível para leitura provavelmente em janeiro de 2018. Informação obtida com o autor.

¹⁶ Termo que estamos utilizando para nos referirmos às pessoas – sejam músicos ou não – que não estão envolvidas com a produção da música armorial.

popular¹⁷. Enfocamos também os elementos extra musicais. No capítulo 3 fazemos um apanhado geral de como algumas influências armoriais aparecem nos trabalhos de determinados artistas que residem no estado de Pernambuco, principalmente relacionados com a produção de músicas com influências e repercussão armorial. Em seguida exibimos alguns grupos, artistas e obras e fazemos uma análise mais detalhada, apontando elementos que nos levam a perceber a influência da música armorial na manifestação musical dos mesmos. Por fim, nas considerações, discutimos, a partir de eixos transversais, os resultados obtidos na pesquisa e apresentamos algumas propostas para futuras pesquisas.

¹⁷ Quando utilizamos as palavras “erudito” e “popular” para nos referirmos à música nesse texto, não estamos em nenhum momento querendo tratar de hierarquias, mas apenas diferenciando umas das outras. Essa relação de “erudito” e “popular” é algo que está fortemente presente no discurso armorial.

CAPÍTULO 1 – Música, cultura e identidade no Nordeste

1.1 Um Nordeste brasileiro

Para compreender o Movimento Armorial é de fundamental importância entender como se deu a construção da região Nordeste do Brasil. De acordo com o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr., por volta da década de 1920 o “Nordeste” não existia. A imagem da região que se conhece atualmente é fruto de uma construção que envolve vários elementos, tendo a política e a arte como pontos fundamentais. A região Nordeste é produto de uma espécie de luta por uma homogeneização. É algo que está sendo constantemente atravessado por diferentes forças, fazendo uso de um espaço territorial geográfico, criando uma ilusão referencial onde é fundada uma região epistemológica. E uma homogeneidade é afirmada pela necessidade de representar essa individualidade (ALBUQUERQUE JR, 2011).

Uma história é construída a partir de imagens que são referidas ao espaço geográfico. Estas imagens retratam a maneira, de um ponto de vista mais singular, como o povo vive e se manifesta. Em outras palavras, elas são o reflexo de uma cultura, ou de várias culturas, mas não sua definição única. Neste contexto, a arte, muito mais que uma simples manifestação individual ou coletiva, é a maneira metafórica de se perceber e refletir o mundo. Entenda-se mundo como os espaços e lugares que se habitam. Não se tratando de uma via de mão única, são redes que influenciam umas as outras. Também não é um movimento regular. Para Albuquerque Jr. (2011, p. 47), as obras de arte proliferam o real ultrapassando o que é natural, possuindo grande ressonância em todo meio social. Para o autor, a gestação do Nordeste ocorre também em obras de intelectuais e artistas como Gilberto Freyre, José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres e tantos outros.

É um Nordeste em que a linearidade histórica não é o ponto principal para sua configuração. A região é pensada a partir da junção de inúmeras memórias de diversos tempos diferentes que se misturam para formar um conceito, uma espécie de imagem estática no tempo. É como se o Nordeste fosse uma região à parte do Brasil. Esta figura do Nordeste é vista ainda na atualidade, quando novelas, séries e demais programas utilizam essas imagens. E é nesse contexto que a chamada música nordestina e, conseqüentemente, a música armorial, vai surgir, pois a ideia de Nordeste perpassa o armorial.

A invenção do Nordeste é a reconstrução, a ressignificação de uma região que compunha o antigo Norte do país. O que ocorre é a construção de um novo discurso regionalista em torno dessa região geográfica e, a partir desse momento, já também epistemológica. Esse discurso, por sua vez, nasce da necessidade de reelaborar novos padrões identitários (ALBUQUERQUE JR., 2011). É uma necessidade que atingia todo o mundo ocidental. E é dentro deste discurso que a chamada música nordestina vai se moldando. Ao mesmo tempo, esta é fator fundamental para a fortificação desta paisagem cultural.

Os discursos regionalistas surgem já na segunda metade do século XIX, quando a ideia de pátria fica mais fixa, causando grandes reações em várias partes do país, explica Albuquerque Jr. Esse regionalismo, continua o autor, estava muito marcado por questões locais, provinciais, uma espécie de semente do separatismo. Na década de vinte do século passado surge um novo regionalismo, que vai além das fronteiras dos estados, emaranhando-se por um espaço maior. Esse novo regionalismo também nasce de uma mudança na disposição dos saberes, causando uma condição de jogo mútuo entre o sujeito que deve conhecer e o objeto de conhecimento. Entretanto, o regionalismo é visto com maus olhos por aqueles que defendem uma nação unificada. De modo que a questão de identidade nacional vinha destruir umas identidades regionais e reafirmar outras, escolhendo-as como símbolos da representação nacional. Não obstante, o regionalismo foi bem visto por alguns intelectuais (ALBUQUERQUE JR., 2011).

A compreensão do jogo de identidades entre nacionalismo e regionalismo é muito importante para compreender o Movimento Armorial, e exige uma discussão de aspectos da formação da cultura brasileira.

No século XIX, muitos acreditavam que os povos dos trópicos eram mais atrasados devido ao meio natural em que viviam, contribuindo para a formação de raças menos inteligentes. Pensando no Brasil, essa teoria pode ser entendida pelos seguintes fatores: é um país muito jovem; quando os europeus chegaram neste lugar encontraram nos indígenas um modo de vida totalmente diferente do que estavam acostumados. A cultura europeia seria o exemplo do desenvolvimento, do correto, da evolução. Essa visão eurocêntrica evolucionista, junto com o desejo de domínio trazido pelos povos vindos da Europa, acabou moldando o lugar que viria a ser o Brasil como uma espécie de espaço primitivo, no qual as pessoas encontravam-se numa cultura ainda “não desenvolvida” e que precisavam se adaptar aos padrões europeus para que pudessem “evoluir”. E tudo isso, que é visto como um comportamento natural, provavelmente estava repleto de intenções, pois havia o desejo, por

parte dos povos europeus, mais especificamente em relação ao Brasil, dos portugueses, de dominar as terras e os povos que a habitavam.

Os argumentos relacionados ao determinismo do meio ambiente e da descendência étnica colocados como os fatores que explicam as predisposições do comportamento e o intelecto do indivíduo são bastante influentes para descrever e determinar a realidade nacional do início do século XX no Brasil. Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha, precursores das ciências sociais no país, utilizavam-se dessas ferramentas para explicar a nação (BEZERRA, 2013, p. 54).

De acordo com Bezerra (2013, p. 55-56), a persistência no Brasil das teorias que colocavam a raça branca como superior, em uma época que as mesmas já estavam superadas na Europa, pode ser vista como um fragmento de continuidade do pensamento escravocrata, que continuava permeando o pensamento dos brasileiros, mais especificamente de suas elites. Aquelas serviam, inclusive, como justificativa para a política do Estado brasileiro que promovia a imigração europeia, com o intuito de promover o "branqueamento" da população. Apesar da intenção de melhoramento econômico, explica Bezerra, essa política trazia junto o desejo de obter um país mais "branco". E as teorias sobre raças justificavam a superioridade da "raça branca" em relação às outras.

Além dos fatores no início da colonização do país, os processos da economia gerada pela cana-de-açúcar também iriam influenciar nas diversas relações de poder geradas dentro da sociedade. Nessa época, quem detinha todo o poder econômico do país era uma minoria branca que estava sob os poderes do governo português. Em 1822, com a independência, esse poder passa de Portugal para a Inglaterra. Com estas e outras transformações, como a abolição da escravatura, em 1888, e com a Proclamação da "Primeira República", em 1889, uma classe média que surgia passou cada vez mais a ter poder, apesar de os latifundiários ainda permanecerem dominando a base da economia. A população africana passou a ser cada vez mais parte integrante da sociedade que formava a nova república. Com todas estas mudanças, e agora com os negros livres, a sociedade brasileira precisava ser redefinida (REILY, 1997, p. 77-78).

Essa necessidade de redefinição na nova situação levou o Brasil a procurar valorizar, cada vez mais, a criação de seus próprios modelos culturais, algo refletido pelo Movimento Modernista. Isto fez com que muitas práticas que eram vistas como negativas passassem a ser notadas como atributos positivos, importantes para a construção da identidade brasileira (SCHELLING *apud* REILY, 1997, p. 78). Mas nem sempre essa atribuição era referida ao seu original, sendo muitas vezes manipulada para que a referência dela fosse feita a pessoas

brancas, ricas e de classe média alta e não aos negros pobres, como é o caso do samba do Rio de Janeiro, que se tornou a representação principal da música brasileira.

Surgiu então, a partir dos setores intelectuais, uma necessidade de criar uma arte autenticamente brasileira. Seguindo o mesmo caminho que muitos países da Europa já faziam, o Brasil começou a utilizar elementos da música folclórica nacional na construção da sua música para concerto. Entretanto a situação do Brasil era muito distinta da de alguns países da Europa neste sentido (REILY, 1997, p. 79), pois a relação entre nação, estado e povo era permeada pela história do colonialismo e da escravidão. Intelectuais e artistas produziram reflexões ao longo do século XX para tentar dar conta desta situação histórica.

Gilberto Freyre, na década de trinta, afirma em *Casa-grande e senzala* a inversão total da ideologia racial, de modo que o mestiço¹⁸ seria superior por sobreviver nos trópicos. Essa imagem acaba sendo reforçada por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, publicado na mesma década. Ambos argumentavam que a informalidade do sistema colonial e a falta de exclusividade racial dos portugueses acabaram criando um contexto de relações inter-raciais “benignas”. De modo que, a miscigenação teria se tornado a raiz da democracia racial do país e o mestiço, símbolo de identidade nacional, sintetizando a própria configuração de diversidade social (REILY 1997, p. 80).

Posteriormente, o antropólogo Roberto Da Matta escreveu sobre a “fábula das três raças” como fator de justificativa e de uma visão errônea sobre o atraso econômico do Brasil, de maneira que nessa junção se sobressaem a “preguiça do índio”, a “melancolia do negro” e a “cupidez e estupidez do branco lusitano” (DA MATTA, 1987, p. 59, 62).

Da Matta enfatiza que

É impressionante também observar a profundidade histórica desta fábula das três raças. Que os três elementos sociais – branco, negro e indígena – tenham sido importantes entre nós é óbvio, constituindo-se sua afirmativa ou descoberta quase que numa banalidade empírica. É claro que foram! Mas há uma distância significativa entre a presença empírica dos elementos e seu uso como recursos ideológicos na construção da identidade social, como foi o caso do brasileiro. [...]. E me parece sumamente importante considerar como esse triângulo foi mantido como um dado fundamental na compreensão do Brasil pelos brasileiros. E mais, como essa triangulação étnica, pela qual se arma geometricamente a fábula das três raças, tornou-se uma ideologia dominante, abrangente, capaz de permear a visão do povo, dos intelectuais, dos políticos e dos acadêmicos de esquerda e de direita, uns e outros gritando pela mestiçagem e se utilizando do “branco”, do “negro” e

¹⁸ Mestiço seria, nessa concepção, o brasileiro autêntico, oriundo da junção das três raças: índio, negro e branco europeu. Ariano Suassuna chamava-o castanho.

do “índio” como as unidades básicas através das quais se realiza a exploração ou a redenção das massas. (DA MATTA, 1987, p. 62-63)

Criado então o mito, para justificar a suposta autenticidade brasileira, seria necessário buscar elementos que estivessem presentes nas três raças já citadas. E é com base nesse ser brasileiro que permeia o consciente e o inconsciente social, que o Movimento Armorial buscará construir, como veremos, a base ideológica que dá origem aos seus trabalhos artísticos. Essa necessidade da origem de uma raiz autenticamente brasileira está relacionada com o desejo de afirmar uma identidade nacional.

É o momento de lembrar que as questões que tratam da identidade cultural não se limitam ao Brasil. Na verdade, elas parecem ser responsáveis pela construção de alguns dos principais problemas enfrentados pela humanidade desde o século passado, explica Baily. É possível notar, continua a autora, em vários lugares do mundo, entidades políticas de diversos tamanhos desintegrando-se em suas partes constituintes. Esse processo encontra-se muitas vezes acompanhado por um grau de conflito amedrontador. Isto nos leva a nos tornar cada vez mais apegados a esse fenômeno que chamamos de cultura e ao modo como seu significado e importância persistem (BAILY, 1997, p. 45).

A busca por essa identidade regional nordestina nasce, assim, de dois processos principais que se cruzam: a globalização do mundo e a nacionalização das relações de poder. Estes dois processos levam à costura das diversas memórias e ao "esquecimento" das diversidades. E é com esse sentimento de perda que os indivíduos começam a tomar consciência da necessidade de construir aquilo que está sendo acabado. Por isso as tradições são buscadas sempre no passado (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 91).

Hall (2005, p. 9) mostra que as sociedades modernas do final do século XX passaram por um tipo de mudança estrutural que fragmentou o que ele chama de paisagens culturais, sejam de gênero, de raça, de sexualidade, de etnia, de nacionalidade, que até então ofereciam uma estabilidade de localização como indivíduos sociais. Para ele, estas transformações mudam as identidades sociais. Partindo deste argumento, compreendemos que estas mudanças modificam a maneira de fazer e perceber a música. Além do mais, no caso do Brasil, o Nordeste, que foi durante muito tempo colocado num segundo plano, sente, com toda essa fragmentação identitária, uma necessidade ainda maior de criar uma homogeneidade que o defina, uma música que o identifique.

Stokes (1997, p. 15) explica que a música tem sido um campo de atividade simbólica de grande importância para os estados-nação. Desta maneira ela vem “brasonar” as

identidades nacionais, regionais e locais. De forma que sendo construída por estas, algumas sonoridades passam a ser representativas de determinados lugares e espaços. Diferentemente de uma música que é considerada nacional, que traz em seu discurso a homogeneidade sonora de uma nação, pelo menos do ponto de vista simbólico, a música regional marca as tantas diferenças que existem dentro dessa mesma nação. No entanto, para que isto aconteça, ela acaba criando dentro de si outro tipo de estrutura de semelhança que abafa as diferenças existentes na região.

A construção de certas “mitologias” regionalistas em torno do Nordeste transcende o século XX e alcança a contemporaneidade, criando na consciência nacional uma determinada imagem da região. Consequentemente, um certo tipo de música, coerente com tal imagem, passa a fazer referência a esta região, de modo que ao ser ouvida é, com frequência, referida ao Nordeste. É neste contexto que a música armorial encontra-se inserida, por ter surgido em torno desse discurso, ao mesmo tempo em que também era ativa em sua construção. Lembrando que essa referência não ocorre de maneira aleatória e não somente através da música em si. Se um árabe, um japonês, um aborígine australiano que nunca ouviram falar em músicas brasileiras e/ou do Nordeste do Brasil, ouvissem essa mesma música, é provável que eles não fizessem nenhuma referência que é feita com a mesma no Brasil. Eles iriam lhe atribuir outros significados que estão relacionados às suas construções musicais e culturais.

É na década de quarenta que a “música nordestina” é criada através de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião. Este funde em sua música o baião¹⁹, ou baiano, com vários elementos urbanos, inclusive, o samba. A música de Luiz Gonzaga, que atende à necessidade de uma música nacional direcionada para a dança, passa a ser a música do Nordeste. E os vários elementos que são trazidos juntos com ela criam uma espécie de “estereotipia regional”. E isto não ocorre simplesmente por um fator social, pois o samba, apesar de surgir das camadas populares, é identificado como nacional. Isso ocorre porque o espaço retratado nas canções de Luiz Gonzaga remetia sempre ao Sertão do Nordeste, enfatizando ainda mais o discurso que coloca a região Nordeste à parte do Brasil e em oposição ao Sudeste, principalmente (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 174-176).

Essa justificativa de Albuquerque Jr. sobre o motivo de a música do Nordeste aparecer sempre no plano regional pode ser refutada se considerarmos que muitas das músicas que são chamadas nacionais “cantam” o Rio de Janeiro. O que coloca umas músicas no lugar

¹⁹ “O baião, que era o dedilhado da viola ou da marcação rítmica feita em seu bojo pelos cantadores de desafio entre um verso e outro, também conhecido como baiano, vai ser fundido com elementos do samba carioca e de outros ritmos urbanos que Gonzaga tocava anteriormente”. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 175)

de nacional e outras no lugar de regional é algo que envolve outros muitos fatores e é muito mais complexo. A cidade do Rio de Janeiro desde o século passado, pelo menos, até os dias atuais, é frequentemente colocada como representatividade do que é nacional, seja sua paisagem, seus acontecimentos em inúmeras áreas, seus artistas e sua música, com destaque ao samba. O que aparece sem estar relacionado ao Rio de Janeiro passa a ser visto como regional e não como nacional. O armorial quando surge se utiliza de elementos que já eram entendidos como regionais, como nordestinos.

A música armorial criada nos anos 1970 é uma representação direcionada de uma ideia de nação, que tem como referência um Nordeste que é criado a partir da junção de estereótipos e de diversas simbologias, não somente as que já permeavam esta construção, como também as que foram inseridas por Suassuna e o Movimento Armorial. Além disso, pelo envolvimento constante de Suassuna com as ideias e os ideais armoriais, que continuavam seguindo uma linha de pensamento que já fazia parte de sua obra, o armorial, assim como toda a arte produzida a partir do seu surgimento enquanto movimento, incluindo a música, está totalmente ligado a Ariano Suassuna. Nesse sentido, para compreender o armorial e sua música, faz-se necessário também entender um pouco da trajetória do escritor.

1.2. Suassuna: caçador armorial

É possível identificar na obra de Ariano Suassuna, em maior ou menor medida, a presença de muitas das características que permeiam o discurso sobre identidades e sobre o Nordeste que acabamos de apresentar. A reafirmação dessa imagem do Nordeste nas últimas décadas do século XX não se deve somente a Suassuna, entretanto é inegável o quanto sua obra e o Movimento Armorial foram significativos neste sentido. E é ao buscar um fundamento no passado que o Movimento Armorial vai incentivar a construção de uma arte nordestina erudita baseada na memória. Não numa memória qualquer, e sim na coletiva. Halbwachs (1968, p. 25), autor de um importante livro sobre a “memória coletiva”, explica que quando os fatos são pensados em conjunto eles tornam-se mais relevantes. Desta maneira, percebemos que o Movimento Armorial se utilizou dos vários elementos já existentes, das inúmeras memórias que já permeavam o imaginário das pessoas.

As culturas nordestinas são muitas vezes vistas como a imagem de um retrato de fragmentos de um lugar que está na saudade, na consciência social. De acordo com Albuquerque Jr. (2011), o Nordeste de Ariano, em contraposição com o de Gilberto Freyre, é

um Nordeste encantado no reino do Sertão. Esse espaço é afirmado em sua obra como o verdadeiro Nordeste. A despeito destas diferenças há algo que não pode ser desconsiderado: o Nordeste de Ariano é artístico e, embora a arte tenha por trás de sua construção ênfase política, social, cultural e histórica, ela permite uma “licença” na qual nem sempre é necessário estar dentro dos “parâmetros da realidade”.

Ariano Suassuna começa a trazer sua contribuição para a “invenção do Nordeste” na década de 1950 com suas peças teatrais. Segundo Albuquerque Jr., o escritor é um exemplo de onde o regionalismo tradicionalista nordestino acabou desembocando politicamente. A posição de Suassuna é sempre de crítico, seja em relação à direita ou à esquerda. No entanto acaba apoiando o golpe militar de 1964 e contribuindo, em 1967, para a fundação do Conselho Federal de Cultura. Para ele, a Igreja e o Exército eram as únicas instituições capazes de colocar a sociedade brasileira em ordem, mantendo sua independência como nação e lutando contra o cosmopolitismo e as influências estrangeiras (ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 187). De acordo com Bezerra, apesar do indicativo de Ariano Suassuna ter apoiado o golpe de 1964, esse tipo de interpretação necessita de cautela, pois é preciso considerar alguns fatores que o influenciaram a estar de acordo com o governo vigente da época. Mesmo tendo recebido apoio deste, o que lhe proporcionou a realização de vários projetos culturais, os ideais armoriais não estavam submissos à política vigente do governo militar (BEZERRA, 2008, p. 13).

Mas precisamos considerar a relação que Ariano Suassuna sempre teve com os meios políticos, tendo ocupado cargos de bastante influência no estado de Pernambuco. Esta situação, que o leva a aumentar as possibilidades de promover a arte na qual acreditava, junto com a noção de valorização da cultura popular, faz com que, em muitas situações, muitas manifestações e formas musicais sejam chamadas de armoriais, visto que o armorial passou a ser também uma referência de nordestinidade e de valorização da cultura popular do Nordeste.

Essa sua relação com os meios políticos não foi algo que o escritor foi adquirindo em sua vida adulta, mas que o segue desde o berço. Filho de um político paraibano famoso, João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna, de acordo com Victor e Lins, quando Ariano Suassuna nasceu, em 16 de junho de 1927, filho também de Rita de Cássia Dantas Vilar, o seu pai era na época o presidente da Paraíba, o que corresponde atualmente ao governador do estado. Seu nascimento ocorreu no Palácio da Redenção, local que sedia(va) o governo paraibano. Essa relação da família de Suassuna com a política desde cedo lhe rendeu alguns

traumas. Em 1930, em 9 de outubro, seu pai foi assassinado no Rio de Janeiro, com um tiro nas costas (VICTOR; LINS, 2007, p. 12-17).

O assassinato de João Suassuna, na época deputado federal, ocorreu durante a Revolução de 1930, que teve como provável estopim o assassinato de João Pessoa, na época presidente da Paraíba e provável candidato a vice-presidente do Brasil pela chapa de Getúlio Vargas. O assassinato foi realizado por João Dantas. As histórias de desavenças políticas entre os Dantas e os Pessoas já eram antigas e tinham um princípio pessoal. João Suassuna foi perseguido por ser aliado político de João Dantas, por isso fugiu do Nordeste para o Rio de Janeiro. Depois de morto João Suassuna foi julgado e inocentado pela morte de João Pessoa. Mesmo sendo muito jovem quando isto aconteceu, Ariano Suassuna carregou a dor desta perda pelo resto de sua vida, de maneira que no seu discurso de posse para a Academia Brasileira de Letras, em 1990, ele esclareceu que tudo que ele tinha feito até o momento em sua vida, tudo o que havia escrito até então tinha sido uma maneira de protestar contra a morte do seu pai (VICTOR; LINS, 2007, p. 17-19). Logo não podemos deixar de considerar os interesses pessoais de Suassuna ao idealizar e criar a estética que constituiria o Movimento Armorial.

Ariano Suassuna foi um dos nordestinos que conseguiu visibilidade nacional considerável. O pensamento alcançado por ele ainda atende a uma simbologia que se encontra presente no Brasil atualmente. Através da arte, ele conseguiu adentrar a esfera pública, passando a tratar não somente da arte, mas de política, de comportamento, de religião, de economia (BEZERRA, 2013, p. 9). Isto se dá não somente através de sua obra individual, mas também com o Movimento Armorial.

O fato de Ariano Suassuna ter conseguido projeção midiática com suas ideias e com o Movimento Armorial foi definidor para o destaque do seu pensamento. De acordo com Bezerra (2013, p. 17), essa projeção midiática se deu por conta de vários fatores da época. A ideia, por exemplo, de que o popular puro estava presente nas tradições rurais autênticas era algo enfático no discurso tanto da direita, quanto da esquerda. E essa ideia, continua Bezerra, de que a identidade nacional está relacionada a uma categoria popular acaba sendo projetada no Brasil durante o século XX em vários campos. Com isso, Bezerra enfatiza que a identidade do ser artista no Brasil está atravessada por essa relação entre o nacional e o popular. Essa tradição popular verdadeiramente nacional estava contida, segundo alguns intelectuais e artistas da época, no Nordeste. Esse lugar que é dado ao Nordeste de possuir a verdadeira nacionalidade, explica Renato Ortiz (2001 *apud* BEZERRA, 2013, p. 17), é uma tentativa de compensar as perdas históricas e o declínio econômico e político sofridos pela região.

Utilizando-se deste discurso, e com um desejo de colocar o Nordeste num patamar de igualdade com o Centro-Sul, Ariano Suassuna, junto com o Movimento Armorial, procurou “eruditizar” algumas características, símbolos e manifestações presentes no Nordeste. Buscou os brasões populares da cultura desta região. Então, os vários artistas, normalmente com formação acadêmica, recriavam uma arte a partir da arte popular já existente. Para que isso acontecesse foi necessário reconstruir um conceito a partir da formação de novos discursos, dentro dos já existentes, através das formas artísticas. Enfatiza também o desejo de criar uma arte nacional.

Bezerra explica que a trajetória de Ariano Suassuna acaba se misturando com a história das instituições culturais recifenses que tiveram grande importância na contribuição e consolidação de um determinado campo cultural em Recife. Os conflitos políticos e debates que tratavam sobre cultura que aconteceram durante o século XX no Brasil acabaram evidenciando alguns dilemas sociais que permaneceram remanescendo durante as décadas mais à frente (BEZERRA, 2013, p. 35).

Sobre o que vai influenciar o pensamento de Suassuna, Bezerra explica que há uma relação de afeto entre o escritor e o mundo sertanejo que não se limita apenas a admiração pelas formas populares. Estas, para Suassuna, seriam uma espécie de emblema encontrado na tradição popular, que por sua vez tinha base no catolicismo e no ibérico. Deste modo, ao conservar estes emblemas, a tradição milenar também estaria sendo preservada. Quando outro tipo de artista recria esta estética ele produz uma arte secularizada, mas pertencente a esta tradição, o que acaba proporcionando um “lastro” simbólico. E é esta reconfiguração simbólica que dá consistência e sentido para a arte moderna (BEZERRA, 2013, p. 155).

Além do mais a relação do sertanejo está ligada diretamente com a infância (entre os seis e dez anos) do escritor, que se deu em Taperoá, cidade do Sertão da Paraíba. Mesmo quando foi para Recife, para estudar, seu lar ainda estava em Taperoá, pois era onde estavam sua mãe e irmãos. Além da cultura do lugar, em sua casa costumavam haver festas. Nestas havia muita música e visitas. Alguns irmãos de Suassuna tocavam alguns instrumentos, deles o que mais se destacava era João, que acabou virando compositor. Então a varanda da casa de Taperoá se enchia de canções populares, umas brasileiras, outras ibéricas, que chegaram ao Brasil através dos portugueses. E também canções de compositores como Capiba, que na época, ainda não conhecido como é hoje, era amigo dos irmãos mais velhos de Suassuna (VICTOR; LINS, 2007, p. 11-12; 22-23).

De maneira resumida podemos dizer que a obra de Suassuna e, conseqüentemente, o armorial, refletem a vida dele, desde sua infância, com as festas na sua casa, até os momentos

mais tristes, como a morte do seu pai. Sua mudança para Pernambuco talvez muito tenha a ver com as possibilidades de estudo, mas de certa forma também com uma necessidade de esquecer os tristes acontecimentos políticos ligados ao seu pai.

Para compreender como ecoam as influências da música armorial na atualidade é necessário entender os interesses e anseios de Ariano Suassuna enquanto artista e, de maneira mais generalizada, de um ponto de vista político. Além do mais, a música armorial não deve ser pensada como algo despido de interesses. Não somente havia alguns propósitos claros em sua construção, como é necessário considerar que, nos momentos em que Ariano Suassuna ocupou cargos de gestão pública na área cultural, a aprovação de projetos muito frequentemente tinha certa relação com a valorização da cultura do povo. E dentro desse contexto, é provável que muitos artistas, pensando em colocar a produção da própria arte num lugar de visibilidade, tenham passado a compor e interpretar músicas que indicavam como sendo armoriais.

O próximo capítulo se dedica a expor e analisar o Movimento Armorial, sua música, suas fases e repercussões.

CAPÍTULO 2 – O Movimento Armorial e sua música

2.1 O Movimento Armorial: tendências e características

No início dos anos setenta, um grupo idealizado e fundado, no estado de Pernambuco, pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna e integrado por intelectuais e artistas pernambucanos, e também de outros estados, buscava construir uma arte brasileira que tivesse fundamento nas raízes populares do Brasil. Surgiu então o Movimento Armorial, que enfatizava em sua estética aspectos da cultura do Sertão do Nordeste brasileiro.

Ariano Suassuna recriou parte da oralidade e da iconografia do Sertão nordestino. A partir da reunião dos elementos que ele considerava importantes para representar a verdadeira nacionalidade do país, ele procurou criar características que representassem a identidade da cultura brasileira. Dentro desse contexto, o Nordeste era visto como a região na qual estavam guardados os verdadeiros elementos da tradição nacional, representando, inclusive, do ponto de vista evolucionista, uma espécie de infância do país, por isso mais puro e mais autêntico, mas também menos desenvolvido. Logo, o material cultural encontrado neste espaço era visto como a expressão da tradição, que estaria ligada a um passado fixo e, ao mesmo tempo, a uma autenticidade cultural da nação brasileira (MORAES, 2000).

Algo que merece destaque em relação ao armorial é a criação do nome. O simples ato de nomear, ou renomear algo, já implica em uma criação. Isto reconfigura toda a simbologia, ou pelo menos parte dela, em relação aos sujeitos, objetos e/ou fenômenos os quais estão sendo referidos. Quando Ariano Suassuna resolve utilizar uma palavra “armorial” como adjetivo, que frequentemente era utilizada somente como substantivo, ele permite que o lastro simbólico da palavra seja aplicado a muitos fenômenos. Ao mesmo tempo, armorial também aparece como algo novo. Sobre isto Antônio Madureira coloca o seguinte:

Ariano sempre explicava que a palavra armorial em seu sentido original era um substantivo. Armorial fazia referência aos livros em que eram registrados os brasões e os emblemas das dinastias, dos reinos, da nobreza. Para ele existia um armorial na cultura popular brasileira, diferente do armorial da nobreza. Este armorial popular brasileiro estava nos reis e rainhas de maracatus, nos estandartes, nas insígnias, nos símbolos, nos brasões de time de futebol. E brincando, Ariano dizia que toda arte que trouxesse em si esse universo destes emblemas seria uma arte armorial. De modo que, a palavra armorial passava a tornar-se adjetivo. (MADUREIRA, 2017)

Sobre a escolha do nome do Movimento, no dia da abertura oficial deste (18 de outubro de 1970), Suassuna afirmou o seguinte:

Em nosso idioma, “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados, sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavahada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me aí também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome ‘armorial’ servia, ainda, para qualificar os ‘cantares’ do romanceiro, os toques de viola e rabeca dos cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa música barroca brasileira do século XVIII. (SUASSUNA *apud* MORAES, 2000, p. 100)

Além de utilizar como adjetivo uma palavra até então usada apenas como substantivo, a referência buscada por Ariano Suassuna a partir da escolha já reconfigurava o significado das manifestações culturais às quais ele aplicava a nomenclatura. Ao dizer que havia emblemas, havia um armorial na cultura popular, ele, discursivamente, procurava colocar estas culturas no mesmo patamar hierárquico que as chamadas eruditas.

Para Antonio Nóbrega²⁰,

O Movimento Armorial foi um projeto de trabalho que procurava fazer dialogar duas linhas de tempo cultural que estão presentes no Brasil: a popular e a europeia ocidental, mais conhecida como erudita. O que ele busca é provocar culturalmente um diálogo, ou fricções simbólicas do mundo popular brasileiro, caudatário de representações simbólicas africanas, indígenas e ibérico populares. Esse mundo prefigurou a linha do tempo cultural com aquela outra hegemônica, que é principalmente ocidental europeia. O Movimento Armorial faz dialogar esses dois mundos. A cultura brasileira sempre representou uma tensão entre o mundo popular, que se forjava no Brasil, e o mundo ocidental europeu, que já estava desenvolvido, mas que continuava seu processo dentro do país. Dentro desse prisma, tudo aquilo que representava a cultura brasileira em seu maior grau de representatividade acaba tendo esta tensão. (NÓBREGA, 2017)

Essa relação de popular e erudito é um ponto-chave de todo o debate sobre o armorial, e na verdade um ponto-chave de muitos debates sobre cultura brasileira. A fala de

²⁰ Como mais à frente iremos citar Ariana Perazzo da Nóbrega, para que não ocorra nenhuma confusão de qual Nóbrega está falando, iremos utilizar o primeiro nome sempre que for o Antonio Nóbrega. Então, todas as vezes que aparecer apenas o sobrenome, estamos nos referindo a Ariana.

Antônio Nóbrega ainda revela um pouco desta dualidade e podemos dizer que até mesmo separação entre a música erudita, ou para concerto, e a música advinda das culturas populares, sobretudo de tradição oral. Embora o mesmo compreenda que ambos os termos, erudito e popular, necessitem de uma revisão em seus conceitos, ele apresenta, através do seu discurso, essa dualidade que ainda os separa. Provavelmente isto é consequência de uma rede de cadeias muito maior que a estética armorial, de uma cultura forte que veio para o Brasil e continuou se proliferando no país. Mesmo com as muitas mudanças e com um entendimento mais abrangente sobre estas diferenças, ainda é muito comum encontrar pessoas fazendo esta diferenciação, ou divisão. Devido ao que se entende como erudito e popular, muitas vezes aquele acaba aparecendo como a evolução deste. Usando-o para falar da cultura nordestina corre-se o risco de trazer um diálogo que apresente uma ideia de Nordeste x Evolução.

Mas a própria noção de música popular no Brasil também é complexa. Até os anos quarenta a música popular no Brasil era praticamente a mesma coisa que música folclórica, em termos de expressão, como aponta o etnomusicólogo Carlos Sandroni (2004, p. 25). Entretanto, explica o mesmo autor, muitas modificações foram acontecendo, principalmente a partir da década de trinta, por conta da vinculação da música urbana ao rádio e ao disco (SANDRONI, 2004, p. 26), o que acabou diferenciando esta música popular daquelas que, por um motivo ou por outro, não tinham tal vínculo. E as músicas que não tinham ligação com o rádio acabaram sendo entendidas como folclóricas e diferentes das músicas populares agora. Mas seja popular urbana, popular rural, folclórica, para concerto, o importante é entender que essas fronteiras de classificações são móveis e estão se movimentando todo o tempo. Quando levamos em conta que o armorial procura realizar uma espécie de junção da música popular com a música erudita, ou para concerto, entendemos que ele seleciona algumas características que as definem, mas que podem estar presentes tanto em uma, quanto em outra, dependendo da situação.

Em entrevista para Ariana Perazzo da Nóbrega, Cussy de Almeida explica que as primeiras ideias do que viria a tornar-se o Movimento Armorial surgiram por volta de 1968-1969, época em que ele foi nomeado, por Roberto Magalhães – secretário de educação no momento –, integrante do primeiro Conselho Estadual de Cultura. Nesse mesmo período, Cussy de Almeida era também presidente do Conservatório Pernambucano de Música. O Conselho que Cussy de Almeida passou a integrar era presidido por Gilberto Freyre, e entre seus integrantes estava também Ariano Suassuna. Então, tendo contato com Suassuna, em umas das conversas com ele, Cussy expôs para o escritor o desejo que tinha de criar uma

música nordestina, da mesma maneira que Villa-Lobos havia realizado no Sul²¹ do país. E, ainda de acordo com o violinista, Ariano Suassuna gostou da ideia e confessou que já desejava realizar um projeto com esse caráter há trinta anos e ainda não havia conseguido (NÓBREGA, 2000, p. 85).

Algo que é importante salientar é que o Movimento Armorial surgiu dentro de uma sociedade na qual o governo vigente era o militar. E este defendia uma representação unificadora da Nação, assim como autoritária (MORAES, 2000, p. 27). Como para Ariano Suassuna a cultura que ele considerava autenticamente brasileira estava num estado de esquecimento, durante esta época passou a preocupar-se em consolidar um espaço institucional no meio acadêmico, o que lhe permitiria encontrar meios para evidenciar esta cultura, algo que não tinha possibilidades de realizar somente com sua atuação enquanto artista (BEZERRA, 2013, p. 150).

Segundo Nóbrega (2000, p. 39-40), um momento marcante é quando Ariano Suassuna assume, em 1967, o Departamento de Extensão e Cultura (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Por conta do momento político que o Brasil vivia, a autora explica que Suassuna entendia que a UFPE era um dos poucos lugares onde era possível discutir sobre cultura popular e cultura brasileira. Ao tornar-se diretor do DEC da UFPE, explica Bezerra (2013, p. 100), Ariano Suassuna passou a ter verbas disponíveis para realizar algumas das atividades que desejava. Com isto, juntou um grupo composto por intelectuais, pesquisadores e artistas. Seu objetivo era realizar pesquisas que servissem para conhecer melhor o que caracterizava essa cultura popular, e a partir desta essência principal, criar a arte erudita nordestina e nacional que ansiava.

Percebe-se então que a arte transita por meio de esquemas que tratam de relações de interesses e de poder. Assim, artistas e demais interessados em determinadas formas artísticas acabam se adaptando e moldando sua arte, ou o seu meio, para que um ou outro atenda ao interesse dos sujeitos envolvidos nesse processo.

Bezerra (2013, p.86) explica que é possível encontrar na constituição do que Ariano Suassuna entendia por cultura, algo que aponta para o Romantismo dos séculos XVIII e XIX. Ao se referir ao popular, o pensamento de Suassuna traz diferenças que aparecem bem marcadas. Entretanto essa diferenciação não surge como algo hierárquico, coloca Bezerra. Apesar de não intencionar essa hierarquização entre uma e outra cultura, Moraes (2000, p.74)

²¹ No texto de Ariana Perazzo da Nóbrega está “Sul” mesmo. Acreditamos que Cussy de Almeida está se referindo ao Sudeste, só que de maneira mais geral. É comum encontrar pessoas usando uma divisão mais simples do país, chamando o Nordeste apenas de Norte e o Sudeste de Sul.

aponta que o Movimento Armorial foi criticado por algumas pessoas que achavam que Suassuna com “seu” Movimento se aproveitavam da cultura popular para realizar uma arte direcionada unicamente para um público mais “erudito”, que não era formado pelo povo.

Para Bezerra o Movimento Armorial conseguiu juntar artistas e intelectuais pernambucanos após a grande repressão que a mobilização cultural e artística sofreu em Pernambuco no pós-64. Esta repressão levou à dissolução de movimentos de esquerda que detinham a hegemonia no campo cultural e à migração de intelectuais e artistas para outras regiões do país. Era um momento de restrições e proibições que o governo impunha sobre todas as modalidades artísticas. Entretanto o Movimento Armorial não sofreu com isto. E isso não se deu unicamente por conta da boa relação de Ariano Suassuna com o governo e órgãos de cultura. As ideias do que o Movimento Armorial pregava estavam em consenso com a crença do governo militar. Então, continua Bezerra, este não via nenhuma ameaça na arte produzida pelo Movimento. O que, conseqüentemente, fez com que os artistas “armoriais” não sofressem nenhum tipo de censura. Bezerra explica que o Movimento Armorial não foi a única tendência artística que apareceu no estado de Pernambuco durante os anos setenta. As novas tendências artísticas que surgiam em Recife estavam ligadas à Contracultura, ao Tropicalismo e à Cultura Pop Contemporânea (BEZERRA, 2013, p. 163).

As práticas culturais passam a sofrer uma grande transformação, no mundo inteiro, em consequência do aumento e do agravamento das direções e recursos econômicos e simbólicos, afirma Bezerra. O autor explica também que no Brasil, a partir dos anos noventa, as identidades representativas de setores que estavam à margem começam visivelmente a irromper. Além disso, com as diversas mudanças que vinham ocorrendo em vários setores, inclusive no econômico, começam a surgir novos perfis de consumidores, e claro, isto acaba alcançando o mercado fonográfico brasileiro, que conseqüentemente também sofreu modificações. O que, por sua vez, provocou transformações, pelo menos simbólicas, na visão da música nordestina. É possível perceber que as representações que estão relacionadas à ideia de nação vão incorporando as mudanças sociais através das novas versões modernizadas, da época, de gêneros brasileiros como forró, pagode e sertanejo. Isto, por sua vez, acaba sendo um ponto de incômodo para os puristas. Pois estes entendem que a noção de nação está baseada no tradicional, que guarda em si uma essência imutável (BEZERRA, 2013, p. 202-203).

Durante o século XX, Bezerra enfatiza, a ideia de que a autenticidade da nação brasileira encontrava-se presente nos elementos rurais, que por sua vez não recebiam tantas influências da modernidade, foi um ponto importante no meio intelectual brasileiro. Um dos

grandes influenciadores dessa ideia foi Gilberto Freyre, que durante o período que estudou nos Estados Unidos, acabou recebendo muitas influências dos autores do Romantismo Vitoriano. A partir disso, o sociólogo produziu obras que se baseavam na sociologia do Brasil colônia e império, o que levou a concluir que a preservação do patrimônio cultural produzido nestas épocas era necessária, inclusive para a produção da arte (BEZERRA, 2013, 232-233).

Para uma compreensão mais apurada das relações de regionalismo com a produção musical é necessário entender as semelhanças e diferenças entre o nacionalismo e o armorial.

2.2 Armoriais e/ou nacionalistas

O final do século XIX e início do século XX marcam o mundo ocidental com uma grande busca pelo nacional. No Brasil não foi diferente, como mostram autores como Reily (1997) e Albuquerque Jr. (2011). A Semana de Arte Moderna, em 1922, é um grande marco do país neste sentido. O pós-guerra viria a fixar muito mais essa procura de se afirmar como nação. O nacionalismo trouxe uma necessidade de unificação da nação, mas ao mesmo tempo despertou uma vontade dos povos de buscar enfatizar suas culturas e, apesar do anseio de mostrar o país como tendo uma grande e única cultura, é nesse momento que muitas características regionais começam a florescer, colocando a diversidade num lugar de visibilidade maior. Sentia-se muito a necessidade de reforçar os chamados traços brasileiros e unificá-los, para eles representarem a cultura de uma nação unida. Ao escolher determinados elementos como representantes de uma nação, sobretudo num país de uma extensão territorial enorme como a do Brasil, e repleto de inúmeras etnias, muitas identidades culturais seriam colocadas no esquecimento, como se não fizessem parte do país, pois ser brasileiro seria pertencer a uma cultura que era criada e estampada como única.

De acordo com Nóbrega, havia uma integração das ideias nacionalistas com o Movimento Modernista. Estas ideias se refletiam nos meios políticos, econômicos, sociais e artísticos (NÓBREGA, 2000). Na música, um desses aspectos pode ser o desejo de colocar o nacional em evidência. Mas além de outros pontos que divergem entre os pensamentos armorial e nacionalista, está o processo de construção musical, e talvez mesmo artística, como um todo.

Sobre esta diferenciação na criação artístico-musical Antônio Madureira explica que

O Movimento Armorial, em relação à construção de uma música, se diferenciava muito do Movimento Nacionalista. Pois este se utilizava de

estruturas instrumentais, de formas e linguagens que já haviam sido estabelecidas na música europeia. Esta que, por sua vez, era a música praticada nas escolas e orquestras de música brasileiras da época. Os músicos armoriais partiram de outro ponto para a criação musical. Esta ocorreria a partir das próprias raízes da música autêntica, tradicional, mais antiga, situada principalmente no Nordeste. O objetivo era aprender o vocabulário dessas músicas que estavam sendo pesquisadas, entender a linguagem delas, a maneira como eram construídas, como suas melodias eram criadas, compreender sua instrumentação. Apesar de estas músicas possuírem formas elementares, era a partir delas que os músicos iriam partir para a construção de uma música armorial. Esta seria uma música erudita, mas com características bem distintas. (MADUREIRA, 2017)

A fala de Antônio Madureira mostra que mesmo havendo pontos convergentes entre a música armorial e a música nacionalista, que numa explicação mais sintetizada seria a utilização de formas populares, ou folclóricas (expressão mais utilizada pela/para a música nacionalista), segundo o compositor a produção de uma música erudita autenticamente nacional e nova deve ter sua construção caracterizada em todos os aspectos. Enquanto a música nacionalista utilizava formas já prontas e formações de instrumentos já existentes e consagradas dentro do contexto ocidental de música para concerto, o armorial buscava criar uma música que fosse construída não somente a partir do uso de determinadas escalas, ritmos e melodias, mas também que trouxesse em si uma marca simbólica de representatividade da cultura popular nordestina, e brasileira, nas técnicas de composição e na instrumentação.

Entretanto, há pontos bastante convergentes entre a música nacionalista e a música armorial, não em relação ao produto estético, mas ao seu objetivo. Mário de Andrade (1991) explica que na fase nacionalista da música o compositor aparece muito mais como pesquisador que criador. Além disso, a música é um produto pragmático, com um direcionamento específico. Neste caso, o de representar uma cultura nacional brasileira através de sua sonoridade. A música armorial, embora procure se diferenciar da música nacionalista em termos de construção, de forma, também segue esta mesma lógica de representatividade de um lugar, de uma cultura.

O armorial é um eco do nacionalismo, então ele possui traços em comum com este. Ao mesmo tempo, como algo novo que surge, ele busca trazer suas “novidades”, tentando construir diferenciações. A música armorial, por exemplo, não está baseada nas formas contemporâneas já existentes da música para concerto advinda da Europa²², porque, segundo

²² É possível encontrar músicas que são classificadas como armoriais se utilizando de formas europeias. Estas estão mais relacionadas à Orquestra Armorial e aos compositores do início do Movimento, que tinham ligação direta com a Orquestra. Por esse e outros motivos, alguns envolvidos com a música armorial não consideram a Orquestra Armorial um grupo genuinamente armorial. Discutiremos sobre isto ainda neste capítulo.

seu próprio discurso, elas eram europeizadas e de outras culturas. Além do mais, durante os anos setenta, quando surge o Movimento Armorial, o Brasil já tem fixada uma ideia de música nacional, não mais ligada à música de concerto, mas às formas populares. Neste caso, o samba carioca era o símbolo desta autenticidade brasileira, da nação do Brasil e, de modo mais geral, da música popular. No entanto, a colocação do samba como a representatividade principal põe todas as demais formas que surgissem, de alguma maneira, num patamar de regional, para não enfraquecer a imagem já criada de uma música autenticamente nacional.

Os estados-nações são identificados atualmente através de símbolos. Estes elementos são bandeiras, hinos, emblemas (MACH, 1997, p. 61). Além desses símbolos outros vão sendo criados. Temos focado sempre na questão da nacionalidade por conta da importância do nacionalismo para o surgimento dos movimentos regionais, e também pelo fato de o Movimento Armorial ter surgido com uma intenção nacional e não regional. Além do mais, se observarmos os regionalismos, pelo menos o que diz respeito ao Nordeste, há um comportamento de construção de identidade de grupo, de lugar e de espaço, no mesmo sentido que são construídas as supostas nacionalidades.

Entender como estas identidades aparecem distribuídas em diferentes espaços e lugares nem sempre é fácil, pois, como aponta Hall (2005), as características espaciais e temporais são modificadas com o processo de globalização, o que acaba causando efeitos sobre as identidades culturais. Além do mais, quanto mais os processos de globalização são acelerados, mais o mundo passa a ser sentido de forma menor, de modo que, tanto pessoas, quanto lugares, sentem esse impacto (HALL, 2005, p. 69). O espaço, embora necessite, a princípio, de um lugar geográfico para fazer algum tipo de referência, já não é mais tão limitado a, e dependente deste, podendo atingir os mais variados lugares do mundo, influenciando as diversas culturas, permitindo uma troca e uma hibridização de costumes, manifestações, etc.

Os símbolos indicados por Mach mudam de objetos quando pensados do ponto de vista regional. Não porque sejam regionais, mas porque dentro de um contexto nacional, alguns deles, por exemplo, causaria um impacto à homogeneidade nacional. Pois, apesar de os regionalismos procurarem enfatizar suas diferenças, de alguma maneira eles querem mostrar que são parte integrante da nação. E os símbolos criados, através de imagens e de discursos, são os mais diversos. A própria música, neste sentido, torna-se emblemática. De modo que, mais do que uma sonoridade que representa um espaço, ela deve ser a sonoridade que busca uma gama de imagens representativas da região e que, ao mesmo tempo, dá significado aos símbolos existentes.

2.3 “Fases armoriais?” Do “Preparatório” ao “Arraial”

De acordo com Nóbrega (2000), o Movimento Armorial foi composto por três fases: “Preparatória”, “Experimental” e “Romançal”. A primeira fase (1946-1969), a Preparatória, é o período das primeiras pesquisas que tinham o objetivo de dar suporte para a criação da arte desejada. Nesta fase estão os trabalhos desenvolvidos junto com o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e o Teatro Popular do Nordeste (TPN), junto com Hermilo Borba Filho, a Sociedade de Arte Moderna de Recife (SAMR) e o Atelier Coletivo, com Abelardo da Hora, Francisco Brennand e Gilvan Samico. É uma fase que tem um envolvimento significativo com o teatro (NÓBREGA, 2000, p. 46-47).

A fase Experimental (1970-1975) é a do lançamento do Movimento Armorial. Nesta época, Ariano Suassuna transforma o Departamento de Extensão e Cultura da UFPE praticamente em um laboratório de pesquisa, no qual os músicos e pesquisadores se reuniam para discutir sobre a construção dessa nova arte. Na música isso resultou na criação da Orquestra de Câmara Armorial (em colaboração com Cussy de Almeida e o Conservatório Pernambucano de Música) e do Quinteto Armorial. Também saíram as primeiras publicações dos poetas da geração de 1965, na revista *Estudos Universitários*, na UFPE. A finalização desta fase ocorre com a saída de Suassuna do DEC (NÓBREGA, 2000, p. 47-48).

A última fase (1976-dias atuais), a Romançal, é oficialmente delimitada no dia 18 de dezembro de 1975. Segundo Nóbrega, no mesmo dia aconteceu a estreia da Orquestra Romançal Brasileira, que ocorreu no Teatro de Santa Isabel, na cidade do Recife. No ano seguinte, em março, Ariano Suassuna volta a assumir uma posição de gestão pública, e desta vez era a Secretaria de Educação e Cultura da cidade do Recife. A posição que Suassuna assumiu mais uma vez permitiu que ele colocasse em prática alguns projetos que desejava. O escritor também envolveu grupos que estavam no meio artístico municipal como a Orquestra Sinfônica do Recife, o Coral dos Guararapes, a Orquestra Popular, o Balé Popular do Recife e a Orquestra Municipal (NÓBREGA, 2000, p. 48).

Nesta fase percebe-se, segundo Nóbrega, uma reafirmação da cultura popular. Outro fator que a autora destaca é que Ariano Suassuna junto com Marcus Accioly, Raimundo Carrero, Antônio Madureira e Gilvan Samico também passam a integrar o Conselho Municipal de Cultura. O prefeito recebia influência direta deles para a realização de atividades culturais. Desta fase fazem parte grupos como o Grial, sob direção de Romero de Andrade Lima, e o Quarteto Romançal, sob liderança de Antônio Madureira. Outros artistas

como Arnaldo Barbosa – artista plástico –, Carlos Newton – escritor – e Dantas Suassuna – pintor – também estiveram envolvidos nesta fase (NÓBREGA, 2000, p. 48-50).

Sobre estas datas e nomenclaturas, em outro texto, intitulado “O Movimento Armorial e suas fases”²³, elas aparecem com nomes e datas distintas das colocadas por Nóbrega (2000). A primeira fase está classificada como Experimental (1970-1980). É definida como a fase do lançamento do Movimento Armorial e com os trabalhos que se seguem. Francisco Brennand, Miguel dos Santos, Fernando Lopes da Paz, têm destaque na cerâmica e na pintura. Gilvan Samico destaca-se como gravador. Na literatura destacam-se trabalhos de Ângelo Monteiro, Janice Japiassu, Marcus Accioly, Raimundo Carrero, Maximiano Campos e Ariano Suassuna. Na música Capiba, César Guerra-Peixe, Antonio Nóbrega e Antônio Madureira²⁴. De acordo com o texto, nessa fase não havia ainda um trabalho consistente relacionado à dança.

A segunda fase, ainda de acordo com o texto que foi citado no parágrafo anterior, é a Romançal (1980-1995)²⁵. Essa fase compreende o período, de acordo com o texto, que Suassuna está à frente da Secretaria de Cultura do Recife. É durante ela que é fundado o Balé Armorial e o Balé Popular do Recife. O início dessa fase coincide com o fim do Quinteto Armorial, que se deu, de acordo com Antonio Nóbrega (2017) e Antônio Madureira (2017), em 1980, depois da gravação do último LP. A Orquestra Romançal Brasileira e o Trio Romançal são criados nesta fase. No entanto, há uma contradição aqui que não conseguimos solucionar: segundo outras fontes, Suassuna foi Secretário de Educação e Cultura da cidade de Recife de 1976 a 1980, portanto não coincidiria com esta fase “Romançal” começando em 1980.

E por fim, o mesmo texto indica a terceira fase como “Arraial” (1995-em diante). Desta vez, o texto destaca Ariano Suassuna como secretário de cultura do estado de Pernambuco (e não mais da cidade de Recife). Nesta fase destacam-se artistas como Arnaldo Barbosa, na escultura, Dantas Suassuna – filho de Suassuna – e Zélia Suassuna – esposa de

²³ Esse texto não traz nenhuma indicação de quem é o autor, nem data ou lugar de publicação. Mesmo assim decidimos utilizá-lo devido ao conteúdo pertinente do qual trata. O texto também não tem numeração de páginas. A pesquisa foi realizada no Google Acadêmico. Disponível em <http://www.unicap.br/armorial/movimento/produtos/amusica-armorial.pdf>. Acesso em 25, jun, 2017.

²⁴ Esse texto não cita Jarbas Maciel na parte que fala dos músicos da primeira fase, que, de acordo com o relato de Clóvis Pereira (2017), foi o primeiro músico que Ariano Suassuna convidou para fazer este trabalho de música armorial. O texto cita Guerra-Peixe, que apesar de não ser considerado um compositor armorial, inclusive isso é algo que Clóvis Pereira (2017) enfatiza ao falar dele, tem destaque por ter tido interesse e ter realizado composições com influências das manifestações populares do Nordeste. Além de ter autoria de uma das obras, considerada armorial, mais difundidas: “Mourão”.

²⁵ Período, que na presente pesquisa estamos considerando já como de influências armoriais e não mais totalmente armorial.

Suassuna –, na pintura, Romero de Andrade Lima, artista plástico, Antonio Nóbrega, agora como multiartista, Antônio José Madureira, na música. Os grupos Trupe Romançal de Teatro, Quarteto Romançal, Grupo Grial de Dança, Grupo Arraial Vias da Dança, o Teatro Arraial, o Espaço Ilumiara Zumbi são grupos e lugares que se destacam nessa fase.

O texto ainda traz uma colocação bastante pertinente sobre esta fase. Destaca que foi durante ela que muitos grupos e artistas, não somente de Pernambuco, passaram a ter interesse em utilizar os folguedos populares como inspiração. Explica que no meio musical pernambucano há muitas influências recebidas do armorial, mas que muitos grupos não admitem isto. Ou seja, a fase Arraial apresentada pelo texto na verdade descreve várias vertentes que começam a surgir com prováveis influências do armorial, seja através de artistas que fizeram parte do Movimento, seja através de outros.

Mesmo sabendo que um movimento é algo que acontece num determinado período curto, e o que se segue depois é a sua influência e repercussão, frequentemente o Movimento Armorial é compreendido de uma maneira um pouco mais prolongada, como se houvesse uma continuidade do próprio Movimento no decorrer do tempo e, segundo alguns, até hoje. Em perspectiva diferente, propomos uma data de finalização do mesmo, o início da década de oitenta. A escolha dessa data não acontece de modo aleatório, pois alguns fatores são tomados, por pesquisadores e artistas que pensam sobre o fenômeno armorial, como acontecimentos determinantes para a finalização do Movimento Armorial.

Um deles, que já citamos, é o final do Quinteto Armorial, grupo que virou símbolo do armorial. Além disso, Santos aponta a finalização do Movimento Armorial a partir de 1981, devido à publicação de uma carta de Ariano Suassuna, no *Diário de Pernambuco*, com o título: “Despedida”²⁶. Nesta, o escritor declara abandono à literatura (1995 *apud* NÓBREGA, 2011, p. 49-50). Bezerra explica que Ariano Suassuna entrou numa espécie de autoexílio a partir de 1981. Sobre a carta, “Despedida”, o Bezerra explica que no conteúdo Suassuna fala da desilusão em relação aos resultados conseguidos. Retrata também os seus esforços na política e na cultura. Entretanto, nos anos noventa o escritor volta a ocupar um cargo público, o de Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, durante a gestão Miguel Arraes, político aliado à esquerda (BEZERRA, 2013, p. 188).

Mesmo desenvolvendo trabalhos artísticos com uma perspectiva armorial, mesmo tendo sido responsável pelo apadrinhamento de grupos considerados armoriais no início dos anos noventa, os trabalhos realizados por Ariano Suassuna, ou influenciados por ele, já não

²⁶ A cópia completa da carta encontra-se em anexo.

fazem mais parte direta do que entendemos aqui como Movimento Armorial. É então, a partir desse momento que a estética armorial começa a se espalhar mais e se hibridizar com outras estéticas existentes, principalmente no meio artístico musical de Pernambuco, mais centralizado na cidade de Recife e regiões próximas²⁷.

Um Movimento é algo que acontece num determinado momento, lançando ideias, promovendo provocações, incentivando o pensamento sobre algumas situações. E foi o que o Movimento Armorial fez a partir de 1970 e na década que se seguiu. Sobre isto Antônio Madureira coloca o seguinte:

De acordo com Ariano, depende de como se compreende o Movimento. Ariano dizia que a palavra em si já estava dizendo que ele começa e termina. Trata-se de uma ideia lançada. O que acontece em seguida é o que começa a ser chamado de estética armorial. O Movimento foi o momento do lançamento do Manifesto escrito por Suassuna, o momento dos concertos iniciais, a estreia com a Orquestra Armorial e pouco tempo depois o surgimento do Quinteto Armorial e outros grupos. (MADUREIRA, 2017)

E discutindo sobre uma provável finalização do Movimento, a fala de Antonio Nóbrega acrescenta que:

Há um período em que um grupo de pessoas, de criadores, capitaneado por Ariano, se reúnem para compartilhar ideias e reflexões, onde o desaguadouro delas eram as obras que criavam, fossem esculturas, pinturas, músicas, etc. Estas pessoas seguiam um conjunto de princípios que utilizavam para criar. E esse período é delimitado historicamente, durando mais ou menos de 1970 até o início da década de oitenta. Embora diferentemente do começo, que é marcado um dia para se reunir, não há um dia definitivo para que deixem de se reunir. Então não se pode dizer que o Movimento Armorial prefigura dentro dessa maneira. (NÓBREGA, 2017)

Não pretendemos definir com exatidão onde acabam as fases do Movimento Armorial, ou mesmo se tiveram um fim. O que é inegável é o impacto que as propostas do Movimento, que se misturam com os ideais e com a vida de Ariano Suassuna, exercem na atualidade em muitos setores da arte. Este impacto não se fez sem a relativização da proposta original de construir uma simbologia em torno de um Nordeste homogêneo, com uma arte única e singular, uma imagem criada a partir da escolha de alguns elementos e até mesmo de estereótipos. Negar as demais representatividades, seria tomar a identidade pelo seu lado negativo, como enfatiza Albuquerque Jr. (2011). Seria, no que diz respeito à música, opor-se

²⁷ O que é um ponto interessante, já que a matéria-prima para a composição da arte armorial não era buscada na capital do estado.

ao que a etnomusicologia vem defendendo durante toda sua existência: a valorização e importância de todas as formas musicais e culturais. Quando o Movimento Armorial elegeu determinadas manifestações culturais como representativas, como as verdadeiramente autênticas, ele também estava praticando a exclusão das demais manifestações musicais que compõem a sonoridade do Nordeste, a sonoridade do Brasil.

Não há um acordo em relação à delimitação das fases do Movimento Armorial. No entanto, de modo geral, avaliando as várias considerações apresentadas, seja dos músicos envolvidos no Movimento, seja dos estudiosos sobre este, é possível propor, sem excesso de arbitrariedade, um momento de finalização dele. Mesmo Ariano Suassuna tendo continuado até o final de sua vida realizando trabalhos que procuravam enfatizar ideais que eram basicamente os mesmos do Movimento Armorial, inclusive mantendo o formato das aulas-espetáculos, com um quarteto instrumental²⁸ liderado por Antônio Madureira, estes eventos não se prefiguram dentro do Movimento Armorial, sendo já uma continuação da estética lançada por ele. Desta maneira, tudo que acontece a partir dos anos oitenta, que tenha relação com o armorial, consideraremos como suas influências e repercussões, em uma palavra como “ecos armoriais”. Estes serão abordados com mais detalhe no capítulo 3 desta dissertação, e entre os quais procuraremos focar mais nos acontecimentos dos anos 2000 até os dias atuais.

2.4. Contrapontos armoriais: história e concepções sobre a música

Embora trate da arte em todas suas manifestações, o Movimento Armorial teve na música um dos elementos artísticos que mais se sobressaiu. O início do Movimento foi marcado por um concerto na igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, Pernambuco, no dia 18 de outubro de 1970. O repertório apresentou na primeira parte músicas de compositores barrocos pernambucanos do século XVIII, Luís Álvares Pinto (1719-1789) e José Lima²⁹. E na segunda parte, músicas de Capiba (1904-1997), Guerra-Peixe (1914-1993), Jarbas Maciel (1933), Clóvis Pereira (1932) e Cussy de Almeida (1936-2010) (MORAES, 2000, p. 99, 102).

O debate sobre a importância da cultura e da música rurais para a construção de uma música nacional já era algo realizado por artistas e intelectuais desde as primeiras décadas do

²⁸ De acordo com Sérgio Ferraz, esse quarteto – Antônio Madureira (violão), Sérgio Ferraz, (violino), Eltony Nascimento (flauta) e Sebastian Poch – austríaco naturalizado brasileiro – (violoncelo) -, que foi formado, por volta do primeiro governo de Eduardo Campos, para compor as aulas-espetáculos, junto com o grupo todo, ou seja, com os dançarinos, era chamado por Ariano Suassuna de Grupo Arraial. Mas sozinho o quarteto passou a ser a última formação do Quarteto Romançal. (Conversa informal pelo Whatsapp, em 6, dez, 2017).

²⁹ O nome deste compositor sempre aparece nas fontes pesquisadas. Porém, além disso, não foi encontrada mais nenhuma referência sobre ele.

século XX. Isto se dava porque elas, a música e a cultura rurais, eram vistas como partes autênticas da tradição folclórica do Brasil (MORAES, 2000).

Cussy de Almeida, em depoimento para Nóbrega, conta que ele sugeriu para Ariano Suassuna alguns compositores como Guerra-Peixe, Clóvis Pereira e Jarbas Maciel. O primeiro pela sua preocupação em utilizar elementos da cultura nordestina em suas composições e por ter residido no Nordeste na primeira metade da década de 1950. Os dois últimos por terem sido alunos de Guerra-Peixe e pelas suas raízes, por serem pernambucanos (ALMEIDA, 1999 *apud* NÓBREGA, 2000, p. 85).

Sobre este início Clóvis Pereira tem uma versão que diverge um pouco da de Cussy de Almeida. Ele explica que

Por volta dos anos sessenta, Ariano Suassuna e Jarbas Maciel se conheceram na UFPE. Então o escritor convidou o músico para realizar umas pesquisas musicais e depois desenvolvê-las. O objetivo era buscar entender algumas formas musicais da cultura popular, pegar a essência delas e “recriá-las”, utilizando o desenvolvimento técnico que existe na música erudita. A nova música teria que ser feita para concerto, para ser ouvida. Mas não poderia perder as características principais das músicas que serviam de matéria-prima. E por fim, as músicas criadas deveriam ser apresentadas. Jarbas Maciel entendendo que não conseguiria realizar esse trabalho musical sozinho indicou mais dois músicos que eram seus conhecidos: Cussy de Almeida, violinista natural do estado do Rio Grande do Norte, mas com formação na Europa; e eu (Clóvis Pereira), pernambucano que havia sido aluno de Guerra-Peixe, junto com Jarbas Maciel, nos anos cinquenta. E então, com a reunião de nós três (Clóvis Pereira, Jarbas Maciel e Cussy de Almeida), Ariano Suassuna traçou as diretrizes de como seria esse processo de criação desta nova música. E todos concordamos. (PEREIRA, 2017)

As primeiras reuniões aconteceram na casa de Cussy de Almeida e foram chamadas de 1º Seminário de Criação e Interpretação da Música Nordestina (NÓBREGA, 2000, p. 86). Segundo Clóvis Pereira havia outros pesquisadores envolvidos nesse trabalho que não são lembrados com frequência: Sebastião Vila Nova, Generino Luna e José Maria Tavares de Andrade (PEREIRA *apud* NÓBREGA, 2000, p. 85-86).

Em parceria com o DEC da UFPE Ariano Suassuna e os demais envolvidos nestas pesquisas levavam para as reuniões rabequeiros, violeiros, ternos de pífanos³⁰. Os pesquisadores depois de ouvir os músicos convidados, selecionavam temas e gravavam o que para eles era importante (NÓBREGA, 2000, p. 86). A partir dessas gravações estes temas

³⁰ Um terno de pífano, ou zabumba, é um grupo normalmente formado por dois pífanos e quatro instrumentos de percussão: uma zabumba, um triângulo, uma caixa e pratos. No interior de Pernambuco às vezes é também chamado de gato (PEREIRA, 2017). Nos dicionários consultados o termo zabumba aparece somente como um instrumento musical e nada faz referência à palavra gato neste sentido.

eram escritos no papel. E então se buscava criar sequências melódicas e harmônicas, mas sem descaracterizar a melodia original (*Diário de Pernambuco*, 30 de novembro de 1972, CPM *apud* NÓBREGA, 2000, p. 86).

Ao falar da música armorial num livro que é uma espécie de tratado sobre a arte armorial, Ariano Suassuna (1974, p. 57) explica que nos centros mais populosos era mais difícil encontrar os vestígios do que ele chama de música primitiva. Entretanto, segundo ele, no Sertão ocorria o contrário. Estas características, as “tradições”, estavam mais conservadas. Para Suassuna a música do Sertão era o resultado do desenvolvimento de várias tradições que estavam presentes nele. Bezerra (2013, p. 153) explica que mesmo se referindo à cultura popular nordestina como algo que não recebeu influências externas, cristalizado no tempo, Suassuna reconhece que as culturas populares sofrem mudanças, porém sua dinâmica é diferente, pois não perdem sua essência com o tempo.

O Movimento Armorial vai buscar na música sertaneja a matéria-prima para a criação da sua música. Aquela, de acordo com Ariano Suassuna, era originária de uma manifestação musical arcaica coletiva e mantida pelo povo. Seu surgimento se deu pela junção da música ibérica, da música indígena e das influências do canto gregoriano. Este foi trazido pelos missionários na época em que o Brasil ainda era colônia (SUASSUNA, 1974, p. 57).

Ao escolher determinados símbolos, a maioria deles já marcados como representantes da região Nordeste do Brasil, o Movimento Armorial enfatiza ainda mais a construção simbólica e imaginária desta região. Mesmo que muitos desses símbolos façam parte de uma criação estereotipada. Reily, no artigo “Macunaíma’s Music: national identity and ethnomusicological research in Brasil” (1997), retrata a importância de usar material nacional para a criação musical, que não é uma ideia recente, citando, inclusive, compositores como Carlos Gomes, Alexandre Lévy, Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazareth e tantos outros. Talvez, imaginamos nós, que o que tenha mudado com o passar dos anos tenha sido a maneira de olhar para este material e a valoração que lhe é dada. Pois, se formos analisar, de maneira geral, a música para concerto muitas vezes (ou quase sempre) tem buscado inspiração nos materiais de sua nação, de seu povo, ou de outros. As mudanças que são percebidas ocorrem não somente na música, mas em toda a sociedade da qual as variadas formas de música fazem parte.

Para Antonio Nóbrega (2017), a música armorial nasce dos princípios fecundados pelo Movimento Armorial. Princípios estes que foram colocados na cabeça de cada um dos

criadores e continuaram mesmo depois deles deixarem de se reunir. Para Ângelo Monteiro³¹ (2016), a música armorial se encontra em peças “ora populares, ora eruditas”. Está presente em composições e performances de Capiba, Guerra-Peixe, Clóvis Pereira, Antônio Madureira e Antonio Carlos Nóbrega. O mesmo se aplica, de acordo com Monteiro, a *Um Requiem Nordestino*, de Dierson Torres, peça composta em homenagem a Ariano Suassuna (MONTEIRO, 2016).

Embora os vanguardistas apontassem para o novo, a música armorial buscava elementos “cristalizados” na cultura popular e, diferente dos nacionalistas, que utilizavam elementos do folclore numa estrutura formal europeia, a música armorial utilizava a música popular e elaborava a partir dela um trabalho que era chamado de erudito, uma música para concerto. A recriação musical a partir de elementos preservados no passado era o oposto ao que a Tropicália vinha fazendo, também em busca de uma música nacional (MORAES, 2000, p. 104-105). Desta maneira, a música armorial encontrava uma relação do barroco com as raízes nacionais e acreditava que isso definiria o inconsciente musical brasileiro. “A afinidade dos armoriais com o barroco é justificada pela aproximação deste com o ‘tronco ibérico’ das raízes brasileiras” (MORAES, 2000, p 109).

Entretanto a diferença entre o armorial e a Tropicália não está somente na maneira para qual cada um dos movimentos aponta. É importante enfatizar que, apesar de os termos erudito, ou música para concerto, e popular serem cada vez mais entendidos de uma forma menos fechada, de modo que nem sempre uma música pode ser classificada somente como para concerto e/ou somente como popular, no contexto que os movimentos citados surgiram, estes termos ainda eram mais cerrados, o que acaba diferenciando ainda mais um do outro, de modo que enquanto a Tropicália buscava uma linguagem de uma música mais popular, o armorial presava por um trabalho de uma música para concerto. Inclusive, estes movimentos, ambos no Nordeste, nos levam a questionar o quanto a chamada música nordestina dá conta realmente do Nordeste e o quanto a música armorial representa de Nordeste em sua imagem sonora, ou até mesmo de Pernambuco. Da mesma forma que frequentemente questionamos até que ponto a chamada música brasileira é capaz de abarcar as culturas musicais do Brasil.

Retomando a discussão anterior, Moraes (2000, p. 113) explica que os “cantares” que foram trazidos para o Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII eram muito importantes para a construção da música armorial, pois tinham uma sonoridade mais “áspera” que a música dos compositores “clássicos”. Da mesma forma, continua a autora, Suassuna também entendia

³¹ Poeta que integrou o grupo que originou e estreou o Movimento Armorial.

que a música para violão³² do período barroco era fundamental para a música brasileira, além da utilização dos instrumentos “populares”.

Os trabalhos de experimentação para a música armorial tiveram início em 1969, com um grupo composto por duas flautas, referentes aos pífanos do terno; por um violino e por uma viola de arco, fazendo referência às rabecas; e percussão (bateria), por conta da zabumba³³. Mas este primeiro quinteto não agradava a Suassuna. Uma das coisas que o incomodava era a falta dos instrumentos “rústicos”, assim chamados por ele. Estes instrumentos seriam aqueles utilizados pelo povo, nas manifestações populares, nos folguedos. Ele não se satisfazia com um grupo utilizando apenas instrumentos comuns à música de concerto. O escritor também se incomodava com a utilização da bateria no lugar da zabumba. Para suprir a falta da viola nordestina, que para Suassuna era fundamental na criação desta música que ele idealizava desde 1946, Jarbas Maciel e Cussy de Almeida às vezes convidavam o violonista Henrique Annes para tocar com o grupo (SUASSUNA, 1974, p. 57, 59).

Estas diferenças de concepções estético-criativas, sobretudo entre Ariano Suassuna e Cussy de Almeida, iriam aumentar e ter mais repercussões depois do lançamento do Movimento. As discordâncias dentro do próprio Movimento, que no início estavam em torno da utilização de certos instrumentos, se concretizaram quando Ariano Suassuna fundou um segundo quinteto, o Quinteto Armorial. Inicialmente era formado por Antônio José Madureira, na viola sertaneja, Edilson Eulálio, no violão, Antonio Carlos Nóbrega, no violino, Jarbas Maciel, na viola de arco, e José Tavares de Amorim, na flauta. Os dois últimos foram integrantes do primeiro quinteto. A estreia do Quinteto Armorial ocorreu no dia 26 de novembro de 1971, na Igreja Rosário dos Pretos, na cidade de Recife³⁴. O programa foi dividido em três partes: música barroca europeia, seguida de música barroca brasileira e por fim música armorial. Ao mesmo tempo ocorria uma exposição de artes plásticas (MORAES, 2000, p.112-113).

A distinção sobre o que é música erudita é tão complicada que esse conflito surgiu dentro do próprio Movimento. A Orquestra Armorial e o Quinteto Armorial tinham duas posturas diferentes. Além do mais, havia discordâncias entre o próprio Ariano e Cussy de Almeida, que dirigia a Orquestra. O que a Orquestra Armorial fazia era pegar temas populares de

³² A colocação correta deveria ser viola e não violão, pois no período barroco ainda não havia este instrumento. Como Moraes está citando Suassuna, não sabemos se ela apenas repetiu o que foi dito por ele, ou se foi um equívoco da autora.

³³ Aqui a palavra “zabumba” se refere ao instrumento.

³⁴ Não se sabe o motivo, mas no dia da estreia do Quinteto Armorial Jarbas Maciel acabou não tocando. Deste modo, a estreia do Quinteto ocorreu na verdade com um quarteto (MORAES, 2000, p. 113).

bandas de pífano e então os harmonizava e faziam arranjos. O que ocorria é que Clóvis Pereira, Guerra-Peixe e Jarbas Maciel faziam arranjos, trazendo esses temas para uma Orquestra de Câmara que surgiu tipicamente, em sua formação original, para uma música de uma época europeia. (MADUREIRA, 2017)

Seguindo a linha de pensamento de Antônio Madureira, se a música criada para a Orquestra Armorial tinha como um dos princípios ser realizada dentro de formas já autenticamente fixadas numa cultura musical erudita europeia, mesmo com a utilização dos elementos encontrados nas culturas dos Sertões do Nordeste, esta música ainda não se prefigurava como armorial, mas sim como nacionalista, pois, embora com suas particularidades, tendo uma ênfase maior na cultura do Nordeste brasileiro, ela não saía dos moldes traçados pela música nacionalista brasileira.

Em 1974 a imprensa pernambucana começou a trazer à tona uma polêmica sobre o fim da Orquestra Armorial, apontando Cussy de Almeida como um dos responsáveis por isso. Esta situação colocou em ênfase mais uma vez a discussão sobre a concepção de uma verdadeira música armorial. Cussy de Almeida defendia que era bom ter músicos de outros países na Orquestra se eles tocassem bem (MORAES, 2000, p. 115). Este também era um ponto de divergência entre Cussy de Almeida e Ariano Suassuna, pois este prezava por um trabalho feito pelos artistas da terra.

Sobre as discordâncias entre Cussy de Almeida e Ariano Suassuna, Clóvis Pereira conta que Cussy de Almeida “aprontou um negócio que Suassuna não gostou”. O compositor explica que Suassuna sempre pedia para Cussy de Almeida não tocar “músicas da mídia” com a Orquestra Armorial, pois o objetivo deste grupo era levar para as pessoas uma música que não tinha tanta evidência, pelo menos no meio midiático e de concerto. Então um dia, Cussy de Almeida levou a Orquestra Armorial para fazer um concerto no *Jornal do Comércio*. De acordo com Clóvis Pereira era dia do jornalista. Sempre que Ariano estava presente, a Orquestra só tocava música armorial. Entretanto, quando o escritor não estava, era comum Cussy de Almeida colocar a Orquestra para tocar músicas conhecidas, músicas de artistas que na época tocavam na rádio, por exemplo. E neste concerto aconteceu isto. No dia seguinte, saiu um artigo discorrendo sobre o concerto da Orquestra Armorial, enfatizando, inclusive, que o sucesso desta apresentação tinha sido o momento em que as músicas “midiáticas” foram tocadas. Depois deste dia Ariano Suassuna nunca mais falou com Cussy de Almeida. E também não foi mais ao Conservatório Pernambucano de Música, o que acabou provocando um afastamento dele com Clóvis Pereira e Jarbas Maciel também (PEREIRA, 2017).

Estas divergências e, inclusive, a separação de Ariano Suassuna e Cussy de Almeida, o que levou aquele a não influenciar diretamente, a partir de então, o trabalho da Armorial, pode ter levado a duas vertentes de uma música armorial: uma que está dentro dos parâmetros da música para concerto nacionalista, desenvolvida na época pela Orquestra Armorial. Seria uma espécie de música nacionalista nordestina; e outra que busca uma aproximação maior em seu formato, seja em relação aos instrumentos/timbres, seja em relação à própria concepção musical como um todo, da cultura musical popular do Nordeste, criando um trabalho “mais original”, no qual a criação musical se dá em todos os aspectos, desde as formas estéticas, até a combinação timbrística, formação instrumental, performance, etc.

Embora haja essas divergências, a Orquestra Armorial é entendida como um grupo que fez música armorial. E isto se dá por todos os fatores que a envolveram, desde sua criação, que foi dentro do próprio Movimento, até o nome e seu objetivo primeiro, que, muito embora nem sempre estivesse de acordo com o que Ariano Suassuna desejava, surgiu de uma linha de pensamento que os envolvidos chama(va)m de armorial. Apesar de Suassuna ser o definidor dos princípios armoriais, suas ideias, como Antonio Nóbrega colocou em uma passagem que citamos anteriormente, foram fecundadas na cabeça dos envolvidos. Desta maneira, a música armorial passou a ser pensada e produzida além dos limites definidos por Suassuna e isso possibilitou uma expansão maior dos seus ecos na atualidade.

Bezerra (2013, p. 114) explica que, com esses conflitos de interesses entre Ariano Suassuna e Cussy de Almeida, a absorção das teorias e técnicas europeias³⁵ passa a ser discutida de modo muito mais enfático no campo da arte do que nos outros, revelando concepções valorativas distintas da cultura em foco. Isto ocorre porque a música popular não traz em sua construção os mesmos códigos que a música de concerto, pois seus agentes criadores normalmente não tiveram acesso à mesma educação, aos mesmos meios, explica.

No Recife, continua Bezerra, o debate adquire características particulares, devido ao fato de a cidade não dispor de muitos músicos que tinham educação musical formal, surgindo daí, a necessidade de Cussy de Almeida, de trazer músicos de outros países com mão-de-obra especializada. Por outro lado, Suassuna, dentro de uma perspectiva nacionalista-modernista, e talvez até mesmo romântica, enxergava, nessa falta de educação formal musical, possibilidades de criar uma estética original, já que os músicos de formação popular não se prenderiam às amarras formais. Bezerra finaliza explicando que esse debate traz à tona, no século XX, um embate sobre a antiga oposição entre civilização e cultura, tudo isso dentro da

³⁵ O autor utiliza a palavra “ortodoxas” e não “europeias”, mas optamos em substituir a primeira pela última.

cena cultural recifense. Isto acaba reproduzindo dilemas que já existiam na década de vinte do século XX, quando se buscava construir uma arte nacional, que não trouxesse nenhuma influência da tradição ocidental (BEZERRA, 2013, p. 114).

Mas a questão de influências ocidentais e outras não nacionais é tema para um grande debate, pois os elementos buscados pelo armorial também são estrangeiros, porém não seus contemporâneos. No livro *O caráter nacional brasileiro*, Leite (2002) discute sobre a existência de cosmopolitismo desde épocas bem antigas, como a da civilização grega. O autor aponta que é comum a aceitação de padrões estranhos e que com a globalização isto se torna cada vez mais rápido. Então, pensamos que a questão do que é regional e principalmente nacional está totalmente relacionada com as escolhas. Escolhas regidas por determinados grupos que as justificam para que elas sejam aceitas. E é claro, estes grupos detêm de poder.

O armorial e sua música vêm tentar quebrar o paradigma que coloca determinadas pessoas, ou pelo menos alguns grupos sociais, como mais musicais que outros. Ele procura mostrar que a manifestação popular é tão musical e tão importante quanto qualquer outra e, mais especificamente, quanto a europeia erudita. Neste sentido podemos notar que o fazer musical não necessariamente está relacionado a um tipo de escolarização formal e acadêmica. Blacking (2000) explica que a existência da música depende da própria existência e desenvolvimento de uma capacidade de audição estruturada, visto que se trata de uma tradição cultural a qual se transmite de uns para outros.

Um modo estético artístico traz engajado em si muito mais que um modelo de produção de uma determinada arte, traz símbolos que constituem as expressões culturais. Estas que não deveriam receber valores de atribuições hierárquicas, mas que, devido a fatores de ordem social e econômica, que, por sua vez, estão frequentemente ligados a fatores históricos, acabam sendo tratadas numa escala de superioridade e inferioridade umas em relação a outras. E é justamente em busca dessa valorização de uma cultura autêntica, de uma identidade própria, que as ideias do Movimento Armorial começam a aflorar.

2.4.1 Grupos Armoriais

Como resultado do trabalho do Movimento Armorial surgiram vários grupos, desde a “fase preparatória”, com o intuito de ir descobrindo como soavam as músicas criadas, até os que foram formados para a estreia do Movimento e durante o desdobramento das ideias e da estética do mesmo. Nóbrega (2000, p. 88) explica que a partir de todas as pesquisas foi criado

o primeiro grupo, um quinteto, o qual já foi citado anteriormente. Este, para Suassuna, deixava a desejar em alguns aspectos. De acordo com Clóvis Pereira (2017) essa formação foi uma espécie de experiência que ocorreu uns oito a dez meses depois da realização das primeiras reuniões, para ver como soaria essa nova música que desejavam realizar. Então fizeram uma audição na casa de Francisco Brennand.

Orquestra Armorial

Apesar das já existentes divergências entre, principalmente, Ariano Suassuna e Cussy de Almeida, sobre a concepção de uma música armorial, Cussy de Almeida, que tinha vínculo empregatício com o CPM, convenceu Ariano Suassuna a formar uma orquestra que acabaria tendo sua estreia junto com o lançamento do Movimento. De acordo com Almeida, em depoimento para Nóbrega (2000, p. 89), é a partir desse momento que surge pela primeira vez o nome armorial. A formação da orquestra era a seguinte: Cussy de Almeida, Birgitta Fassi Fihri, Ricardo Bussi, Cristina Bussi, Samuel Gegna e Benjamin Wolkoss, nos violinos; Emílio Sobel e Frank Musick, nas violas; Mariza Johnson e José Carrion, nos violoncelos; Silvio Araújo Coelho, no contrabaixo; José Tavares Amorim e Ivanildo Maciel, nas flautas; José Gomes, no cravo; Henrique Annes, no violão e na viola nordestina; José Xavier da Silva no berincelo³⁶ e percussão; Antônio Revorêdo, Geraldo Fernandes Leite e Edilson Nóbrega da Silva, na percussão. E durante o concerto de abertura, Ariano Suassuna fez uma espécie de aula, comentando e mostrando *slides* (NÓBREGA, 2000, p. 89-90).

De acordo com Nóbrega, a Orquestra Armorial foi considerada, pelo maestro Karabtchevsky, como a melhor orquestra de câmara do Brasil. Em 1978, a crítica nacional a considerou o melhor conjunto de cordas criado na época. Porém a falta de verbas sempre aparecia como uma ameaça para o fim da Orquestra. Em 1978 houve um concurso para a contratação de novos músicos para integrá-la. Vieram músicos de outros países como Argentina e Uruguai. A Orquestra Armorial foi reativada em 1991, com o apoio do governador Joaquim Francisco Freitas Cavalcanti e de José Jorge de Vasconcelos Lima, secretário de Educação, Saúde e Esportes, no período. Três anos à frente, regrava seus maiores sucessos em *compact disc* (NÓBREGA, 2000, p. 92-94).

O som da Orquestra, de acordo com Suassuna, era meio europeizado. Isto se dava, explica Rafael Borges Aloán, pelo timbre dela. Suassuna desejava obter uma música com um

³⁶ É outro nome do marimbau. Instrumento do qual falaremos mais adiante.

timbre mais aproximado ao das manifestações musicais populares. Entretanto Cussy de Almeida não concordava com a utilização dos “instrumentos do povo”, justificando, entre outras coisas, que isso atrapalharia na homogeneização. Havia também outro empenho em utilizar os “instrumentos orquestrais”, que era o de que as peças pudessem ser tocadas, caso houvesse interesse, em outros países (ALOAN, 2008, p. 23). Ao falar do percurso da Armorial no livro *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco* (2015a), que integra uma coletânea de livros que traz parte das partituras da Orquestra Armorial editadas em homenagem aos 85 anos do Conservatório Pernambucano de Música e aos 45 do Movimento Armorial, o professor do CPM, Sérgio Barza, não faz menção ao momento exato de finalização da Orquestra, enfatizando apenas a comemoração dos 45 anos de sua criação.

Quinteto Armorial

O surgimento do segundo quinteto, o Quinteto Armorial, foi fruto de um encontro de Ariano Suassuna com Antônio Madureira que, em depoimento a Nóbrega, explica que ao mostrar algumas de suas composições ao escritor, este lhe disse que ele era um compositor que havia entendido a música armorial e traria novas perspectivas para ela. A ideia do compositor era fazer um trabalho experimental, que tivesse novas formações instrumentais diferentes das já habitualmente utilizadas. Dentre outras coisas, o Quinteto Armorial objetivava usar instrumentos da cultura musical do Nordeste (NÓBREGA, 2000, p. 95).

A sonoridade do Quinteto Armorial, ao contrário da sonoridade da Orquestra Armorial, encontrava-se mais próxima dos chamados temas nordestinos, como coloca Moraes. Isto se dava, entre outras coisas, pela utilização de instrumentos como o marimbau e a viola sertaneja (MORAES, 2000, p. 114-115), ou nordestina, como muitos preferem chamar. Para Aloan (2008, p. 23-24) havia uma busca de uma variedade de timbres realizada pelo Quinteto que a Orquestra não estava preocupada em fazer. Todavia, Madureira (2017) explica que o trabalho realizado pela Orquestra Armorial foi muito válido e que era o início do que se buscava. Entretanto ela não alcançou o que era idealizado como uma música armorial. Para ele o primeiro grupo armorial foi de fato o Quinteto Armorial, pois ele atendia aos princípios do Movimento.

Segundo Nóbrega a formação do Quinteto era a seguinte: Antônio José Madureira (viola nordestina, tambor e zambumba); Edilson Eulálio Cabral³⁷ (violão, ganzá e matraca);

³⁷ Professor aposentado da UFCG. Como professor foi o criador dos Cursos Livres de Violão e Prática Instrumental. Como instrumentista atuou em grupos e como solista.

Antônio Carlos Nóbrega de Almeida (violino, rabeca e caixa); Fernando Torres Barbosa³⁸ (flauta, marimbau e tambor); e Egildo Vieira³⁹ substituído depois da gravação do segundo LP do grupo por Antônio Fernandes de Farias, o Fernando Pintassilgo⁴⁰ (flauta, gaita e pífano). A autora enfatiza que esse foi, para Suassuna, o trabalho musical armorial mais importante. Em 1977 o Quinteto transferiu-se, a convite do Reitor da Universidade Federal da Paraíba – UFPB⁴¹ – para Campina Grande (NÓBREGA, 2000, p. 99-102). Essa formação é a que se oficializou, tendo uma pequena diferença em relação ao grupo que estreou, como já foi citado.

Outros grupos armoriais

Ariano Suassuna criou depois outra orquestra, batizada como Romançal Brasileira. O objetivo era o mesmo que o da Orquestra Armorial, que buscava inspiração nas “origens do romanceiro popular nordestino” (MORAES, 2000, p. 129). Só que desta vez o trabalho não acontecia com a “direção” dos mesmos músicos que a Armorial. Nelson Almeida (2016) enfatiza que romançal é apenas outro nome para o armorial. De acordo com Moraes (2000, p. 130-131), Cussy de Almeida chegou a criticar esta nova orquestra, apontando justamente a formação pouco clássica da mesma. De acordo com a autora a estreia da Orquestra Romançal Brasileira ocorreu no Teatro de Santa Isabel, no dia 18 de dezembro de 1975, em Recife.

Como os músicos que compunham o Quinteto Armorial também tocavam na Orquestra Romançal Brasileira, Nóbrega explica que com a ida deles para Campina Grande, em 1977, a Orquestra ficou desfalcada. Com isto foram formados alguns grupos de câmara como o Trio Romançal Brasileiro, com Antero Madureira, Antúlio Madureira e Valmir Chagas, por exemplo (NÓBREGA, 2000, p. 108).

No mesmo ano, por sugestão de Suassuna, explica Nóbrega, foi criado, por alguns professores da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e com o apoio de Lynaldo Cavalcanti, o Quinteto Itacoatiara. Este era composto por: Fernando Pintassilgo, na flauta, Agmar Dias Pinto, no violino, João de Arimatéia, no violoncelo, Samuel Araújo⁴², no violão e

³⁸ Professor da UFCG. Além de músico também é artista plástico e escritor.

³⁹ Foi agente administrativo da UFPE, por volta do início dos anos noventa (não sabemos o período com exatidão). Por conta das suas habilidades musicais ele atuou como professor dos cursos de extensão no Departamento de Música da mesma instituição. Além de instrumentista era compositor e luthier. Faleceu em Maceió, em 30 de julho de 2015.

⁴⁰ É professor aposentado da UFPB. Atualmente desenvolve trabalhos musicais junto com sua esposa, Alice Lumi, que é professora de música da UFPB.

⁴¹ Atualmente Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Na época era um dos campus da UFPB.

⁴² Atualmente Samuel Araújo é professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e é um dos mais destacados etnomusicólogos brasileiros.

Reginaldo de Alcântara, na viola sertaneja. Dependendo da necessidade, os músicos tocavam outros instrumentos como pífano, gaita de caboclinhos e marimbau. O nome, dado pelo escritor, é de origem tupi-guarani e significa pedra escrita ou pedra lavrada. A proposta do grupo era a mesma dos demais grupos armoriais que vinham surgindo, sobretudo com a influência de Ariano Suassuna. Havia também o trabalho de pesquisa e adaptações de instrumentos musicais. Grande parte do repertório era de autoria dos próprios integrantes do grupo ou de compositores da região, como Carlos Mahon, Tom-K, Pedro Osmar, Hélio Sena. O grupo recebeu críticas que o acusavam de ter uma visão utópica, por desejar realizar uma música brasileira de origem nordestina. Mas a reação do público em relação ao trabalho do Quinteto, em vários estados do Brasil, provou o contrário (NÓBREGA, 2000, p. 108-110).

Nóbrega enfatiza também o surgimento do Quarteto Romançal, que ocorreu durante a gestão de Ariano Suassuna na Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, iniciada em 1996. O grupo era formado por: Fernando Pintassilgo, substituído por Sérgio Campelo⁴³, na flauta; Aglaia Costa, no violino e na rabeca; Fabiano Menezes⁴⁴, substituído depois por João Carlos Araújo, no violoncelo; e Antônio Madureira, no violão. Para Ariano Suassuna este grupo era uma espécie de evolução do Quinteto Armorial. Evolução porque ele entendia que no primeiro momento, logo após o lançamento do Movimento Armorial era necessário educar os ouvidos das pessoas para esta nova música, e foi isso que, segundo ele, o Quinteto Armorial fez. Nesse momento, com o Quarteto Romançal, já era possível usar instrumentos comuns às orquestras sem causar nenhum prejuízo para a música a qual eles queriam fazer referência (NÓBREGA, 2000, p. 110-112). Em relação ao uso desses instrumentos, Antônio Madureira (2017) explica que era possível fazê-lo porque, passado o momento das primeiras pesquisas, dos primeiros trabalhos, os compositores de música armorial sabiam como criar essa música sem descaracterizá-la, sem perder sua essência. De acordo com Nóbrega (2000, p. 111), o primeiro CD do grupo, *Romançal*, foi lançado em 1998 e o segundo, *Tríptico*, em 2000. Notamos que mesmo já nos anos noventa, Ariano Suassuna, de alguma forma, insistia em manter a estética armorial na música, influenciando a criação de grupos que seguissem esta linha de pensamento estético.

Conclusão

⁴³ Em meados dos anos noventa Sérgio Campelo criou o grupo SaGRAMA, do qual falaremos posteriormente.

⁴⁴ Uma de suas atividades atuais é violoncelista do *Quarteto Encore*, grupo que tem uma relação muito próxima com a música instrumental para concerto pernambucana e que gravou algumas peças com influências armoriais.

Para Aloan (2008, p. 27), a música armorial tem se modificado desde o lançamento do Movimento Armorial. Entretanto, algo que continua sempre presente é a questão de querer preservar e buscar inspiração para as composições nas raízes da cultura popular⁴⁵. No entanto esta característica que permaneceu, apontada por Aloan, sozinha não é capaz de definir a música armorial, pois vários movimentos também fizeram o mesmo, como é o caso do Manguebeat. Entretanto, entendemos que é preciso dar ênfase também a um outro fator que foi definido por Ariano Suassuna, algo que também é enfatizado pelos músicos que dele fizeram parte, que a música armorial é de e para concerto, é uma música feita para ser ouvida, para ser apreciada, é uma música “erudita” nordestina e, conseqüentemente, brasileira⁴⁶.

2.4.2 Cores armoriais: construção e características da música armorial

Nesta parte faremos um esboço das características técnicas da música armorial. Estas estão baseadas na literatura prévia e nas entrevistas realizadas com os músicos que fizeram parte do Movimento Armorial, principalmente Antônio Madureira e Clóvis Pereira. A compreensão destas características nos darão subsídios para entendermos melhor de que maneira as influências do armorial aparecem na música produzida no estado de Pernambuco atualmente.

Melodia

As melodias da música armorial são baseadas nas melodias das músicas de tradição popular do Nordeste, principalmente as encontradas no interior da região. E como coloca Clóvis Pereira, a intenção da construção da música armorial se inspirava em músicas realizadas nos folguedos, pelos cantadores de violas, pelos aboiadores e demais grupos que utilizavam o modalismo. Logo era necessário manter o mesmo tipo de escala para que a nova música pudesse manter as características principais das músicas originais (PEREIRA, 2017).

A despeito de essa prática de utilizar músicas folclóricas – o que acaba envolvendo os folguedos – na música para concerto ser uma prática defendida na música moderna para

⁴⁵ Aloan fala em “música popular”, mas preferimos o termo “cultura popular”.

⁴⁶ Quando apontamos que a música para concerto é uma música para ser apreciada, isto pode soar um pouco preconceituoso, parecendo que as demais músicas não devem ser apreciadas. Não é nossa intenção. Na verdade é apenas a maneira que encontramos para explicar a diferença entre algumas formas musicais e, sobretudo, explicar melhor o que é a música armorial. Diferente de músicas que são feitas para dançar, para estar num ambiente festivo, a música armorial tinha/tem um caráter de concerto, por isso falamos em “apreciação”.

concerto brasileira do século XX, ela ainda não buscava uma ruptura com a música tonal e principalmente, com as formas europeias. E é justamente esse rompimento com as formas musicais, sobretudo percebidas através das formações instrumentais, que o armorial busca, diferenciar, em parte, sua música da nacionalista. Esta resistência em aceitar a música armorial como música erudita, uma música que comumente traz em si, no Brasil, uma relação com uma classe social mais alta, com intelectualidade, pode estar relacionado com o fato, colocado por Contier, de que os modernistas pretendiam evitar qualquer tipo de coisa que viesse a lembrar o atraso do país. Este atraso era comumente simbolizado principalmente pela escravidão e os povos e culturas que a remetessem (CONTIER, 2004, p. 5).

Ao utilizar e, principalmente, enfatizar a música do povo, a cultura popular, o armorial coloca em foco características de manifestações culturais realizadas por uma parte da população que se encontra numa classe social relacionada a esse atraso econômico e, em consequência disso, muitas vezes vista como atrasada culturalmente. É importante enfatizar, no entanto, que os envolvidos com o armorial, seja na produção da música, seja das demais formas artísticas, não faziam parte dos grupos sociais dos quais buscavam inspiração para suas artes. De modo geral, não há, na história do Movimento Armorial, um espaço que fala no nome dos músicos de tradição oral que deram base para que os músicos pesquisadores criassem uma música armorial.

De acordo com Clóvis Pereira (2017), este trabalho com base em melodias modais presentes nas manifestações musicais do Nordeste já vinha sendo feito, de alguma forma, por outras pessoas antes do Movimento Armorial. José Siqueira havia falado, explica o compositor, de um sistema o qual chamou de: Sistema Trimodal Brasileiro.

Os músicos da tradição popular do interior do Nordeste usavam reminiscências melódicas que foram deixadas pelos povos que colonizaram o Brasil. Então, Ariano dava explicações com este direcionamento. Desta maneira os músicos que faziam parte desta construção musical começavam a ter noção, a partir da fala de Ariano e depois a partir do contato com os músicos de tradição oral, de como seria esta música da qual o escritor falava que desejava criar. Então para a construção melódica usava-se, por exemplo, a escala maior com a sétima abaixada. Algo que é muito comum na música realizada pelos cantadores e aboiadores. Pelo menos no início da criação da música armorial era mais comum que as composições fossem realizadas em Ré, Dó e Lá maiores. Todos com a sétima abaixada. (PEREIRA, 2017)

Clóvis Pereira utiliza a palavra “maior” para fazer referência à tonalidade. De acordo com o que o mesmo descreve compreendemos que não são Ré, Dó e Lá maiores, mas Ré, Dó

e Lá mixolídios. Que seriam uma espécie de escala maior com a o sétimo grau abaixado, como bem explicou o compositor. Ao abaixar meio tom do VII grau, ele deixa de ser sensível e passava a ser subtônica, evitando assim a tensão que indica volta para a tônica do grau, caracterizando o sistema tonal.

Nóbrega (2000), em sua dissertação, assim como outros entrevistados como Nelson Almeida (2016), Dierson Torres (2016) e vários ouvintes que participaram da pesquisa, falam do quarto grau aumentado como uma característica presente nas melodias da música armorial ou de influência armorial. Com a sétima abaixada e a quarta aumentada cria-se uma espécie de hibridização entre dois modos, o mixolídio e o lídio, que seria o modo lídio-mixolídio, ou a escala nordestina, como é comumente conhecida. Isto porque é comum a presença desta escala em músicas que são produzidas nesta região e que são frequentemente consideradas referência sonora da mesma.

Obviamente que esta escala não é usada exclusivamente na música produzida no Nordeste do Brasil. Exemplo disto é, como colocam Nelson Almeida (2016) e Clóvis Pereira (2017), o jazz. Ao fazer esta comparação de utilização da mesma escala no jazz, Clóvis Pereira chama a atenção para o uso da terça abaixada. No caso, pensando numa tonalidade de Dó, teríamos o Mib no lugar do Mi, que adquire significado diferente quando utilizada no jazz e quando utilizada nesta música nordestina e/ou armorial. Essa diferença está marcada não somente na maneira como estas músicas são tocadas, com quais outros elementos essas escalas que formam estas melodias são combinadas, como também como elas são compreendidas pelas diversas culturas, sejam as suas, ou as de outrem.

Mesmo utilizando os mesmos padrões melódicos, rítmicos, harmônicos, a maneira que eles são combinados, que se organizam e como cada cultura em que eles surgem ou tornam-se presentes os entende é completamente diferente. A música, como explica Stokes, acaba trazendo em si organizações de memórias coletivas e experiências presentes de lugares. E esses lugares que a música constrói, envolve noções de diferentes fronteiras sociais. De modo que acaba também organizando hierarquias de ordem política e moral (STOKES, 1997, p. 3). Podemos até crer que um dos desejos do Movimento Armorial seria relocar essas fronteiras que já existiam, tanto em relação à cultura, à arte em geral, quanto em relação à música. Com o Movimento Armorial as tradições populares passaram a ser olhadas de outra maneira, pelo menos por aqueles que as utilizavam para a produção de uma nova forma de arte e talvez pelos seus seguidores. Este redirecionamento de olhar, muitas vezes não tão claramente perceptível, acaba relocando as fronteiras existentes, ou até mesmo criando umas e destruindo outras.

Nóbrega explica que algumas das músicas que estão enquadradas nesse padrão armorial são realizadas com poucos elementos musicais que são repetidos durante as peças, se alternando e se intercalando. Desta maneira, as melodias armoriais normalmente são curtas, não havendo muito desenvolvimento temático. Em entrevista para esta autora, Antônio Madureira explica que isto acontece por conta da relação da música, utilizada como fonte de inspiração, com a dança, pois, segundo ele, este tipo de música não precisa de desenvolvimentos melódicos e/ou harmônicos, tratando-se muito mais de uma sequência de ritmos (NÓBREGA, 2000, p. 62-63).

Na melodia, e ao mesmo tempo no ritmo, esses fragmentos curtos frequentemente aparecem como sequências de notas rebatidas. Estas, por sua vez, são notas que se repetem de duas em duas. Esta característica, de acordo com Antônio Madureira, não é exclusiva da música armorial, mas está presente em outros “gêneros” como o forró e em repertórios de instrumentos como o da sanfona e o da rabeça (NÓBREGA, 2000, p. 63).

A presença desta característica pode ser vista em “Mourão” (FIG. 1), composição de César Guerra-Peixe, que não é um compositor armorial, mas esta sua peça é, talvez, a música armorial mais conhecida e difundida.



FIGURA 1 – “Mourão”. Violão 1, compassos 5-13. Trecho de um arranjo para quarteto de violões, de Wellington Sousa. Fonte: Disponível em <http://partitुरadebanda.blogspot.com.br/2017/02/mourao.html>. Acesso em 6, ago, 2017.

Diferentemente das escalas tonais, as escalas modais não têm inferências de tensão que indica a necessidade de voltar para o tom. E isto, conseqüentemente, influencia diretamente na maneira de harmonizar a música. As cadências utilizadas, e até mesmo os acordes, numa harmonização de uma melodia modal, não se enquadrariam bem neste tipo de

construção melódica. Em consequência destas melodias, a harmonia não poderia seguir o padrão harmônico utilizado na música tonal de concerto. Além do mais, manter o mesmo padrão descaracterizaria as melodias, fazendo-as perder suas referências. Por isso foram buscadas maneiras de harmonização adaptadas para estas melodias.

Harmonia

Clóvis Pereira (2017) explica que ao harmonizar as músicas armoriais, o V grau do modo não teria a função de dominante, comum em músicas tonais. Poderia aparecer o IV grau, mas sem a função de subdominante. Essa nova música não faria referência à música erudita europeia contemporânea. Acabava-se evitando os acordes que faziam alusão direta ao tonalismo. Era comum, continua a compositor, o uso dos “acordes simples”, que refletiam as manifestações musicais do povo. Clóvis Pereira explica que chegou a fazer um trabalho, uma espécie de tratado harmônico da música armorial, mas que já não o tem mais.

Quando se refere aos acordes que possuem funções tonais o que Clóvis Pereira está indicando são os acordes de dominante e de subdominante. Numa música modal, não há a presença destes tipos de acordes, pelo menos não em termos funcionais, ou pelo menos não com as mesmas funções que desempenham em uma melodia totalmente tonal. É importante salientar que o modalismo destas músicas é diferente do modalismo utilizado em músicas num período pré-tonal, pois não há como as músicas atuais não terem recebido influências do tonalismo. Clóvis Pereira (2017) explica que era necessário desenvolver novas maneiras de harmonizar para que a harmonia evitasse fazer referência à música europeia erudita.

Ritmo

O ritmo é um dos elementos que mais remete às manifestações populares, porque normalmente é usado repetido tal qual nas manifestações de origem, ou sem muitas modificações. Os ritmos utilizados nas composições da música armorial são formas presentes em várias manifestações populares como o caboclinho, o baião, etc. Isto se dá por conta da necessidade de representar, através de uma composição para concerto, toda a influência das manifestações populares utilizadas para a construção musical, sendo o ritmo um elemento muito característico e bastante determinante na identificação de um tipo musical. Desta maneira, utilizá-lo permite que a marca das manifestações populares seja bastante percebida na música armorial. Além do mais, é importante enfatizar que o ritmo bem marcado e com

bastante movimento é algo bem característico nessas produções musicais de cunho popular e tradicional do interior do Nordeste, pois elas são, com frequência, músicas feitas para dançar.

De acordo com Nóbrega, há a presença constante de síncopes, de polirritmia, de células anacrústicas e acéfalas. A acentuação nos tempos fracos, o uso de semicolcheias repetidas à mesma altura, ou ligadas duas a duas em grupo, chamadas de nota rebatida, além do pedal melódico e rítmico, são elementos que aparecem com frequência nas composições armoriais (NÓBREGA, 2000, p. 70). Estes muitas vezes eram de difícil execução para os intérpretes, por conta da particularidade da linguagem musical que era diferente da qual os músicos “eruditos” estavam acostumados a tocar.

Clóvis Pereira explica, numa entrevista para Nóbrega, que as síncopes eram um dos elementos rítmicos que os músicos mais tinham dificuldade em executar. Afirma que era raro encontrar um instrumentista de corda no Brasil que soubesse tocá-las bem. Isto ocorre, segundo o compositor, por conta da própria cultura de formação dos músicos “eruditos” que tinham pouco, ou nenhum, acesso à música brasileira nas Escolas de Música e nos Conservatórios do Brasil. O que aprendiam era basicamente um repertório estrangeiro. Então, sem conhecimento e sem vivência dessa música popular brasileira, tornava-se muito complicado a realização da sua performance (NÓBREGA, 2000, 70).

Na época Clóvis Pereira tentava solucionar esse problema de execução das síncopes escrevendo-as de maneira diferente nas partituras. Além disto, ele também realizava outras modificações na escrita rítmica para que os intérpretes de formação acadêmica e/ou “erudita” compreendessem melhor e assim fossem capazes de executar a peça da maneira mais próxima da que se desejava (NÓBREGA, 2000, p. 70).

Nóbrega (2000, p. 72) explica que Jarbas Maciel achava o ritmo utilizado nas composições armoriais o aspecto mais difícil de ser executado. Talvez isso se desse pela própria falta de vivência dentro destas culturas musicais. Porque uma coisa é “conhecê-las”, “entendê-las”, outra é vivenciá-las. E dentro destas culturas o processo de musicalização destas manifestações musicais e o processo de transmissão do conhecimento se configuram de uma maneira distinta da encontrada nos conservatórios e demais escolas de música, formação pela qual passaram os envolvidos no processo de criação da música armorial. Então, talvez a dificuldade se encontrasse em tentar pensar e executar estas formas a partir de uma cultura que não lhes era comum.

As pequenas variações rítmicas dentro dos vários padrões das manifestações musicais que se buscava compreender e utilizar como alicerce para as melodias da música armorial talvez tenham aparecido, a princípio, como uma dificuldade para os compositores,

que, provavelmente estavam acostumados, devido à formação em música “erudita” que tinham, a menos variações rítmicas, ou a variações rítmicas diferentes. Não estamos dizendo aqui que a música para concerto europeia dos últimos séculos não tenha variações, mas que o fato de ter uma relação, e talvez uma “dependência”, com a escrita musical, essas variações são menos constantes na hora da execução. Além do mais, na performance erudita foram criados padrões de interpretações que devem ser seguidos de acordo com a época e com o estilo do compositor.

Ao contrário, as formas populares, sem essa relação com a escrita musical, pelo menos em partitura, permitem uma liberdade maior para os intérpretes que acabam criando mais variações. É importante salientar ainda que essa “liberdade” de criar nuances durante a performance também está relacionada com a própria maneira de pensar a execução de uma obra musical dentro desse mundo “mais” popular e do outro para concerto. De maneira que mesmo quando uma partitura é utilizada na interpretação de uma música popular normalmente o intérprete não fica preso ao que está colocado no papel, enquanto que, uma música “erudita”, ao ter sua performance realizada decorada, o intérprete vai buscar realizar o mais próximo possível do que está escrito na partitura, respeitando a nuances de interpretações (convencionadas).

Nóbrega observou, por exemplo, que os ritmos realizados pelo Cavalo Marinho nem sempre são executados de forma matematicamente fixa. Há muitas variações, muita liberdade rítmica que ocorre enquanto a música é executada. Exemplo desta variação é a execução de uma síncope que aparece no compasso binário (2/4), ora como um bloco de semicolcheia, colcheia, semicolcheia, ora como um grupo de tercinas de colcheias (FIG. 2) (NÓBREGA, 2000, p. 71).

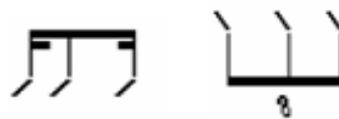


FIGURA 2 – Variações rítmicas do Cavalo Marinho.
Fonte: Nóbrega (2000, p. 71).

Há muitas músicas no estilo armorial com o andamento rápido, por conta de muitas delas serem baseadas em músicas que normalmente são realizadas com o intuito de dançar. Mas também há músicas em andamentos lentos, por conta, dentre outras coisas, dos aboios.

Então o andamento não é um aspecto que pode ser utilizado para definir a característica de uma música armorial.

Antônio Madureira (2017) enfatiza a presença das semicolcheias na música armorial, relacionando a presença delas na música popular ou de tradição que é constantemente realizada para dançar. Nóbrega (2000, p. 72) chama a atenção para a forte presença do ritmo do baião. Esta utilização do baião é bastante interessante, pois a música armorial busca frequentemente se contrapor à modernidade e o baião é um ritmo, como coloca Ventura (2007, p. 79), que ficou conhecido através da figura de Luiz Gonzaga, que foi um músico plenamente identificado aos meios de comunicação modernos.

Nóbrega (2000, p. 73) menciona também a presença de padrões rítmicos que são comumente encontrados no coco nordestino, como colcheia pontuada, seguida de semicolcheia ligada à colcheia e seguida novamente por outra colcheia e também colcheia pontuada seguida de semicolcheia acentuada e pausa de semínima (FIG. 3).



FIGURA 3 – Padrões rítmicos de coco.
Fonte: Nóbrega (2000, p. 73).

Jarbas Maciel chega a lamentar o fato de a rítmica armorial não ter incorporado tanto a vertente negra – maracatu, xangô –, cuja influência está mais concentrada na Zona da Mata (NÓBREGA, 2000, p. 76). Isto pode estar relacionado com o fato de Ariano Suassuna focar numa cultura do interior, rural, principalmente naquela relacionada com “os sertões”, com os sons de viola, com os cantares dos aboiadores, com o que ele vivenciou em sua infância e início da adolescência.

Timbre

Um aspecto muito importante é o timbre que, por sua vez, tem ligação direta com instrumentação utilizada, ou com a instrumentação que se utiliza como referência. O timbre da música armorial está fortemente marcado pela presença de sons agudos e médios. Inclusive Antônio Madureira explica que em alguns momentos a música realizada pelo Quinteto Armorial foi criticada por estar sempre no médio-agudo e nunca no grave. O que acontece é que na época, com os instrumentos que o grupo utilizava, com o objetivo que os criadores da música armorial tinham e com as manifestações musicais que usavam como matéria-prima para a criação desta nova música erudita brasileira, não cabia o grave. A referência deles era o pífano, a rabeça, então tinha que ser médio/aguda. E isto em nada diminuía a qualidade musical (MADUREIRA, 2017).

O timbre armorial também está relacionado com um som mais “rústico”–vocabulário muito utilizado por Ariano Suassuna para definir a música que desejava que fosse criada. Nóbrega (2000, p. 68) explica que, de acordo com Cussy de Almeida, o timbre seria algo meio “anasalado”, mais “agressivo”. A definição timbrística da música armorial traz em si palavras de um vocabulário que é comumente utilizado para definir a imagem criada do Nordeste. Trata-se de um uso metafórico das palavras, quando elas trazem uma carga de significado social que transita entre o domínio da identidade cultural e o da descrição musical.

Isto ocorre porque a música não é um fenômeno isolado. Ela compõe um todo no qual há criações de esquemas que acontecem de maneira complexa, de modo que eles se auto influenciam por meio das relações que criam. Os significados são construídos através de uma narrativa que, segundo Mancini, está fundamentada numa noção de sujeito, anti-sujeito e objeto-valor (MANCINI, 2005, p. 28). Então essa necessidade de dar um valor significativo para o som físico da música faz parte do processo de criação de significados que surge, de acordo com Mancini (2005, p. 29), com a necessidade de o sujeito entrar em conjunção com o objeto que para ele tem um valor, tendo no anti-sujeito a representação das dificuldades para conseguir esse objetivo.

Logo esse som também tem uma relação de produção com quem o toca. Jorge Antunes explica que as sonoridades obtidas por um rabequista tocando um violino e um violinista em uma rabeça são diferentes das sonoridades quando cada instrumentista toca em seu instrumento original. Além, é claro, das diferenças físicas dos instrumentos, o que faz com que o som, em seu aspecto físico, se diferencie (ANTUNES *apud* SANTOS, 2011, p. 90). Essa afirmativa nos leva a pensar que o processo de criação musical está totalmente relacionado com os meios culturais e com os indivíduos que, obviamente, estão entrelaçados por aqueles.

Nas entrevistas e testes feitos por Santos sobre a sonoridade da rabeca, os adjetivos utilizados para falar dela e do violino frequentemente colocam a sonoridade deste instrumento como algo mais refinado, enquanto a da rabeca aparece como uma coisa mais rústica. O som da rabeca é relacionado aos sons dos ambientes das regiões rurais, como o som do carro de boi (SANTOS, 2011, p. 92-93). A descrição da sonoridade da rabeca, na pesquisa de Santos, é feita com adjetivos como “áspero”, “anasalado”, palavras que são frequentemente utilizadas para descrever a música armorial e também determinados tipos de músicas produzidas no Nordeste.

Nóbrega explica que o timbre armorial seria, de acordo com Cussy de Almeida, algo menos “tratado”, fácil de tocar, primário (2000, p. 68-69). Nesta fala de Cussy de Almeida podemos notar que o violinista faz uma abordagem sobre a diferença entre a sonoridade da música de concerto ocidental e a sonoridade da música de concerto nordestina, a armorial, no que diz respeito à afinação, à colocação sonora, a parte mais física do som. Como a música armorial busca nas manifestações musicais populares e tradicionais do interior do Nordeste sua fonte de inspiração, ela precisava trazer em si alguns dos intervalos que estão presentes nestas manifestações, que são produzidos através destes instrumentos, como as terças puras, por exemplo. E estas características, junto com outras, eram, amiúde, tratadas pelos músicos como algo mais simples, menos “polido”, que a chamada arte “erudita”. Entretanto é preciso entender que são diferenças físico-acústicas e culturais e que não devem ser comparadas tomando uma delas como o padrão correto que deve ser alcançado pelas demais.

Instrumentos

A busca de um determinado timbre mantém uma relação direta com a escolha dos instrumentos utilizados. Aloan entende que a música armorial necessitava de uma instrumentação própria, para que pudesse ter sua singularidade. Como Ariano Suassuna e o Movimento Armorial desejavam resgatar uma sonoridade “áspera”, “arcaica”, que julgavam encontrar nos folguedos e nas festas populares do interior do Nordeste, para que isso fosse possível começaram a buscar instrumentos correspondentes aos que eram utilizados naquelas. Aloan entende que a escolha dos instrumentos aparecia como algo enfático no primeiro momento da música armorial. E é o timbre que faz com que os diferentes instrumentos se diferenciem entre si. Os músicos envolvidos com a criação e execução da música armorial procuraram realizar uma transição das técnicas utilizadas pelos músicos populares nos

instrumentos “rústicos” para os instrumentos “eruditos”. Ao mesmo tempo, buscava-se realizar um equilíbrio entre a técnica e a cultura (ALOAN, 2008, p. 24-25).

É perceptível que na descrição de Aloan sobre a busca de um timbre armorial, técnica e cultura parecem estar em “lugares” diferentes. E entendemos que técnica está se referindo àquela realizada dentro da academia, nas culturas chamadas eruditas. Enquanto cultura está, dentro do contexto deste parágrafo, relacionada aos povos de tradição oral e popular. De alguma forma o discurso meio que retrata que essas culturas não tinham/têm técnica, ou técnica suficiente, quando na verdade elas possuem técnicas distintas.

Sobre a utilização de determinados instrumentos, Antônio Madureira explica que

No início o uso de instrumentos eruditos, por exemplo, não era algo que pensávamos, pois não saberíamos exatamente o que fazer com eles. Corria-se o risco de utilizar estes instrumentos da mesma forma que eles já eram usados pelas tradições europeias. Está muito claro que existe uma música própria para ser tocada numa orquestra de câmara. A música composta para ser executada por ela não é um amontoado de violinos, violas, etc. Subentende-se que uma linguagem foi desenvolvida e, paralelamente, um grupo instrumental foi criado para tocar uma determinada música que estava surgindo ao mesmo tempo. Por isso, os instrumentos escolhidos inicialmente eram aqueles que faziam algum tipo de referência aos instrumentos populares: violino – rabeça; flauta – pífano. (MADUREIRA, 2017)

A escolha dos instrumentos é fundamental para o início da criação da música armorial. Não somente para os compositores e intérpretes, mas também para o público conseguir identificar essa referência. Para Blacking (2000, p. 32) para entender o que a música é, é necessário saber quem ouve, canta e toca em cada sociedade e seus motivos para isto. Não podemos deixar de considerar que, apesar de buscar a matéria-prima nas raízes populares, a música armorial era feita basicamente por pessoas com conhecimentos “técnicos” formais de música e que, a mesma era feita para ser tocada em salas de concerto, sendo, desta maneira, direcionada principalmente a uma parcela da sociedade, pelo menos desse ponto de vista, que detinha de conhecimentos formais “mais acadêmicos”. Isto de forma alguma a limita somente a estes lugares. Blacking ainda explica que atitudes sociais e processos cognitivos podem ser expressos através da música. Entretanto a eficácia disto só é encontrada quando as pessoas estão preparadas para ouvir, compartilhando experiências individuais e culturais com aqueles que criaram a música. Desta maneira podemos afirmar que os significados atribuídos às músicas são oriundos de processos de comunicações.

Mas isso não ocorre somente por conta do público, como explica Madureira (2017), porém por conta dos próprios músicos compositores que ainda encontravam-se numa fase de

descobertas nos momentos mais iniciais. Então, eles necessitavam de instrumentos que pudessem fazer uma referência mais próxima com a música dos folguedos e demais festas populares que utilizavam como fonte de referência. Depois que a fase pedagógica passou, assim chamada por eles, com um conhecimento mais aprofundado sobre estas manifestações musicais populares e com um amadurecimento de como utilizá-las em suas composições, Madureira explica que ele sentia-se pronto para começar a utilizar novos instrumentos, como o violoncelo, por exemplo, sem perder a referência da manifestação musical que inspirou a composição. Logo, não existe uma instrumentação fixa que deve ser utilizada para criar uma música armorial.

A flauta transversal é um instrumento frequentemente utilizado. Isto se deu no início para conseguir trazer a referência do pífano, usado em algumas das manifestações populares que eram utilizadas como referência para a construção da música armorial. Tanto pela insistência de Ariano Suassuna, quanto por outros motivos, como a textura que os compositores passaram a buscar, o pífano também começou a ser utilizado, tanto junto com a flauta transversal, quanto sendo intercalado com ela, de modo que normalmente quem toca(va) a flauta transversal era/é o mesmo instrumentista que toca(va) o pífano. O pífano, por sua vez, é originalmente uma flauta transversal de bambu, com seis orifícios. Há vários tamanhos de pífanos, sendo que cada um tem uma afinação distinta⁴⁷.

Outro instrumento o qual é comum haver referência com a música armorial é o violino, como já foi dito. O motivo é o mesmo da flauta transversal, só que desta vez para fazer referência à rabeca. Esta é um instrumento da família dos violinos. De acordo com Cascudo é um violino com timbre mais baixo e cordas de tripa, afinado em quintas – sol-ré-lá-mi. Há ainda uma diferenciação no posicionamento dos instrumentos entre o violino e a rabeca (CASCUDO, 2012, p. 601 e 602)⁴⁸.

O marimbau é talvez o instrumento que mais faz referência à música armorial. É provável que isso se deva a sua utilização pelo Quinteto Armorial. Apesar disso não é muito comum sua presença em muitos grupos que se auto intitulam armoriais ou de influência armorial. Isto ocorre, talvez, por não haver muitos instrumentistas que o tocam. Aloan diz que a história desse instrumento, que foi reinventado para fazer parte da construção da música armorial, se confunde com a história do Quinteto Armorial. Inclusive, continua Aloan,

⁴⁷ Para detalhes sobre as características organológicas dos pífanos, consultar: PIRES, Hugo Pordeus Dutra. *A malícia do pife – caracterização acústica e etnomusicológica do pife nordestino*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, 2005.

⁴⁸ Para detalhes sobre as características organológicas das rabecas, consultar: SANTOS, Roderick. *Isso não é um violino? - usos e sentidos contemporâneos da rabeca no Nordeste*. E-book. Natal: IFRN, 2011.

Antônio Madureira diferencia o marimbau do berimbau-de-lata, explicando que a criação daquele se deu a partir deste. Como o instrumento, com a transformação, perdeu as características orgânicas, mas não acústicas do berimbau-de-lata, resolveram adotar um nome que está nos livros escritos pelos viajantes que vieram ao Brasil (ALOAN, 2008, p. 25-26). O berimbau de lata é constituído por duas latas pregadas cada uma na ponta de uma tábua horizontal e um arame, também preso nas latas, no lado oposto da tábua, esticado de uma lata até a outra. O marimbau tem as cordas esticadas em cima de uma caixa de ressonância, normalmente de madeira. Há vários formatos diferentes de marimbau.

A viola é, de acordo com Cascudo, um instrumento com cinco ou seis cordas duplas, sempre metálicas (CASCUDO 2012, p. 720). A viola utilizada na música armorial é a de cinco cordas duplas, ou dez cordas. Isto ocorre porque, de acordo com Cascudo, é comum que a viola no Nordeste brasileiro seja a de dez cordas, sendo ela também o instrumento usado nas cantorias sertanejas. A viola “foi o primeiro instrumento de cordas que o português divulgou no Brasil” (CASCUDO, 2012, p. 721). Devido à maneira que foi sendo distribuída pelo país e se adaptando, hoje há vários tipos de violas por todo o território brasileiro. Quando se fala em música armorial a nomenclatura utilizada com frequência é viola nordestina e às vezes viola sertaneja ou simplesmente viola de dez cordas.

Antônio Madureira (2017) explica que atualmente, e já há algum tempo, usaria qualquer instrumento sinfônico, popular e de outras etnias transpondo linguagens dos instrumentos populares do Nordeste para eles. Isto ocorre porque agora, segundo ele, já sabe como situá-los, e como trabalhar com os diversos instrumentos sem correr o risco de acabar utilizando uma linguagem que já é comum a eles.

Forma e Textura

Segundo Jarbas Maciel, em entrevista para Nóbrega, no início do Movimento Armorial seguia-se o modelo das formas barrocas. Dizia-se que o armorial era o barroco nordestino dos séculos XVII e XVIII, que se encontrava ligado às manifestações culturais populares desta região (NÓBREGA, 2000, p. 66).

É possível perceber a relação, em alguma medida, das “formas armoriais” com algumas formas europeias. Entretanto os nomes dados para as “formas armoriais” são “regionalizados”. *A pedra do reino*, de Jarbas Maciel, por exemplo, está dividida em três movimentos: I Chamada; II Aboio; III Cavalinho. Este tipo de estruturação em movimentos é algo comum na música para concerto. Como se observa esse é um padrão

européu, em que os primeiro e último movimentos são rápidos e o segundo é lento. Forma que surgiu da abertura italiana.

A utilização de nomes que indicam andamentos e expressão, diferente das palavras italianas comumente utilizadas na música erudita, não foi uma característica que ocorreu somente com a música armorial e/ou nordestina erudita. Mas foi algo utilizado por alguns compositores no século XX em vários lugares do mundo. Muitos compositores de música para concerto passaram a preferir expressar o que queriam através de palavras de seu próprio idioma. E o idioma da música armorial traz em si uma espécie de “dialecto” próprio da região Nordeste.

O que podemos perceber é que não somente é buscada uma maneira mais próxima, que imite as formas encontradas na cultura popular, sobretudo do interior de Pernambuco, mas a utilização de uma nomenclatura que faça referência a esta cultura e às influências musicais que estão sendo utilizadas na composição. A denominação “chamada”, por exemplo, é algo que sempre aparece. Normalmente como uma espécie de abertura, de introdução. “Aboio” é muito comum para peças mais lentas. O que também é uma característica do aboio⁴⁹, que é lento e muitas vezes lamentoso.

A textura armorial era buscada através da imitação, não como repetição, mas como representação de uma forma musical popular, tradicional, através de uma forma “erudita”, para concerto. De acordo com Antônio Madureira (2017) para chegar a esta forma é preciso ter cuidado, pois se as influências dos folguedos e das culturas populares forem simplesmente colocadas dentro dos moldes da música europeia para concerto, corre-se o risco de criar uma música nacionalista e não armorial. Quando o compositor se refere à música nacionalista ele está enfatizando a sua forma de criação, pois a proposta do armorial sempre foi criar uma arte de caráter nacional e isto continuou seguindo seus criadores, mesmo ela sendo vista principalmente como regional.

Quando se fala em textura musical de alguma forma pensa-se, de maneira mais simples, em texturas monofônicas, polifônicas, homofônicas e/ou heterofônicas. No que diz respeito à definição da textura da música armorial estas classificações não são suficientes. De certa maneira a textura da música armorial é livre, pois ela depende muito de qual, ou quais, forma popular irá servir de matéria-prima para a sua composição. E neste sentido quando

⁴⁹ De acordo com Câmara Cascudo, aboio (2012, p. 601-602) é um canto realizado de forma livre, pelos vaqueiros, enquanto eles conduzem o gado. É composto exclusivamente por vogais. O mesmo explica não conhecer nenhum registro de aboio anterior ao século XIX. Mas crê que o mesmo é brasileiro, visto que o registro do aboio português é bem distinto do encontrado no Nordeste do Brasil.

procuramos uma definição de textura precisamos sair das classificações comumente utilizadas pela teoria musical.

Performance

Há a questão da performance, que muitas vezes não é considerada quando se fala da construção musical. Esta se encontra totalmente ligada às formas culturais e de escolhas fixas ou não. Clóvis Pereira, Antônio Madureira e outros artistas sempre enfatizam a questão de que para uma interpretação “correta” era necessário conhecer essas manifestações musicais as quais eram utilizadas como referências. De maneira que não basta que o intérprete tenha a partitura e a técnica para tocar o instrumento. De acordo com Gilber Souto Maior (2017), quando alguém decide compor uma música armorial, as fórmulas musicais características para a construção dessa música estarão na manifestação popular que é utilizada como referência.

A performance não é um ato que transmite mensagens culturais conhecidas, mas ela reorganiza e manipula as experiências da realidade social, burla, ironiza e até mesmo subverte as categorias de senso comum. Acima de tudo, a performance é uma espécie de ferramenta vital da qual os artistas dispõem (STOKES, 1997, p. 97). Quando pensamos na música armorial, nota-se que muito do que ela é está baseado em sua performance. Uma performance tem o início de sua construção no próprio discurso e deságua na interpretação do artista e do ouvinte. Como é notável, parece que o que se busca com a música armorial ou de sua influência mais próxima é uma espécie de performance que represente o lugar Nordeste. Mas não qualquer um. Porém o Nordeste criado através da seca, da esperança, do sertanejo que não conhece muito da tecnologia, um Nordeste sofrido, contudo, de alguma forma feliz. Claro que estas interpretações vão variar de acordo com os inúmeros fatores.

No entanto a performance da música em si, mesmo quando desprovida desses elementos de “contações” de histórias propriamente ditas, tem muito a dizer sobre sua cultura e muito a transformá-la. É importante atentar para o fato de que como o músico se comporta, a maneira que ele transmite a música que toca e ou canta transforma o jeito do público olhar para o meio social, cultural de onde a sonoridade é originária. E a partir dessa mudança de olhar, o próprio meio é transformado. Porque a maneira de ver o lugar gera, consequentemente, discursos que o transformam, que o destroem e (re)constroem. Então fazer uma música não é apenas criar regras que determinem sua construção, mas também interpretá-la. Muitas vezes acabamos tratando da música até sua criação e esquecendo do

quanto a sua interpretação – que faz parte de sua criação –, a maneira de pensá-la no “palco”, de reproduzi-la, é importante para que ela seja o que é.

Não conseguimos encontrar nenhuma gravação de vídeo ou filme que possamos utilizar para a análise da performance do Quinteto Armorial. Então, em relação a este grupo, as considerações feitas foram a partir dos áudios e dos depoimentos dos entrevistados.

Gêneros

Antônio Madureira explica que

De fato não há uma definição das formas universais da música armorial: ritmo, melodia, harmonia. O que existe é um repertório no qual são sintetizadas várias expressões. Há vários núcleos de expressões: a banda de pífano, o maracatu, a música de viola, a produção da cantoria, a música indígena, a música afro, e tantos outros. (MADUREIRA, 2017)

Somente conhecendo as manifestações populares nordestinas, sobretudo do seu interior, é que é possível compreender a música armorial e principalmente, saber como compô-la e interpretá-la.

Apesar desta referência, de poderem ser utilizadas as músicas populares e demais manifestações encontradas principalmente no Nordeste, o foco se dava principalmente na música do interior, do Sertão. E no caso de Pernambuco, do Agreste também, que frequentemente não é citado, mas que comunga dessa mesma cultura. Chegou um momento, explica Madureira, na carreira do Quinteto Armorial que este passou a receber cobranças para utilizar a linguagem de outras manifestações musicais, as mais perto da Zona da Mata, o frevo, por exemplo. Mas, sobretudo no início, o que os músicos envolvidos buscavam era uma linguagem mais modal, ibérica, sertaneja, que tivesse relação com a viola, com a rabeca e com o marimbau (MADUREIRA, 2017).

Essa linguagem da música rural da tradição popular pode ser percebida na construção das músicas armoriais. Muitas delas foram compostas com uma base semelhante à usada pelos cantadores. Travassos aponta que a literatura de cordel tem sido bastante relacionada com as cantorias desde o final do século XIX (TRAVASSOS, 2000, p. 63). “Mourão”, em seu original, com letra⁵⁰, inclusive, é um tipo de cantoria em que encontramos a mesma

⁵⁰ Letra de “Mourão” transcrita a partir do áudio: Companheiro está na hora/De começar a cantar/Que o povo chegou agora/Tem direito de escutar/Prepare sua muneca/Pra fazer o baianado/De viola e rabeca./Lá vai se acordei cedo/Pois não me falta ideia/Sou cabra bem decidido/Enfrento qualquer plateia/Minha garganta não

numeração dos versos do cordel⁵¹. Gilber Souto Maior explica que quando é lida é chamada de cordel, quando cantada, mourão (MAIOR, 2017). Os cordéis são compostos por sextilhas, estrofes de seis versos, com os segundo, quarto e sexto versos rimando entre si, ou setilhas, estrofes de sete versos, com rimas entre o segundo, o quarto e o sétimo, e entre o quinto e o sexto. Seus versos são constituídos por sete sílabas poéticas, a redondilha maior. Há casos de cordéis constituídos por estrofes de dez sílabas, a décima, com versos também de dez sílabas poéticas, ou decassílabos. Os repentistas a utilizam com frequências nos versos de motes. As rimas estão entre os primeiro, quarto e quinto versos, o segundo e o terceiro, os sexto, sétimo e décimo, e o oitavo com o nono. Com o mesmo padrão estrutural tem o martelo agalopado, que se diferencia apenas pelo fato de que mantém uma acentuação tônica fixa nas terceira, sexta e décima sílabas. É utilizado por cantadores e repentistas, mas é mais raro. No quarto e último LP do Quinteto Armorial, *Sete Flechas*, a faixa 6 é intitulada “Martelo Agalopado”, composição de Antônio Carlos Nóbrega e Ariano Suassuna, possui três estrofes de dez versos decassílabos⁵². Também em décima há o Galope à beira-mar. Nesta forma os versos são eneassílabos, ou seja, possuem onze sílabas poéticas. As regras das rimas são as mesmas da décima, porém a última estrofe deve terminar com a palavra “mar”. Seu uso também é mais comum no repente⁵³.

Retomando ao que discutíamos, o Quinteto Armorial faz em sua discografia uma trajetória que vai chegando, um pouco aos poucos, às manifestações musicais da Zona da Mata e proximidades. No terceiro LP, de 1978, há a música “Entremeio para rabeca e percussão”, por exemplo, que está dividida em três movimentos: I Cortejo; II Baiano; e III Boi. O primeiro, mesmo mantendo na melodia, realizada pela rabeca, referências musicais que remetem ao interior do Nordeste, apresenta ritmo de maracatu de baque virado, fator bastante sólido na definição de um estilo/gênero. Sobre essa identidade que o ritmo desempenha na definição e classificação da música, Sandroni explica, no livro *Feitiço Decente*, que a batida, palavra utilizada por ele, define o gênero. Isto ocorre porque ela é,

seca/Quando é acompanhada/De viola e rabeca./Companheiro já é hora/De parar a cantoria/Vamos logo dando o fora/Cantar noutra freguesia/Aqui num se ganha neça/Ninguém quer saber de nós/De viola e rabeca./Digo como o povo diz/Vou logo fazer a pista/Passa bem, seja feliz/Minha gente até a vista/Não me tome com sapeca/Se saio daqui pra li/De viola e rabeca. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QU872e9wGzI>. Acesso em 19, set, 2017.

⁵¹ A versão original de “Mourão” pode ser ouvida em <https://www.youtube.com/watch?v=QU872e9wGzI>. Acesso em 19, set, 2017.

⁵² A letra pode ser vista em Rabiscos de ouvido <http://rabiscosdeouvido.blogspot.com.br/2009/10/movimento-armorial.html>. Acesso em 23, ago, 2017.

⁵³ As informações utilizadas sobre o formato do cordel foram retiradas de The Voux: o cordel e sua estrutura. Disponível em http://acorda.net.br/?page_id=1061. Acesso em 23, ago, 2017.

segundo o autor, um dos principais elementos de identificação do gênero, pelo menos na música popular brasileira. É com frequência através dela que o ouvinte consegue identificar claramente que tipo de música está sendo tocada, antes mesmo de considerar os demais elementos como melodia, harmonia, letra, etc (SANDRONI, 2001, p. 13-14).

Além do ritmo, o nome do movimento já é um indicativo da referência realizada na composição, pois o maracatu, seja de baque-virado ou de baque-solto, é sempre um tipo de cortejo. Prazeres explica que Mário de Andrade define, no seu livro *Danças Dramáticas do Brasil*, o maracatu pernambucano como um cortejo real. Durante o cortejo todos dançam ao som dos instrumentos. O nome da cada maracatu está relacionado a uma origem religiosa ou geográfica (PRAZERES, 2012, p. 4).

A inclusão de gêneros mais urbanos, e também daqueles que estão mais próximos da Zona da Mata de Pernambuco, vai aparecendo nas gravações do Quinteto Armorial no decorrer dos anos. É como se aos poucos eles fossem fazendo, com sua produção musical, esse movimento do interior para a Zona da Mata. No último álbum do grupo, por exemplo, o *Sete Flechas*, a primeira faixa é um frevo de bloco, “Marcha da folia”, de Raul Moraes. A faixa 5, “Cocada”, de Lourival Oliveira, é um frevo de rua. Na faixa 8 está a música “Algodão”, gravada por Luiz Gonzaga que, mesmo sendo a primeira figura musical a representar o Nordeste no meio midiático, não está relacionado ao armorial. Notamos então que aos poucos o trabalho do Quinteto Armorial foi sofrendo uma grande mudança que de alguma forma foi criando uma nova tendência em relação à estética armorial, que a princípio focava muito mais, ou somente, numa cultura que está presente no interior.

Conclusão

Para Antônio Madureira,

É preciso ter cuidado para não confundir a produção de uma música armorial com a simples colocação de temas da cultura popular no palco de concerto. Isto é realmente um ponto sensível de ser explicado, sendo muitas vezes muito difícil, entre os próprios músicos, diferenciar a música armorial das demais. O que ocorre é que muitas vezes tocam um tema de pífano, um baião, por exemplo, e dizem que é música armorial. E não é. A música armorial está baseada nas tradições, nas raízes populares em busca de uma nova composição “erudita”. Apesar disto, é uma música que não tem uma estrutura de composição como a das músicas que se conhece como música europeia erudita. A música armorial está relacionada com o significado do brasão. A palavra brasão vem de brasonar, tocar com as trombetas e com as trompas. Então o brasão antes de ser uma expressão pictórica, um ícone

gráfico, era um som, uma espécie de vinheta musical que identificava um determinado grupo. Poderia ser uma dinastia, uma corporação de ofício, um grupo indígena. Cada grupo com sua melodia típica que o identificava, transmitindo suas qualidades. Por isso que se dizia, quando os cavaleiros chegavam aos torneios, que havia um momento deles serem brasonados, que era quando tocavam a música que identificava cada um. Depois esta música foi transformada em poesia e depois em expressão plástica e gráfica. Então uma composição armorial tem que ter essas características. É uma música que sai do tempo e cria um espaço. Ela pretende mostrar uma imagem fixa no espaço, como uma espécie de escultura musical (MADUREIRA, 2017).

Melodia, ritmo, harmonia, instrumentação, gêneros escolhidos, marcam diversas fronteiras dentro do espaço que eles ocupam. Estas fronteiras podem ser de várias ordens, como social, de gênero (feminino/masculino), de grupos, etc. (STOKES,1997). No que diz respeito à música, não são todas as formas que são capazes de ser classificadas dentro dos padrões conceituais existentes. E muitas vezes, elas encontram-se presentes nas fronteiras que demarcam esse espaço de definições. Aquelas, por sua vez, não se encontram fixas, mas movem-se o tempo todo, sobretudo no mundo globalizado, em que as mudanças são rápidas e as possibilidades de hibridismos tornam-se cada vez maiores. E dentro desse contexto acaba-se muitas vezes sendo difícil classificar de fato o que seria a música armorial e como e onde sua influência aparece.

A necessidade de definição de uma música armorial e nordestina totalmente delimitada, com fronteiras bem divididas está relacionada, entre outros fatores, diretamente com a questão do regionalismo, o qual já foi discutido aqui. Para Anderson (2000), as pessoas atualmente acreditam fazer parte de um tempo serial, que implica continuidade. O que acaba levando-as a uma necessidade de afirmar suas identidades, de criar e discursar sobre estas. Mas, ele explica que, ao contrário das pessoas, uma nação nunca morre, pelo menos não de forma natural. E aqui utilizamos o discurso deste autor adaptando-o às noções de regionalismo. Então, o que acontece com o regionalismo é que aos poucos ele vai sendo modificado pelas práticas que as pessoas realizam em torno dele. E as manifestações musicais, também responsáveis por suas mudanças, são por elas modificadas. Com a globalização, sobretudo, como aponta Bauman, as rupturas ocorrem mais rapidamente (BAUMAN, 2005). E o efeito que o sujeito sente é refletido em todas as suas atividades, inclusive na sua produção musical, para aqueles que produzem música. Uma produção que não está totalmente direcionada somente pelo indivíduo que a concretiza, pois o público, o ouvinte – seja ele real ou suposto – tem um papel importante nesse processo, como aponta Blacking (2000).

A discussão de haver música armorial sendo produzida atualmente ou não é consequência, em parte, dessas práticas, nas quais muitas vezes espera-se que os discursos e as práticas surgidas a partir deles permaneçam intactos no tempo. Entretanto, a única, ou pelo menos a melhor maneira de preservar uma manifestação cultural, uma forma musical, talvez seja compreendendo que as práticas humanas estão inseridas num contexto de mudanças constantes e que, se continuarem sem o mínimo destas mudanças, correm o grande risco de se perderem no tempo, ou, de pelo menos, transformarem-se apenas em recordações e música descontextualizada da atualidade, reproduzida por alguns grupos. Como veremos, não foi isso que aconteceu com os continuadores das propostas e sonoridades armoriais do final do século XX e início do século XXI.

CAPÍTULO 3 – Ecos armoriais: influências e repercussão da música armorial

Quando falamos em ecos precisamos entender primeiro que vários deles coexistem, sem manter sempre uma distância uns dos outros, seja temporal ou espacial. Além disso, muitos deles já são consequência de outros movimentos, outras manifestações, etc. As características selecionadas pelo armorial, sobretudo para a construção da sua música, já apareciam, antes dos anos setenta, em diversas manifestações musicais e, inclusive, o princípio ideológico que busca realizar uma arte nacional já era algo que vinha sendo discutido e praticado desde o final do século XIX, pelo menos.

Logo, muitas das características que remetem ao armorial podem ser encontradas em grupos e artistas os quais não têm nenhuma ligação com a filosofia armorial. Então o contexto em que as músicas são compostas, em que os grupos e artistas procuram construir seus trabalhos é definidor para identificarmos possíveis influências e repercussão da música armorial.

Atualmente é possível perceber que há grupos e artistas produzindo um tipo de música nas quais são identificados ecos que podem ser advindos do armorial, ou que estiveram presentes na formação deste. Ângelo Monteiro afirma que “não há como não reconhecer, de uma forma ou de outra, alguma coisa desse espírito armorial nas cadências leves de um Chico Lôbo, em Minas, e nas bem mais complexas de um Elomar, na Bahia” (MONTEIRO, 2016).

Essa mudança pode ser percebida no estado de Pernambuco. O Movimento Armorial, de algum modo, institucionaliza, à sua maneira, ideias que já vinham sendo discutidas e aos poucos sendo colocadas em prática. A música para concerto produzida em Pernambuco passou a introduzir cada vez mais características que fazem menção às manifestações populares que, têm sido frequentemente utilizadas como formas identitárias das diversas culturas, frequentemente relacionadas a lugares específicos.

Essas influências podem ser percebidas em vários trabalhos de grupos como o SaGRAMA, o oQuadro, o Quarteto Encore, nos trabalhos de artistas como Antônio Madureira, Antonio Nóbrega, Clóvis Pereira, Antúlio Madureira, Sérgio Ferraz. Em grupos que não se encontram no estado de Pernambuco como o Quinteto da Paraíba, o Rosa Armorial, o Quinteto Madureira, o Quinteto Aralume, o Gesta. Também em Pernambuco é

possível perceber que mesmo artistas que não são pernambucanos e/ou nordestinos, ao passar a residir no estado, pelo menos em sua capital, Recife, começam a ter interesse de fazer uma música para concerto com influências das raízes populares, inclusive do Nordeste, não necessariamente armorial. Exemplo disso é o Duo de violino e violoncelo composto pelos professores da Universidade Federal de Pernambuco, Paula Bujes e Pedro Huff, que são naturais da região Sul do país. E aqui voltamos a enfatizar mais uma vez a relação da promoção de uma música como representatividade de uma região, o que acaba influenciando artistas a (re)produzi-las. Além também da questão de interesses em relação a uma música que trata, de alguma forma, das culturas populares.

Esse processo de criação musical não é algo que está limitado somente a quem faz. Quando uma sonoridade passa a fazer referência a um determinado local e também a um espaço, os produtores da música – compositores, arranjadores, performers – não são os únicos responsáveis. Quem ouve tem um papel muito importante nesse sentido. Pensando nisso, antes de falarmos mais a respeito dos músicos, grupos e peças nas quais aparecem os ecos armoriais, vamos abordar a opinião dos ouvintes.

3.1. “Ser ou não ser Armorial”: uma enquete virtual

Sabe-se que a música é um fenômeno cultural e se manifesta de diversas maneiras nas diferentes sociedades. Além disso, uma mesma sociedade pode ter inúmeros conceitos diferentes do que é música, todos convivendo juntos no mesmo ambiente, inclusive. Para compreender o que é e como aparecem os ecos armoriais encontrados na música produzida na atualidade é preciso saber como as pessoas a entendem, quais significados elas criam em torno desta música, sejam aqueles advindos de quem a produz – composição e performance –, seja em relação a quem “recebe”, ouvintes.

Jean-Jacques Nattiez, ao falar do processo de criação e recepção da música em sua teoria tripartite, explica que o receptor, ao contrário do que muito se pensa, projeta configurações simbólicas que são independentes do que chama de processo “poiético”. Este que, por sua vez, diz respeito à construção da obra, diferenciando-se do processo estético, pois este último só existe a partir de um processo de percepção que envolve o receptor (NATTIEZ, 1989, p. 17). O receptor nunca é apenas um agente passivo que recebe a obra tal como qual foi feita fisicamente. Ele age ativamente sobre os significados que constituem esta obra, criando, inclusive, outras configurações simbólicas.

Por isso, a música também deve ser discutida, como aponta Pinto (2001, p. 223), dentro de um enfoque antropológico. Ele explica que “música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer sociedade que seja. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural” (PINTO, 2001, p. 223). Para Pinto a música surge somente quando há a junção do som propriamente físico com as concepções culturais.

Com o objetivo de compreender melhor como as pessoas têm entendido a música armorial, realizamos um questionário, por meio de uma rede social (Facebook). O questionário foi enviado individualmente (*inbox*) para cada pessoa convidada a participar, acompanhado por uma pequena explicação sobre esta pesquisa e seus principais objetivos. Foi enviado para as primeiras quinhentas pessoas, aproximadamente, encontradas na lista de amigos da minha rede social. Houve o retorno de noventa delas. Destas, sessenta e uma são homens e vinte e nove são mulheres. Sessenta e sete são músicos, e vinte e três, não músicos. Setenta e nove são pernambucanos, dos quais apenas sete residem em outros estados. Nove não são pernambucanos, mas destes, cinco residem em Pernambuco. Dois dos participantes não indicaram o estado de origem e o estado que residem.

As perguntas foram as seguintes: 1. “O que é música armorial?” 2. “Você consegue perceber a influência desse tipo de música na atualidade?”. Entendemos que a segunda pergunta não poderia vir sem a primeira. Para manter a privacidade dos participantes eles estão sendo identificados por números, na ordem em que foi o recebimento dos questionários. Seguem algumas das principais respostas.

O que percebo é que o termo música armorial está relacionado a eventos culturais, um pouco distante das músicas e ritmos da “moda”. Posso supor que esteja relacionada a ritmos populares como frevo. (Ouvinte 2 – 04/10/2016)

Entendo que tal arte musical é tratada de forma híbrida, utilizando-se dos aspectos marcantes/característicos de práticas musicais tradicionais do Nordeste brasileiro influenciados pela cultura ibérica. Desta forma, iniciou-se uma sonoridade bastante peculiar a esta construção musical, gerando uma maneira diferenciada de compor música nordestina, seguindo parâmetros europeus. Consigo perceber tais influências dessa música em vários segmentos da cena musical da atualidade em Recife – PE e em João Pessoa – PB (e em várias localidades brasileiras). Acredito que as influências perceptíveis da música armorial na atualidade utilizam-se de um sentido metafórico – inventado – de pertencimento e de caracterização da identidade de uma música erudita nordestina, onde os grandes nomes deste Movimento foram os responsáveis por um “modelo” sonoro, fazendo uma ótima leitura musical da ideia de criação de uma arte erudita com base nos elementos

tradicional do Nordeste proposta por Ariano Suassuna. (Ouvinte 5 – 04/10/2016)

Música armorial seria a música baseada nas raízes sertanejas. Assume um caráter quase “folclórico”, no sentido de beber da fonte da cultura do povo. (Ouvinte 6 – 04/10/2016)

Creio que quando se quer representar o Nordeste culturalmente se inserem músicas em estilo armorial em peças de teatro, propagandas, vinhetas, comerciais de TV e rádio e outros gêneros. Alguns compositores de Pernambuco compuseram obras eruditas para orquestra, para grupos de câmara e instrumentos solo apropriando-se do armorial, mas também alguns compositores de MPB, em diversas regiões, se influenciaram deste estilo regionalista. (Ouvinte 43 – 30/10/2016)

Para algumas pessoas a música armorial tem uma sonoridade que é o oposto do que se ouve na mídia – “música da moda”. Ao mesmo tempo, uma das constantes que se repete na maioria das falas é a relação dessa música com um pertencimento nordestino, um pertencimento que está ligado aos sertões, principalmente. Mesmo aqueles que não têm um conhecimento mais amplo sobre o Movimento Armorial tendem a dizer, de forma direta ou indireta, que é uma música que representa o Nordeste.

Isto acontece porque os conceitos que são realizados sobre a música, como afirma Merriam, por si só não são capazes de produzi-la. Eles são traduzidos em comportamentos que, em consequência, vão resultar em sons que são aceitáveis culturalmente como música. Esses comportamentos, relacionados à produção e à organização do som, são divididos por Merriam em quatro tipos: comportamento físico/acústico; comportamento verbal em relação à música/som; comportamento social, que inclui quem produz e quem ouve; e comportamentos que possibilitam ao músico a produção de sons apropriados (MERRIAM, 1964, p. 103).

Os indivíduos, músicos ou não, que constituem uma sociedade, e mais especificamente que fazem parte de determinadas culturas, desempenham comportamentos que dão significados a música. Então, embora haja um conceito, determinado por um grupo de pessoas, que diz o que é a música armorial, detalhes deste conceito são reconfigurados por aqueles que compõem a cultura na qual esta música e as músicas com suas influências estão inseridas. Então, o que se nota é que quando as pessoas falam em música armorial frequentemente lhe atribuem um significado que é muito mais amplo que a própria definição primeira dela, buscando explicá-la através de uma sonoridade e uma cultura musical que foi eleita como a representativa da região Nordeste do Brasil.

Isso faz com que muitas vezes a música armorial e a chamada música nordestina sejam entendidas como sinônimas:

Música armorial é todo repertório que me remeta à música nordestina, não ritmos locais como frevo, maracatu, forró, mas um tipo de música em que me reporte à vida e ao homem sertanejos. Eu percebo isso pela instrumentação (percussão, cordas friccionadas, flauta transversa, acordeon), pelo padrão bastante marcante, pela presença do sistema modal (em geral os modos mixolídio, lídio e a escala nordestina que é uma fusão entre estes). Além do fato de lembrar a nossa música, também me remete à música profana medieval, como danças e canções desta época. Recentemente a novela "Velho Chico" se utilizou da música armorial para identificar e representar uma área e uma cultura sertanejas nordestinas, por exemplo. (Ouvinte 43 – 30/10/2016)

Esta relação do armorial com o Nordeste é em parte repercutida através dos meios midiáticos, de maneira que mesmo sem conhecer a definição de armorial participantes fazem a relação desse conceito com características que são entendidas como nordestinas:

Não sei o conceito [de música armorial]. Mas tenho o sentimento que é algo que fala da nossa origem pernambucana, nosso povo, nossa vida, nosso amor e apego pela terra. Fala da nossa terra. Ela tem nossa cara, expressa nosso sentimento coletivo, elevando e propagando nossa cultura. (Ouvinte 21 – 06/10/2016)

A noção de armorial no entendimento geral dos ouvintes está tão misturada com uma representatividade nordestina que as características consideradas representantes da suposta identidade sonora do Nordeste são identificadas como armoriais por alguns ouvintes:

Acredito que recentemente pude perceber a influência desse tipo de música em algumas apresentações culturais de determinadas bandas na cidade de Caruaru. Como exemplo, posso citar a banda vencedora do Programa SuperStar da Rede Globo, Fulô de Mandacaru. Em algumas apresentações no programa, a banda usou esses recursos para incrementar sua performance no palco. (Ouvinte 32 – 24/10/2016)

O grupo Fulô de Mandacaru, apontado pelo ouvinte 32, tem sua constituição, seja na parte instrumental, seja no repertório, e até mesmo no visual, totalmente relacionada com uma das imagens que se criou da região Nordeste. Mas, a princípio, não apresenta características que possam ser atribuídas ao armorial.

Esse intercâmbio de características que acabam recebendo de seus receptores significados diversos acontece porque “a identidade está conectada com a representação de um ou mais grupos humanos” (MORENO, 2015, p. 8). A partir do momento que alguém relaciona a música armorial ao Nordeste e ao mesmo tempo entende que um típico trio formado por uma sanfona – instrumento símbolo da representatividade de um tipo de música

do Nordeste –, uma zabumba e um triângulo é música nordestina, conseqüentemente essa pessoa pode identificá-las como uma única coisa, como aconteceu no caso citado acima.

Traços culturais, ou estéticos, que aparentemente se apresentam com uma noção de pertencimento a um determinado grupo, podem aparecer em outros grupos como característicos deles. Ao mesmo tempo, esse processo de movimento das características faz com que as pessoas passem a entender que algumas singularidades de um grupo sejam definidoras de um outro.

Bauman, ao se referir às identidades, explica que elas “flutuam no ar”, algumas escolhidas por nós mesmos, enquanto outras são definidas por aqueles que nos rodeiam. Conseqüentemente, há uma probabilidade considerável de não haver um consenso entre elas, deixando permanentemente em aberto o resultado desta “negociação” entre as identidades (BAUMAN, 2005, p. 19). O discurso de Bauman refere-se ao indivíduo; todavia, aplicando-o ao plano musical, o que notamos é que as chamadas identidades musicais não somente estão em movimento, como são utilizadas quando e como convêm. Isto acaba gerando uma espécie de “confusão” na atribuição de determinadas características aos seus específicos conceitos.

Mas isto também pode ocorrer por conta da compreensão e do encontro dos códigos musicais. Ulhôa (1999, p. 82) explica que, de acordo com Tagg, a música tem unidades de significação, cujas menores são chamadas por ele de musemas. Essas unidades não são especificamente um motivo musical, como é estudado na sintaxe da música, mas algo carregado de significados que está além da unidade somente musical, tendo relações com outros meios para criar seus significados. Só que o que acontece é que esses itens que estão presentes no código musical aparecem de forma semelhante em diversas músicas, o que permite a realização de comparação entre os objetos.

A semelhança entre determinados códigos pode levar as pessoas a misturar uns com outros. No caso, o que notamos é que a chamada música nordestina para concerto, e algumas outras sonoridades que são entendidas e convencionadas como sonoridades do Nordeste, frequentemente têm suas características confundidas com as armoriais. E isso ocorre porque em certa medida alguns musemas estão realmente presentes em ambas ou então são muito semelhantes uns aos outros.

Outro ponto interessante que gostaríamos de destacar que aparece na fala dos participantes é que os grupos e artistas que foram citados são em sua maioria do estado de Pernambuco, como pode ser observado em seguida:

É um movimento no qual se pretendia enaltecer a música nordestina- pernambucana a partir de uma linguagem erudita. Percebo essa influência em dois grupos: o SaGRAMA e o Retratos do Nordeste. Vejo que nas músicas que são de caráter nordestino, às vezes são utilizados instrumentos típicos. E apesar de ser música popular, a maneira como são produzidos e executados os arranjos me remete a ideia erudita. (Ouvinte 9 – 04/10/2016)

Podemos encontrar em alguns grupos pernambucanos elementos da música armorial. Dentre eles o SaGRAMA, que é um grupo bastante conhecido e que tem apresentado muito bem em suas composições características musicais com influências da música armorial. Além desse grupo podemos citar o Quinteto Violado. (Ouvinte 44 – 30/10/2016)

Muito do que é feito hoje sofre forte influência da música pop e das batidas eletrônicas, mas ainda há bandas e músicos influenciados pela música armorial. Alguns mais do que outros, como, por exemplo, o SaGRAMA e o Mestre Ambrósio, que utilizam mais elementos da música armorial do que Chico Science e Lenine. Mas ainda assim não é tão fácil perceber essa influência na música feita hoje em dia. (Ouvinte 46 – 30/10/2016)

Além de relacionar a música armorial com o Nordeste e com Pernambuco, com um sentimento de pertencimento, há uma constância no aparecimento, nas respostas, de alguns grupos e artistas específicos. Vejamos: “As primeiras referências que vêm à lembrança são SaGRAMA e Antônio Carlos Nóbrega. A primeira mais ligada à música erudita, a segunda mais ligada à música popular (Ouvinte 14 – 05/10/2016); “Vejo as influências na produção musical e na estética abordada por alguns compositores: Egildo Vieira, Nelson Almeida e Dierson Torres. Eles apresentam, ou apresentaram, diversas composições dentro da estética armorial” (Ouvinte 18 – 06/10/2016); “O grupo que a utiliza [suas influências] com mais propriedade é sem dúvida o SaGRAMA. Antônio Nóbrega e Antúlio Madureira também fazem uso [das ideias] desse movimento artístico cultural” (Ouvinte 20 – 06/10/2016). O SaGRAMA é um dos nomes que mais aparece como grupo que possui, na opinião dos ouvintes, influências armoriais. Além desse grupo, os outros artistas que são mais lembrados são os que tiveram uma ligação direta com o Movimento Armorial.

Em relação aos artistas que fizeram parte do Movimento Armorial aparecerem, para os ouvintes, como produtores de uma música armorial ou de influência armorial isso é bastante óbvio e lógico. Já em relação ao SaGRAMA, que é citado muitos mais vezes do que os outros artistas, existe uma influência midiática que o leva a ser compreendido como um grupo armorial. Discutiremos mais detalhadamente sobre isto no próximo tópico.

No entanto, não são somente artistas ligados diretamente ao armorial, ou com um indicativo midiático de classificação armorial, que aparecem nos discursos dos ouvintes como produtores de uma música com influências estéticas armoriais atualmente.

Enxergo a influência da música armorial no trabalho de vários artistas e compositores, em música de concerto e na música popular artística. Em Pernambuco, vejo a influência da escola armorial (de maneira bastante expandida) na música dos grupos e solistas ligados ao Conservatório Pernambucano de Música: o violeiro Adelmo Arcoverde, a Orquestra Retratos, o grupo SaGRAMA. Na música dos compositores Paulo Arruda “Cangaço de Vida e Morte”, Dierson Torres em *Um Requiem Nordestino*, Sandro Guimarães, no disco *Guriatã*. Eu próprio tenho uma experiência, trilha sonora do espetáculo *Cantigas e histórias na terra do sabiá*, de Maria Oliveira. Fora daqui [Pernambuco], vejo a influência do armorial no trabalho do violeiro Ivan Vilela e dos grupos Anima (São Paulo - SP) e Ilumiara (Belo Horizonte – MG). E também na monumental trilha sonora feita pelo maestro carioca Tim Rescala para a novela *Velho Chico*, cujo enredo se aproximou da estética dramática de Ariano Suassuna. Esse trabalho do maestro Tim Rescala é de grandiosidade e emoção sem tamanhos. Em paralelo à influência do armorial, vejo alguns propósitos e algumas buscas irmãs na música dos compositores Vital Farias (Taperoá – PB) e Elomar Figueira Mello (Vitória da Conquista – BA). Farias, principalmente na sua *Missa dos Agricultores*, que se apropria do ritual tradicional da igreja católica para compor uma obra de grande e direta força emotiva. Elomar, em seu projeto recente da composição de óperas e galopes estradeiros (que é o seu nome para suas sinfonias). (Ouvinte 48 – 30/10/2016)

As influências das manifestações nordestinas não se apresentam, em meu ponto de vista, nas atuais produções populares. Entretanto, posso apontar alguns trabalhos de compositores eruditos nordestinos como Adelmo Arcoverde, Marcos FM, Paulo Arruda. Deste destaco as músicas “Cangaço de Vida e Morte” e “Pintombando no Baião” e de Marcos FM “Arrecifes Armorialis”. Esta apresenta elementos do Movimento Armorial e das correntes minimalistas.” (Ouvinte 66 – 04/11/2016)

Uma análise superficial das obras, artistas e grupos citados anteriormente nos leva a perceber que basicamente o principal, e dependendo do caso até único, ponto de intersecção entre eles é a utilização de elementos comuns à região Nordeste do Brasil, ou de algumas culturas populares presentes em parte do Nordeste, já que nos parece simplificado demais resumir a cultura nordestina dentro deste contexto. Os artistas e grupos apontados desenvolvem, muitas vezes, trabalhos bem distintos uns dos outros, embora em sua maioria a música apresentada por eles tenha uma proposta de ser exibida em salas de concerto. Entretanto alguns apontaram influências armoriais em trabalhos aparentemente bem distintos da proposta defendida pelo Movimento:

Música armorial é aquela que busca retratar determinado povo ou região. Vejo suas influências nos músicos guitarristas pernambucanos da atualidade que procuram enfatizar os ritmos da nossa região Nordeste. (Ouvinte 56 – 30/10/2016)

A guitarra elétrica para Ariano Suassuna representava um dos opostos daquilo que ele acreditava que seria a melhor representação de uma música autenticamente brasileira, inclusive em contrapartida ao que defendia o Movimento da Tropicália. A colocação do ouvinte 56 nos permite observar que, embora o Movimento Armorial tenha criado uma determinada ideologia que deveria ser seguida para que a música ideal, segundo o que defendia, fosse criada, essas ideias não ficaram presas à vontade dos seus criadores e idealizados, de modo que outros artistas foram-nas utilizando, reinventando da maneira que lhes convinha, que lhes parecia melhor. Seus ouvintes também passaram a compreendê-la de várias formas, aplicando, inclusive, seu conceito a outros tipos de música.

Não estamos aqui afirmando necessariamente que há guitarristas em Pernambuco realizando um trabalho com influências armoriais, pois, como pode ser notado, a pessoa que citou isto não deu nenhuma informação mais específica para que pudéssemos realizar algum tipo de análise. Contudo, dois dos principais músicos envolvidos no Movimento Armorial, Antônio Madureira (2017) e Antonio Nóbrega (2017), foram bem enfáticos quando explicaram que a música armorial, ou com suas influências, pode ser realizada com qualquer tipo de instrumento. Então, é possível sim que haja guitarristas, grupos de rock, como foi mencionado por outro participante da nossa enquête, realizando trabalhos com atributos armoriais.

Há ouvintes que citaram a presença dessas influências além da música para concerto e além do estado de Pernambuco e do Nordeste. “Na TV podemos ouvir a música armorial como parte da trilha sonora da novela *Velho Chico*. Podemos apreciar ainda as trilhas sonoras de filmes como *O Auto da Compadecida*, por exemplo” (Ouvinte 26 – 12/10/2016). Além de a influência ser percebida por estas pessoas em vários campos artísticos e midiáticos que permeiam o país, alguns citaram, inclusive, bandas de rock, em alguns momentos fazendo referência à utilização de características dos folguedos e das manifestações populares, em outros se referindo à música de concerto.

As colocações dos ouvintes mostram que os ecos do armorial, como já havíamos afirmado, se misturam em muitos aspectos com outros, havendo frequentemente uma espécie de hibridização entre eles, o que nos impossibilita, em alguns casos, de apontá-los como isto ou aquilo. Não obstante a definição de música armorial e de suas características esteja bem sedimentada no que o Movimento definiu, os processos de mudança que ocorrem nas sociedades e nos indivíduos vão gerar um olhar com algumas diferenças sobre estes aspectos, adaptando-os às diferentes realidades.

Em seguida abordaremos um pouco mais especificamente as influências do armorial nos trabalhos de alguns artistas, grupos e em composições.

3.2. Brasões armoriais: artistas, grupos e composições

As influências da música armorial atualmente podem ser vistas em trabalhos dos músicos que participaram do Quinteto Armorial, como Antônio Madureira e Antonio Nóbrega. Também são notadas em grupos que propõem uma estética armorial propriamente dita, e em diversas obras de diferentes artistas, que de alguma maneira, se sentem incentivados pelo armorial na busca da utilização de formas da cultura popular num estilo de composição de música para concerto. Mas elas também aparecem discretamente na composição e performance de alguns artistas e grupos que não têm uma intenção direta de fazer um trabalho armorial, mas que acabam revelando um pouco de suas influências.

Antônio Madureira

Antônio José Madureira (1949), o Zoca Madureira, como costuma assinar suas obras, é natural de Macau, cidade do estado do Rio Grande do Norte. Atualmente reside em Recife, capital de Pernambuco. Também é muito conhecido pelo seu trabalho na performance do violão. É o compositor mais representativo do Movimento Armorial.

Em entrevista, Antônio Madureira (2017) explica que é um compositor armorial, mas que não somente, pois sua obra está repleta de vários outros tipos de influências além das armoriais. Enfatiza ainda que não conhece nenhum compositor que seja unicamente armorial, pois para isto seria necessário que este produzisse unicamente músicas armoriais. E não é isto que ele vê acontecer. Também não enxerga como algo bom ficar limitado a um único estilo.

Quando pergunto de que forma a estética armorial aparece em seu trabalho, primeiro ele esclarece que as influências armoriais são muito parecidas com a representação de um brasão, possuindo elementos que se repetem, que têm campos, que são os fundos, que são os ostinatos, que servem de apoio para que os demais elementos apareçam, pois é assim, segundo ele, que uma composição armorial deve ser. Em seguida ele afirma que é desta maneira que as influências armoriais aparecerem em suas obras, como um brasão (MADUREIRA, 2017).

O discurso realizado pelo Movimento Armorial em seu lançamento e período mais intenso permanece presente na fala de muitos entrevistados. Como pode ser observado, a

definição de como as influências do armorial aparecem na música são detalhadas por Antônio Madureira com uma linguagem muito mais “metafórica”, repleta de simbologias, do que com detalhes musicais mais técnicos. E sobre isto ele explica que, mesmo os aspectos técnicos sendo importantes para manter as características que são entendidas como armoriais, estas têm muito mais a ver com o entendimento dentro do processo criativo musical dessa música. As culturas musicais utilizadas como matérias-primas para uma composição armorial, ou pelo menos como um elemento de influência dessa estética, precisam aparecer. Entretanto não como um elemento alegórico, mas como elemento de sustentação dessa composição (MADUREIRA, 2017).

Antônio Madureira enfatiza que definir se determinadas peças são realmente armoriais como um todo é realmente um ponto muito sensível para ser explicado. Para ele é preciso primeiro diferenciar, das demais músicas, o que é música armorial, e isto é algo que é muito difícil entre os músicos e os grupos. A música armorial tem estruturas de composições distintas das que normalmente são chamadas de eruditas. Não tem estruturas harmônicas, nem de instrumentação e nem de modulações. *É uma música mais emblemática que esquemática.* Mas, ao mesmo tempo, não é uma cópia das melodias das músicas de tradição oral. A composição de uma música armorial é algo que parece um emblema, um brasão (MADUREIRA, 2017). Logo esses elementos extra musicais também precisam aparecer, de alguma forma, nos trabalhos atuais para que possamos entendê-los como contendo influências dessa estética. Obviamente que não esperamos que estes elementos sejam utilizados tal qual nas composições armoriais, sobretudo as compostas entre 1970 e 1980. A partir da fala do compositor, a música armorial aparece como algo atemporal, tendo a capacidade de ser suspensa no tempo, podendo ser passado, presente e futuro simultaneamente.

A obra de Antônio Madureira é bem variada. Ele tem valsas, choros, canções infantis, composições livres, composições para violão influenciadas por Villa-Lobos, pela tradição violonística do Brasil. De maneira que música armorial é um bloco de todo o mapa que compõe sua obra. Conta que quando o Quinteto Armorial foi iniciado, ele se dedicou ao grupo e logicamente escrevia músicas armoriais. Entretanto no decorrer dos anos ele aos poucos fazia um movimento de saída daquele universo ibérico, sertanejo. Inclusive, o último LP do Quinteto Armorial tem coisas de frevo de bloco, ao contrário do primeiro, como apontamos no capítulo anterior. Os dois primeiros LPs do grupo têm estas ideias mais sedimentadas, enquanto o terceiro e o quarto começavam a atravessar estas fronteiras (MADUREIRA, 2017).

Essa mudança do grupo apontada por Madureira aparece como uma espécie de diagnóstico de seu direcionamento enquanto compositor. Como artista ele sentia a necessidade de buscar outras influências, outros elementos para acrescentar a sua criação. Ao se aproximar de culturas musicais mais próximas da Zona da Mata, Antônio Madureira entende isso como um afastamento da música armorial criada em seu início.

O compositor (FIG. 4) explica também que escreveu, há uns quinze anos mais ou menos, uma obra, para a Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte, que possui elementos armoriais, mas que não é completamente composta por eles. Não sendo, então, uma música totalmente comprometida com o armorial, mas com suas influências (MADUREIRA, 2017).



FIGURA 4 – Antônio Madureira. Em sua residência, em Recife, no dia 14 de março de 2017, logo após me (Marília Santos) conceder a entrevista para a realização desta pesquisa. Fotografia: Marília Santos.

Antônio Madureira ocupa um lugar especial na música armorial, não apenas pela qualidade de sua obra e por seu papel de liderança no Quinteto Armorial, mas também pela relação próxima que manteve ao longo da vida com Ariano Suassuna. Desde que conheceu o escritor os dois mantiveram uma relação de amizade e de trabalhos artísticos juntos. O grupo musical que tocava nas aulas-espetáculos que Ariano Suassuna continuou realizando até datas próximas de sua morte era liderado por Madureira. De alguma forma, as influências armoriais vão sempre aparecer no trabalho musical desse compositor, mesmo quando o mesmo não tiver a intenção disto, assim como influências advindas de outras vivências, de outros momentos da vida dele, de outras pesquisas, estudos, sempre aparecerão em maior ou menor grau.

Antonio Nóbrega

Antonio Carlos Nóbrega (1952), natural de Recife, mas residente já há muitos anos na cidade de São Paulo, é outro ex-integrante do Quinteto Armorial e provavelmente o mais conhecido no meio midiático, devido ao seu trabalho solo como multiartista com foco na cultura popular, sobretudo do Nordeste. Embora essa pesquisa tenha como foco artistas que fazem música em Pernambuco, entendemos que mesmo residindo em São Paulo, a relação com o estado de Pernambuco e sua música, ou melhor, sua arte, é bastante significativa. Também por ele ser um dos nomes mais lembrados quando se fala em música do Movimento Armorial, entendemos que seria indispensável falarmos com e sobre ele.

O nome do seguinte álbum de Antonio Nóbrega (FIG. 5), de 1998, mostra essa relação que o artista nunca perdeu com a cultura e a arte do estado de Pernambuco.

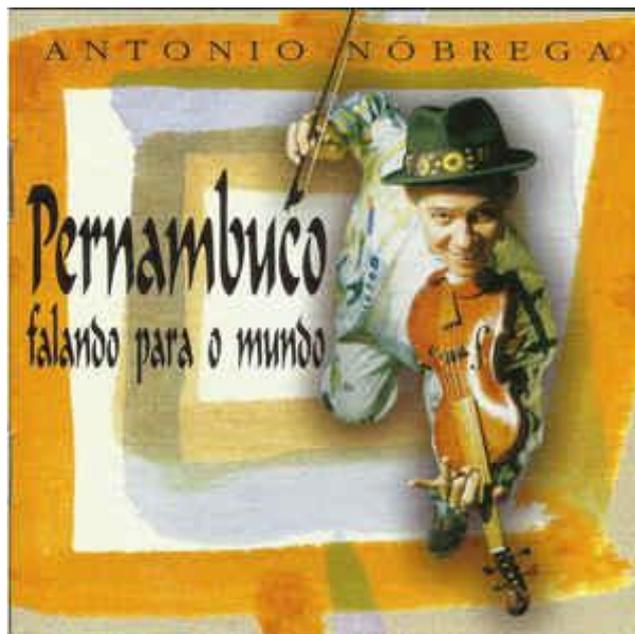


FIGURA 5 – Capa do álbum *Pernambuco falando para o mundo*, de Antonio Nóbrega.

Antonio Nóbrega explica que sua relação com música armorial começou quando Ariano Suassuna o convidou, no início da década de setenta, para integrar um grupo, no qual ele tocava violino e rabeca (NÓBREGA, 2017). A influência do armorial em sua vida não se limitou apenas às formas musicais, de maneira que o artista acabou se envolvendo com outras artes, sobretudo a dança.

Minha relação com a dança nasceu da própria convivência com Ariano. Isto se deu, por conta da possibilidade que tive de conhecer os dançarinos, os brincantes populares. E então, vendo-os, acabei me afeiçoando pelas suas movimentações, pelo mundo da sua gestualidade. Antes disso, eu tinha, com minhas irmãs, um conjunto de dança popular, mas era muito pouco isso que fazíamos, de modo que não posso dizer que experimentei, que despertei para a dança antes de conhecer os artistas populares. Depois acabei levando à frente esse processo de estudo. (NÓBREGA, 2017)

O que o Movimento Armorial vai causar em Antônio Nóbrega é um desejo de descobrir, realizar e ressignificar as artes populares, as de tradições orais, de maneira que, antes mesmo de ter deixado o Quinteto Armorial no final da década de setenta, início da de oitenta, para se dedicar a sua carreira solo, ele “mergulhou” nesse mundo popular, trazendo-o para os palcos de maneira bem enfática.

Sua performance levou Ariano Suassuna e enxergá-lo como uma espécie de ator armorial, como pode ser lido abaixo:

Considero Nóbrega um artista da maior importância. Na década de 70, eu escrevi um artigo, dizendo que os verdadeiros atores brasileiros não deveriam ser meros ‘dizedores’ de palavras. O ator brasileiro tinha que saber dançar, cantar, andar em cima das mãos, se necessário, enfim, ter um corpo preparado. Eu nunca esperei, em vida, ver isso. E vi com Nóbrega. Ele toca, ele canta, ele representa, ele dança. Ele realizou aquele ideal de ator que eu tinha. (SUASSUNA, 2002, p. 20 *apud* COSTA, 2007, p. 58)

Não se trata somente do envolvimento do artista com o armorial, mas do alcance dele com um ideal armorial projetado pelo principal criador e líder do Movimento. No entanto, após se envolver com o armorial, Antonio Nóbrega começou a desenvolver seus próprios projetos, como aponta Costa. Ele introduzia elementos armoriais ao espetáculo popular (COSTA, 2007, p. 60). As características armoriais indicadas por Costa aparecem como uma espécie de elementos presentes nas artes chamadas “eruditas”, ou para concerto. Então o que Antonio Nóbrega faz em seus projetos é realizar essa junção entre a cultura popular e essa cultura “erudita”. Inclusive, Antonio Nóbrega (2007) explica que os termos “erudito” e “popular” precisam atualmente ser revistos em seus significados, como já foi mencionado em outro momento.

Voltando a discutir mais especificamente sobre música, quando pergunto para Antonio Nóbrega se há na atualidade música armorial, ele explica que no conceito mais rigoroso da coisa, talvez de acordo com os mais tradicionalistas, não haja música armorial atualmente. No entanto, para ele o espírito do armorial, a sua natureza, pode sim ser

percebida. Ele entende que é preciso compreender antes de tudo *o que é a música armorial atualmente*. E, independentemente de qualquer coisa, é uma forma musical que sempre se caracterizou por ser de concerto. Para ele as comparações que eram feitas entre o armorial e o Mangubeat eram simplesmente absurdas. Porque o armorial fazia uma música de concerto e os músicos de outros movimentos, como o Mangubeat, que às vezes eram colocados num patamar de semelhança com o armorial, não (NÓBREGA, 2017).

E seguindo, ao falar sobre interpretação, principalmente a respeito da música, ele explica:

Não sei se é muito exato afirmar que há uma interpretação armorial. Eu acho que existe uma interpretação brasileira. Acho que o Movimento Armorial se caracteriza por ter sido um chamado à consciência, para que nós olhássemos, para que nós atentássemos para um lastro musical, sobretudo popular brasileiro. Há um viés ideológico político no Movimento Armorial que está justamente atrelado nesta perspectiva. Ou seja, de valorização, ou de revalorização de padrões culturais que pareciam estar adormecidos, ou pelo menos maltratados. Então, a rigor mesmo não há uma música armorial, há uma música brasileira. E aí a gente entra numa reflexão maior que é de que há uma unidade cultural brasileira, que se reflete na música, que se reflete na dança, e que, por conseguinte, faz com que na música do Nordeste haja características que tem também a música do Sudeste ou a música do Norte do país. Justamente por isso, é uma posição pessoal, mas não sou o único que detém essa posição, penso que o Brasil, ao mesmo tempo que tem uma diversidade cultural, dentro dela também subjaz uma unidade cultural. E isso não é apenas um conceito, ou uma teoria abstrata, não. Esse pensamento é fruto de um pensamento empírico. Eu posso dar um exemplo simples para você, por exemplo, dos processos de sincopação na música brasileira, que estão presentes em todas as suas, ou quase todas as suas formas que se produz pelo país. (NÓBREGA, 2017)

No olhar do artista a música armorial é parte de uma unidade maior, a música brasileira. E as influências armoriais em suas produções aparecem muito mais como uma maneira de olhar para as culturas populares do que como uma estética propriamente dita. Mesmo havendo esta unidade da qual Antonio Nóbrega fala, é preciso nos atentarmos também às diferenças culturais, regionais, etc, que vão gerar diferenciações musicais dentro desta “unidade” brasileira citada pelo compositor. Estas distinções podem ser notadas em vários aspectos da construção musical: interpretação, composição, função da música, criadores e ouvintes.

O envolvimento de Antonio Nóbrega com o armorial fez com que as ideias lançadas pelo Movimento permanecessem vivas. Ele explica:

Minha concepção do armorial permanece intensa e viva desde aquele momento até hoje, dentro de um sentido mais amplo. Mas o sentido de espírito para mim é o mesmo. Que é o seguinte: é provocar culturalmente um diálogo, ou fricções simbólicas do mundo popular brasileiro, que é caudatário de representações simbólicas africanas, indígenas e ibérico-populares. Esse mundo prefigurou a linha de tempo cultural com aquela outra hegemônica que é sobretudo ocidental europeia. Então, a leitura que eu faço do Movimento Armorial é essa, como nós fazemos dialogar os dois mundos. Então na ocasião, o conceito que Ariano usava era erudito e popular. Eu acho que a palavra erudito é uma palavra que já não tem muito sentido para dicotomizar, antagonizar a palavra popular. A palavra erudito sempre pressupõe uma certa rasta de conhecimento, uma certa complexidade de conhecimento que a cultura popular tem. Se eu falo para você, por exemplo, a forma, a estrutura de um galope, é uma breve estrofe de dez versos, que tem uma prosódia X, que rima a primeira com a quarta e a quinta, a segunda com a terceira e assim por diante. Enfim, é um padrão, é uma estrutura elaborada ao longo dos séculos, que a gente vai completamente qualificar com uma forma erudita, do ponto de vista que a coloque. Então, na verdade, no Brasil, a cultura brasileira sempre representou uma tensão, sempre foi o resultado de uma tensão entre o mundo popular que se forjava, que se desenvolvia no Brasil e entre o mundo ocidental europeu que, já desenvolvido, também continuava sua marcha dentro do país. Dentro desse prisma, tudo aquilo que representa a cultura brasileira em seu maior grau de representatividade tem essa tensão dentro dela. (NÓBREGA, 2017)

Há alguns pontos que gostaríamos de destacar nesta fala de Nóbrega. Um deles é essa colocação do erudito e do popular, como já abordamos rapidamente em outros parágrafos. O erudito que não deve ser pensado como aquilo que possui o conhecimento, em oposição a formas sem estes precedentes, pois todas as manifestações, como bem exemplificado pelo artista, com o exemplo do galope – uma forma tipicamente popular – são compostas através de conhecimento. O outro ponto é o de Antonio Nóbrega afirmar que esse espírito armorial sempre estará presente nele. A fala do artista nos leva a questionar ainda se existe mesmo essa tensão tão clara entre esses mundos populares e eruditos, assim colocados por ele. Será que essa separação entre erudito e popular é algo que está relacionado mesmo ao que se faz enquanto música?

Quando pergunto como os traços armoriais aparecem em sua obra atualmente, e se estes seriam uma espécie de neoarmorial, ele diz:

(risos) Olhe, hoje em dia, por exemplo, eu faço uma versão para violino, percussão e pandeiro do “Mourão”, de Guerra-Peixe. Aquela música que nós tocamos com viola, com violão, eu toco dentro desse quadro. Seria o caso de perguntar se é música armorial ou não. Mas eu sinceramente acho que tudo isso deve ficar menor, já foi, entendeu? É como a gente fala muito da semana de 22. Já foi. O que a gente tem que saber é o seguinte: o que esses movimentos nos propuseram de importante? O que é que nós utilizamos

deles ainda? Qual é o papel deles na cultura? Qual o papel deles nos criadores? Eu acho que é isso que qualquer discussão deve promover. (NÓBREGA, 2017).

Antonio Nóbrega afirma com isto que as influências aparecem não necessariamente em formas “físicas”, mas no que elas despertaram em cada um. Assim como na obra de Antônio Madureira, as influências do armorial estarão sempre presentes não somente nas artes, nas performances, mas na vida de Antonio Nóbrega como um todo e elas vão aparecer de várias maneiras, seja pelo desejo que lhe foi despertado pela busca, pela pesquisa da cultura popular, sobretudo de tradição oral, para apresentar seus elementos no palco, seja no desejo que trazer o artista popular para esse mesmo patamar artístico, social.

Clóvis Pereira

O caruaruense Clóvis Pereira (1932), residente em Recife desde antes dos seus vinte anos, é atualmente um dos principais compositores da música para concerto do estado de Pernambuco. De acordo com Bezerra, a infância e adolescência de Clóvis Pereira no interior do estado de Pernambuco lhe permitiram vivenciar inúmeras experiências musicais que estão relacionadas com a cultura local (BEZERRA, 2014, p. 9), o que veio a contribuir de maneira efetiva no trabalho do compositor e provavelmente no seu desejo de utilizar aspectos que revelem as culturas do Nordeste através de sua música.

Suas composições são marcadas por possuírem características estéticas que as colocam dentro de um padrão de música nordestina. Por ter sido um dos músicos que integrou o Movimento Armorial, estando presente durante as primeiras pesquisas e sendo um dos produtores das primeiras músicas, se torna complicado definir se a música de Clóvis Pereira tem características apenas nordestinas, ou nordestinas e armoriais, mesmo o compositor tendo se direcionado para um lado da música que, para alguns seria mais nacionalista nordestina do que armorial. O mesmo costuma dizer que faz música nordestina. A *Grande Missa Nordestina* do compositor é vista por muitos como uma das principais obras produzida pelo armorial.

A Grande Missa Nordestina (1977) foi uma de suas últimas obras escrita no período dos anos de 1970, quando esse movimento artístico [o Movimento Armorial] mostrava sua força criativa e influenciava toda uma geração de artistas, intelectuais e público em geral, no reconhecimento e valorização de uma cultura voltada às raízes das tradições nordestinas. (BEZERRA, 2014, p. 6)

Essa peça, que possui toda a estrutura da forma de uma *missa*, utilizando, inclusive, o texto em latim indicado para esta forma composicional, foi gravada pela orquestra e o pelo coral da Universidade Federal da Paraíba, que saiu em um LP no ano de 1978. Em Pernambuco ela foi executada com frequência, durante um bom tempo, pela a Orquestra Jovem do CPM juntamente o coro Opus 2, da UFPE. Foi gravada também, segundo Bezerra, pela Orquestra Sinfônica Virtuosi e pelo Coro Contracantos da Universidade Federal de Pernambuco no teatro de Santa Isabel (BEZERRA, 2014, p. 6)⁵⁴. Mais recentemente foi executada com a Orquestra de Câmara de Pernambuco, com os coros do CPM e com o Contracantos, da UFPE (FIG. 6). Em ambos os caso sob a regência de José Renato Accioly⁵⁵.

Ao falar de influências do armorial em sua música, Clóvis Pereira cita o concertino para violoncelo e orquestra, o qual escreveu a pedido do violoncelista Antônio Menezes, por volta do ano 2000. A peça foi estreada em Recife. E o pedido do solista se deu porque o mesmo desejava tocar, em sua visita a Pernambuco, uma peça nordestina escrita por Clóvis Pereira, amigo próximo do seu pai (PEREIRA, 2017).

Outra peça que faz com que Clóvis Pereira seja frequentemente relacionado com a estética armorial é a conhecida “Mourão”, a qual já nos referimos no capítulo anterior. Segundo ele, a peça é de autoria dele mesmo e de Guerra-Peixe. Isto porque a versão original de “Mourão”, somente de Guerra-Peixe, nomeada “De rabeca e viola”, não despertou o interesse das orquestras, por ter letra e estar num formato popular. Então, quando Clóvis Pereira fez a versão para orquestra, a pedido de Ariano Suassuna e com a permissão de Guerra-Peixe, a música, agora “Mourão”, passou a ser tocada, primeiro em Pernambuco, depois nos outros estados do Nordeste e então em outras regiões do Brasil e em outros países.

Quando fala das suas composições e mais especificamente das armoriais, chama a atenção para a vivência nesse ambiente no qual se buscava inspiração. Explica que as composições armoriais, em seu início, eram basicamente feitas por ele e por Jarbas Maciel, pois Cussy de Almeida, que era o outro músico envolvido nesse trabalho inicialmente, “raramente tinha inspiração para fazer a coisa nordestina”, isto, continua Clóvis Pereira, porque o violinista havia crescido e tinha sido educado e estudado música na cidade “mais moderna” (PEREIRA, 2017). Clóvis Pereira enxerga a vivência no interior nas primeiras

⁵⁴ Em nota de rodapé.

⁵⁵ Para mais detalhes sobre a *Grande Missa Nordestina*, consultar: BEZERRA, José Renato Accioly. *Grande Missa Nordestina de Clóvis Pereira: estudo para interpretação*. 110 f. Dissertação de mestrado em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

fases da vida como um aspecto fundamental para a sua própria identidade musical como compositor.



FIGURA 6 – *Grande Missa Nordestina*. Igreja Madre de Deus, 19 de outubro de 2015. Da esquerda para a direita, sentado no banco da frente assistindo ao concerto: Clóvis Pereira. Da direita para a esquerda, terceira pessoa da segunda fila do coro: Marília Santos (eu). Fotografia compartilhada nas redes sociais dias depois do concerto em comemoração aos 45 anos do Movimento Armorial e 80 anos do Conservatório Pernambucano de Música.

A relação de música nordestina para Clóvis Pereira aparece em seu discurso muito ligada com as manifestações musicais produzidas no interior do estado. Este aspecto de busca nestas culturas para produção de uma arte está totalmente arraigado ao que foi lançado como base da proposta artística que o Movimento Armorial propunha.

Atualmente Clóvis Pereira tem escrito algumas peças quando está inspirado, como diz ele, ou por alguma encomenda específica. Não as considera necessariamente armoriais,

mas com influências do Nordeste (PEREIRA, 2017). Dia 28 de setembro desse ano houve a estreia do Quinteto Pernambuco, com uma formação tradicional de um quinteto de cordas, liderado por Clóvis Pereira Filho – filho do compositor –, um dos violinistas do grupo. Um dos objetivos da realização desse projeto foi fazer uma homenagem aos setenta anos de carreira do compositor Clóvis Pereira. O programa teve músicas de Antonio Vivaldi (1678-1741), Luís Álvares Pinto (1719-1789), Capiba e, é claro, Clóvis Pereira. E um detalhe que queremos dar destaque é o título do evento: do Clássico ao Armorial (FIG. 7).

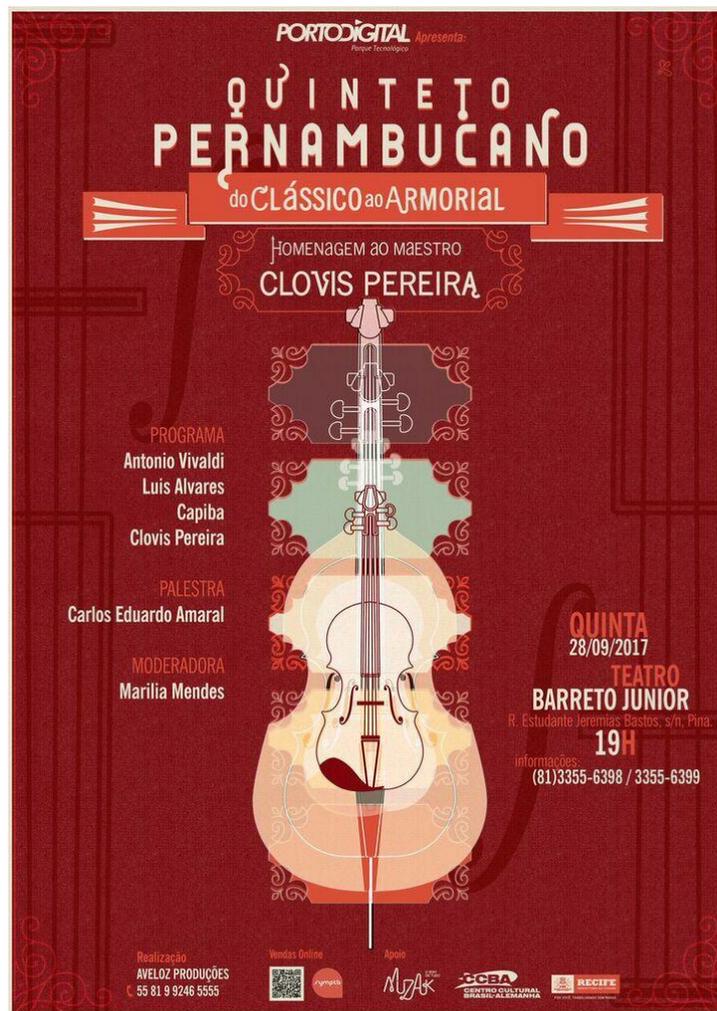


FIGURA 7 – Cartaz de estreia do Quinteto Pernambucano.

Mas a influência para a pesquisa da cultura popular e sua valorização através da criação musical não foi, na vida de Clóvis Pereira, introduzida pelo Movimento Armorial. Em entrevista para Bezerra ele explica que este foi um legado deixado em sua vida por César Guerra-Peixe, com quem teve aulas de harmonia, composição e orquestração, a partir de 1951. E foi através desta influência que Clóvis Pereira começou a deixar de buscar mais

influências americanas e começou a se interessar cada vez mais pelas influências das culturas que o rodeavam, como os caboclinhos, os maracatus e o imenso folclore nordestino. Dessa maneira, Guerra-Peixe foi decisivo para a formação do músico compositor que Clóvis Pereira é até hoje (PEREIRA, 2013 *apud* BEZERRA, 2014, p. 10).

Este relato do compositor para Bezerra vem validar o que temos discutido sobre o armorial não trazer necessariamente algo novo, mas algo que surge de diversos outros ecos que surgem principalmente através do nacionalismo e vão se espalhando por entre as diversas culturas e os diferentes pensamentos intelectuais que se formavam pelo Brasil e pela região Nordeste e os transformavam. Além disso, a figura de Mário de Andrade que é com frequência reportada às discussões sobre música nacionalista e/ou música brasileira é para Clóvis Pereira, afirma Bezerra, de grande importância no que diz respeito à valorização da cultura nacional. Para ele esse pensamento de brasilidade, ou de busca desta, é afirmado na semana de 22 (BEZERRA, 2014, p. 10).

Um ponto importante de ser lembrado é que Clóvis Pereira foi, a partir de 1964, professor de Teoria Musical e Harmonia nas Universidades Federais da Paraíba e do Rio Grande do Norte (BEZERRA, 2014, p. 11). Obviamente que nesta época, mesmo antes do início do Movimento Armorial, o compositor já tinha, como ele mesmo colocou anteriormente, sua formação, enquanto músico, sedimentada, com ideias provindas dos estudos que teve com Guerra-Peixe, e, logicamente, o seu pensamento foi disseminado em inúmeras gerações de alunos que puderam ter o prazer de participar de suas aulas. E destes alunos, provavelmente alguns, ou muitos, deles acabaram reproduzindo seus ideais ou aplicando-os aos ideais que construía(ra)m.

Como temos discutido durante todo o trabalho, muitas das características que são atribuídas a uma música nordestina são também encontradas na música armorial. Clóvis Pereira esteve presente na construção da estética musical armorial e, junto com Cussy de Almeida e Jarbas Maciel, foi um dos primeiros músicos a moldar o que seria a música armorial, ou a preparar a base para o surgimento desta, mesmo que poucos anos depois Ariano Suassuna tenha se afastado dos três para seguir com outros músicos que para ele faziam um trabalho musical mais próximo do que desejava. De modo geral, a influência armorial, assim como de outras experiências que Clóvis Pereira teve em sua vida artística, vai sempre permear o seu trabalho.

A seguir focaremos em uma das peças mais recentes feitas em homenagem a Suassuna.

Um Requiem Nordestino

Como peça de influência armorial, temos *Um Requiem Nordestino*, de Dierson Torres (1953) – compositor, arranjador, regente e professor do Departamento de Música da UFPE. Natural de Recife é graduado em regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

A peça foi criada para homenagear Ariano Suassuna. O autor explica que a ideia inicial era fazer um *requiem* com o texto original traduzido para a língua portuguesa e adaptado ao que ele chama de “maneira nordestina”. Utilizaria expressões linguísticas comuns do Nordeste, fazendo um paralelo entre a forma original de um *requiem* e a música nordestina (TORRES, 2016).

Entretanto, um pouco depois da ideia inicial, com a morte de Ariano Suassuna, Flávio Medeiros – professor do Departamento de Música da UFPE – e Luiz Kleber Queiroz – cantor lírico e professor do Departamento de Música da UFPE – trouxeram o libreto da peça já pronto, composto basicamente por textos de Suassuna, por uma curta passagem bíblica e um poema, retirado da internet, que acabou não sendo utilizado porque sua autoria não foi encontrada. Então o mesmo foi substituído, na sequência, por um poema do livro *Armorial de um caçador de nuvens*, de Ângelo Monteiro. A estrutura da peça também já estava pronta: entrada, solos, coros. Faltava apenas colocar a música. E então foi isto que eu fiz. A proposta agora era que fosse chamado de *Requiem Armorial*, por conta da homenagem que estava sendo feita para Ariano Suassuna. Entretanto eu não concordei com isto. A composição permaneceu com o nome *Um Requiem Nordestino*. É uma peça erudita que, apesar de não ser armorial, tem influências dele. (TORRES, 2016)

As influências já se iniciam quando se decide fazer a homenagem a Ariano Suassuna, pois o que é chamado de armorial tem uma ligação intrínseca com a vida do escritor, como pode ser visto no decorrer desse trabalho. Toda obra de Suassuna, e isso inclui o Movimento Armorial, é uma tentativa de reviver coisas que ele viveu em sua vida, principalmente em sua infância. É uma necessidade de colocar em evidência as manifestações artísticas do seu mundo encantado dos sertões nordestinos.

As influências em *Um Requiem Nordestino*, que na verdade não tem a estrutura musical de um requiem, também podem ser notadas com a própria sugestão do nome, que acabou não ocorrendo, como pode ser lido na fala de Torres. Em seguida a escolha dos textos, que basicamente limita-se a textos de Suassuna retirados do romance *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* e da peça teatral *Auto da Compadecida*. No final é utilizado

um texto de Ângelo Monteiro retirado do livro *Armorial de um caçador de nuvens*. Da Bíblia há apenas uma passagem bastante curta.

Além destes elementos, Dierson Torres procurou utilizar outros elementos musicais que são geralmente relacionados a um tipo de música nordestina instrumental. Utiliza-se também de algumas citações e temas de dois personagens criados por Suassuna: Chicó e João Grilo. Quando a peça teatral *Auto da Compadecida* – onde aparecem estes personagens – foi adaptada para a televisão, a trilha sonora foi gravada pelo SaGRAMA e composta em sua maior parte por Sérgio Campelo, líder do grupo. Algumas composições da trilha são de autoria de Dimas Sedícias (1930-2001)⁵⁶, Cláudio Moura⁵⁷, Bozó⁵⁸ e de domínio público. Devido ao sucesso que a adaptação fez na mídia, os temas dos personagens são comumente lembrados entre as pessoas. Então colocá-los em algum momento na peça (FIG. 8), faz não somente referência a Suassuna, que é o homenageado, mas também a esse estilo de música nordestina, ou ao armorial.

The image shows a musical score for piano. The title is "Não foram as águas que levaram João Grilo." The score is for measures 36 to 39. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the accompaniment. Dynamics include "p" (piano) and "pp" (pianissimo). A "rit." (ritardando) marking is present at the end of measure 39.

FIGURA 8 – *Um Requiem Nordestino*. Redução para piano. Compassos: 36-39.

Aqui Dierson Torres cita o tema principal da música “Presepada”⁵⁹, música de Sérgio Campelo, que no filme *O Auto da Compadecida* é o tema do personagem principal: João Grilo. A intenção aqui do compositor, como o mesmo colocou em entrevista, foi remeter à imagem do personagem, da obra e, conseqüentemente do armorial, que está inteiramente

⁵⁶ Compositor pernambucano muito ligado a retratar a imagem da cultura de Pernambuco através da música e de imagens sonoras. Também muito importante, segundo Sérgio Campelo (2015), para a formação sonora do que o SaGRAMA é atualmente.

⁵⁷ Compositor e violonista. Integra o grupo SaGRAMA.

⁵⁸ Compositor, arranjador e violonista.

⁵⁹ Algumas das informações sobre as composições da trilha sonora de *O Auto da Compadecida* foram obtidas em <http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/sa-grama/o-auto-da-compadecida--trilha-sonora-do-filme>. Acesso em 31, jul, 2017.

ligado à obra de Ariano Suassuna. E o *Auto da Compadecida* é a criação de Suassuna que mais se sobressaiu no meio midiático, tendo um alcance, pelo menos nacional, grande, com uma trilha sonora que ficou bastante conhecida. Em consequência disso, o SaGRAMA passou a ser visto e até utilizado como uma espécie de ícone do armorial, como coloca Sérgio Campelo. Este enfatiza que frequentemente a mídia trata o armorial como se fosse um gênero musical, um estilo de música, o que não é. O armorial é um Movimento, que desenvolveu uma estética baseada em músicas de manifestações populares que já existiam no Nordeste (CAMPELO, 2015).

Como um indicativo para os músicos, o compositor colocou uma frase falando do personagem João Grilo, “Não foram as águas que levaram João Grilo”, como pode ser observado na FIG. 8. Esse trecho fica numa ponte entre os movimentos 3, “O nascimento”, e 4, “A missão”. No movimento 4, a letra do coro é o seguinte verso:

Valha-me nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré!
A vaca mansa dá leite,
A braba dá quando quer.
A mansa dá sossegada,
A braba levanta o pé.
Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher.
(SUASSUNA, 1999, p. 169 – 170)

Essa estrofe faz parte do livro *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. O personagem João Grilo, já morto no céu, o recita para invocar a presença de Nossa Senhora, para que ela o salve, assim como aos demais mortos, do Encarnado – diabo – que já os sentenciou ao inferno. A estrofe é composta por dez versos com sete sílabas poéticas cada um, redondilha maior. Não sabemos se é mesmo da autoria de Ariano Suassuna ou se são coisas que ele ouviu na cultura popular, pois o mesmo sempre costumava dizer em seus depoimentos, em suas aulas-espetáculos, algo que presenciei pessoalmente no dia 25 de março, de 2014 – mas que também podem ser vistas em diversos vídeos na internet – é que ele não criava tudo, ou não criava nada, mas apenas retratava histórias que havia ouvido em sua infância, histórias que contavam na cultura popular ou nos cordéis.

A citação de temas dos personagens principais dessa peça ocorre novamente no seguinte trecho (FIG. 9):

FIGURA 9 – *Um Requiem Nordestino*. Redução para piano. Compassos: 22-25.

Desta vez o tema citado é da música “Rói-coro”, do compositor Dimas Sedícias, tema da personagem Dorinha, mas totalmente ligado ao personagem Chicó, um dos dois principais. Esse trecho fica numa ponte entre os movimentos 10, “Aboio”, e 11, “Homenagem”.

A instrumentação, explica Dierson Torres, em partes procura fazer referências que a música armorial fazia com os instrumentos populares, imitando-os. Por isso utiliza duas flautas transversais, para fazer referência aos pífanos; as cordas friccionadas, para fazer referências às rabecas. Mas também há a incorporação de instrumentos que não estão dentro dessa linguagem de referência do armorial que são, por exemplo, os metais. Porém estes também foram usados na *Grande Missa Nordestina*, de Clóvis Pereira. E se, como um todo a instrumentação foge um pouco do que seria armorial, isto é compensado, afirma Torres, com os elementos harmônicos (TORRES, 2016) (FIG. 10). O compositor não dá detalhes de quais elementos harmônicos especificamente seriam estes. Sobre uma instrumentação ser armorial ou não isto já foi discutido no capítulo anterior desta dissertação.

No ano seguinte da sua estreia, com um projeto pelo Funcultura, o *Um Requiem Nordestino* foi apresentado em algumas cidades do estado de Pernambuco. Ainda sob regência de Dierson Torres, mas com algumas mudanças dos coristas e dos solistas. O que pode ser notado é que nos cartazes (FIG. 11) de divulgação existe uma arte que procura fazer referência ao que já se entende por Nordeste e, principalmente, por armorial.

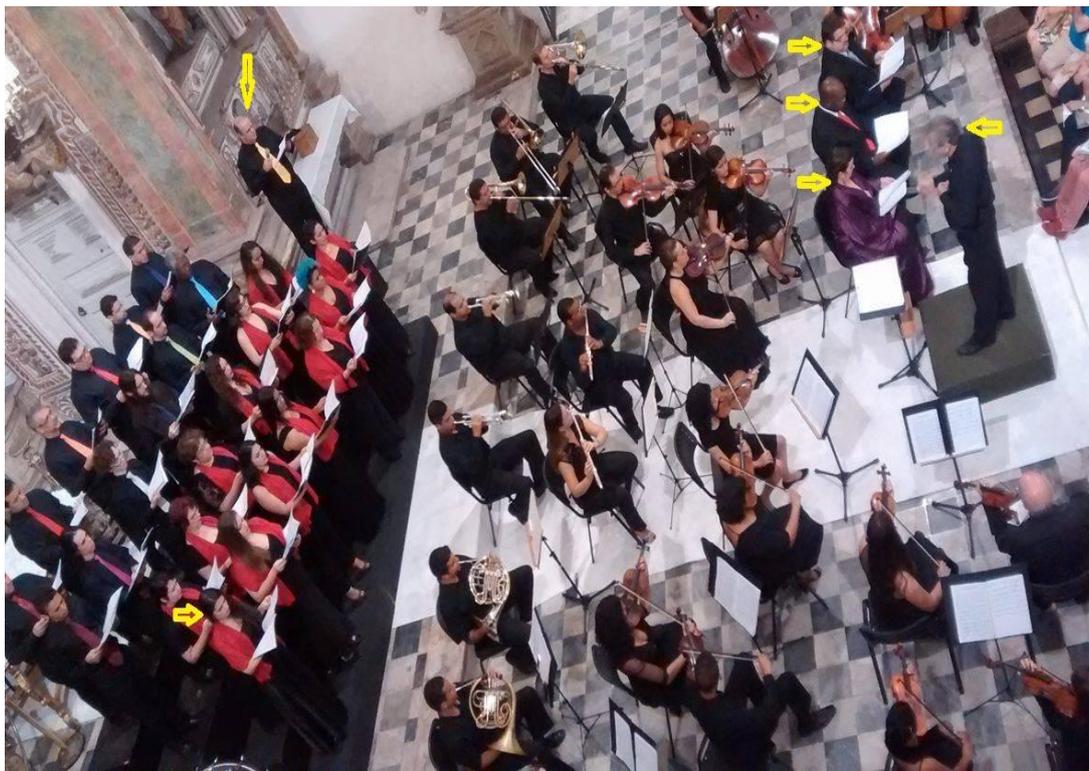


FIGURA 10 – Estreia de *Um Requiem Nordestino*. Igreja Madre de Deus, 25 de outubro de 2015. Dierson Torres regendo. Solistas: Raquel do Monte (soprano), Jadiel Gomes (tenor) e Luiz Kleber Queiroz (barítono) sentados do lado direito do regente. Da esquerda para a direita, a primeira da primeira fila do coro, Marília Santos (eu). No coro, mas meio afastado, o narrador, Gilberto Santos Filho. Fotografia compartilhada nas redes sociais depois do concerto da sua estreia.

No ano seguinte, com um projeto pelo Funcultura, o *Um Requiem Nordestino* foi apresentado em algumas cidades do estado de Pernambuco. Ainda sob regência de Dierson Torres, mas com algumas mudanças dos coristas e dos solistas. O que pode ser notado é que nos cartazes (FIG. 11) de divulgação existe uma arte que procura fazer referência ao que já se entende por Nordeste e, principalmente, por armorial.

Nas composições de Dierson Torres é possível encontrar outras peças baseadas na cultura popular, como o Maracatu para clarinete e piano, que possui elementos do Acorda Povo, manifestação popular em homenagem a Xangô, que ele escutava quando era menino (TORRES, 2017). Então, como pernambucano, que cresceu envolto pelas manifestações musicais ligadas a diversas culturas do seu estado e mais especificamente da região Metropolitana do Recife, esses elementos acabam aparecendo, mesmo que discretamente, em algumas peças compostas por Torres. Entretanto isto não o coloca no patamar de compositor armorial. Não obstante, também não está impedido de utilizar elementos ditos armorias e/ou

de desenvolver qualquer tipo de trabalho que busque precedentes na ideologia lançada pelo Movimento. A homenagem feita a Ariano Suassuna com *Um Requiem Nordestino* é exemplo disto.



FIGURA 11 – Cartaz de *Um Requiem Nordestino*.

SaGRAMA

Um grupo, como já indicamos, que está frequentemente relacionado ao armorial é o SaGRAMA. E nesse caso gostaríamos de destacar a grande influência que a mídia tem nesse sentido, além da relação do grupo com a produção de Ariano Suassuna. A formação do SaGRAMA aconteceu em 1995, no Conservatório Pernambucano de Música, por iniciativa de Sérgio Campelo, que foi flautista do Quarteto Romançal, como já colocamos. A constituição instrumental do grupo é a seguinte: flauta, Sérgio Campelo; clarinete e clarone, Crisóstomo Santos; viola nordestina (de dez cordas), Cláudio Moura, quando necessário substituído por Aristide Rosa; violão, Alex Sobreira; contrabaixo acústico, João Pimenta; percussão, Antônio Barreto, Hugo Medeiros e Tarcísio Resende.

Sobre a criação do grupo, em entrevista ao *Diário de Pernambuco* (Luna, 2014), Sérgio Campelo explica que a ideia de criar um grupo que trabalhava música nordestina com arranjos eruditos se deu a partir do momento que ele

criou, no CPM, uma cadeira de música de câmara que tinha o objetivo de trabalhar música de câmara erudita brasileira. (SANTOS, 2015, p. 27-28)

Quando perguntei para Sérgio Campelo qual a relação do erudito com o popular na música do SaGRAMA, ele explicou:

O SaGRAMA começou como um grupo de música erudita. Fazíamos música erudita brasileira. Tocávamos Radamés Gnattali, Villa-Lobos e os clássicos da música popular, ou seja, o “erudito [popular]”, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga. Aos poucos fomos introduzindo a cultura popular, mas não a música pop, a música da cultura popular de registro, como músicas do Movimento Armorial. E conhecemos um compositor maravilhoso, Dimas Sedícias, que nos ajudou muito. Ele é responsável pela mudança da identidade do SaGRAMA. Então começamos a fazer espetáculos que tinham música erudita e música popular. Estávamos fazendo uma música popular diferente. Uma música da cultura popular, que não era uma música pop, era uma música que resgatava o canto de lavadeiras do Sertão, o maracatu rural, ou seja, gêneros dos folguedos pernambucanos que não eram divulgados. (CAMPELO, 2015)

A fala de Campelo mostra que, mesmo ele tendo integrado o Quarteto Romançal, o que com certeza o despertou ainda mais para o interesse na cultura popular, “o SaGRAMA começou a trazer esse ambiente da cultura popular para dentro do grupo fundamentalmente por conta da grande influência do compositor Dimas Sedícias” (CAMPELO, 2015), que sempre teve uma relação muito próxima com a utilização da cultura popular em suas composições.

Dimas Sedícias começou a escrever peças exclusivas para a formação do SaGRAMA e adaptar algumas coisas, peças populares folclóricas. Ele dizia que o SaGRAMA devia ser menos erudito, “retirar o smoking”. Ele levou o teatro para dentro do grupo. Ele levava umas cenas e dava os indicativos de como deveria ser tocado. A peça “Aspectos de uma feira”, do álbum *Engenho*, é basicamente um teatro sonoro, tem uma cega, os barulhos da feira. Em “Riacho encantado” são usados instrumentos que fazem barulho de sapos, de água, etc. (CAMPELO, 2015)

Se observarmos a discografia do SaGRAMA fica bem claro que, assim como insiste em afirmar Sérgio Campelo, o grupo não é armorial. Todavia, assim como outros grupos e artistas, ele também grava e toca músicas que possuem características descendentes da estética armorial. Inclusive, Sérgio Campelo (2017) explicou-me, em uma conversa informal, que a escolha do nome, que originalmente se refere a um tipo de escala utilizada na Índia, foi

feita exatamente com a intenção de não criar nenhuma relação com algum tipo de gênero ou estilo musical específico.

Outro traço em relação ao SaGRAMA é a imagem que a mídia faz dele, refletida, inclusive, na visão dos ouvintes. Isto se dá pelo fato de o grupo ter ganhado visibilidade nacional, como já foi dito, depois de ter gravado a trilha do longa *O Auto da Compadecida*, que inicialmente foi apresentado na TV Globo como uma minissérie, exibida em janeiro de 1999, em quatro capítulos, baseada na obra homônima de Ariano Suassuna. Devido à projeção alcançada pelo filme, de alguma maneira, a mídia acabou tornando o grupo um símbolo da música armorial. E a relação musical do SaGRAMA com obras de Ariano Suassuna não se limitou somente ao filme. Em 2003 realizou a trilha sonora da peça teatral *Fernando e Isaura*, adaptação de um romance de Suassuna (SANTOS, 2015, p. 30). De uma forma, ou de outra, quando se pensa em armorial, a figura de Ariano Suassuna é constantemente remetida. Como se não fosse possível desvincular o armorial da pessoa do escritor.

A relação do grupo com a realização de sonoplastias, algo que começou enfaticamente com a contribuição de Dimas Sedícias, é algo que quase sempre tinha/tem uma relação com a criação de uma paisagem sonora e esta muitas vezes é relacionada – intencionalmente ou não – ao Nordeste. Então essa relação da música com esta região meio que se mistura no meio midiático e na recepção social com a imagem de música armorial, que no fim das contas acaba sendo uma parcela dessa “música nordestina”.

O grupo gravou oito CDs. De acordo com o site *Quadrada dos Canturis* (2014), os anos com os respectivos nome dos lançamentos dos CDs do SaGRAMA são os seguintes: 1º *Sa Grama* – 1998; 2º *Engenho* – 1999; 3º *O Auto da Compadecida* – 2000; 4º *Tábua de Pirulito* – 2002; 5º *O Brasil-Império na TV* – 2002; 6º *Tenha Modos* – 2007; e 7º *Chão Batido, Palco, Picadeiro* – 2008 (SANTOS, 2015, p. 29). E recentemente, através das mídias sociais, ficamos sabendo do lançamento do último CD do grupo, *Alinhavado* (FIG. 12), durante o Festival de Circo do Brasil.

Outro fator que precisa ser incluído quando se busca compreender como ocorre a produção de um determinado tipo de música, e no caso desta pesquisa, de uma música com influências armoriais, é a performance. Esta, de acordo com Stone (2008, p. 136-137) aponta uma gama de significados. E independentemente das diversas maneiras que elas podem ser abordadas, todas se aproximam entre si no sentido em que elas se afastam da partitura, do texto, assim como do objeto. Mas não é somente para este sentido que queremos chamar atenção, porém para o fato de a performance ser regida por uma ideia primeira de como uma

determinada música deve ser tocada, performatizada, para que ela apresente a sonoridade e as demais características que representem as culturas de tradições orais nordestinas.

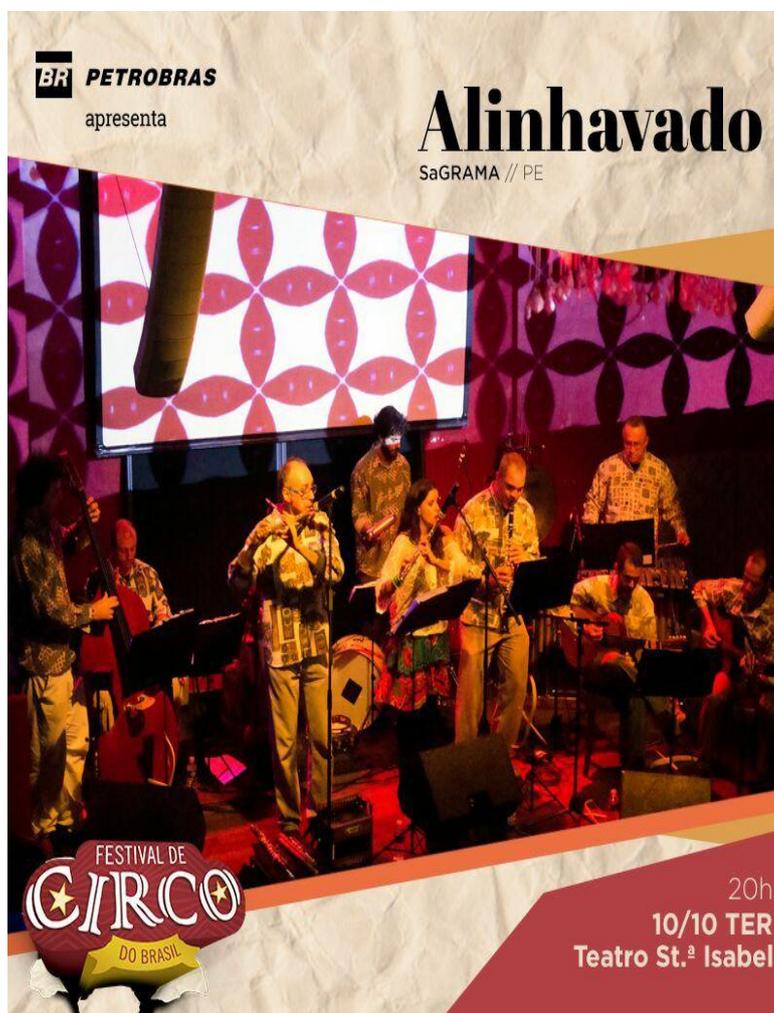


FIGURA 12 – Cartaz de divulgação do Show do SaGRAMA.

Durante o último semestre da minha graduação em música eu tive a oportunidade de acompanhar um pouco mais de perto o grupo SaGRAMA, num trabalho de campo realizado para uma pesquisa que resultou numa monografia. A seguir (FIG. 13) trago um registro do Show que o grupo fez, durante o carnaval de 2015, dia 15 de fevereiro, no palco da Lagoa do Araçá, em Recife.

O que pode ser observado é que, mesmo o grupo tendo um objetivo de fazer uma música para concerto, ele dialoga, com outras “formas de apresentações”, não se limitando somente a um estilo, mas também a determinados ambientes e às necessidades do meio artístico. Neste dia (FIG. 13) o repertório do grupo foi basicamente frevos, cirandas, cocos, maracatus e afins. E, em pleno carnaval em Pernambuco, eles abriram o show de Titãs, banda

de rock brasileira, que foi a atração principal deste palco. Na mesma época, o grupo também estava divulgando o trabalho que estava realizando em parceria com o Quarteto Encore e a cantora Elba Ramalho, intitulado *Cordas, Gonzaga e afins*.



FIGURA 13 – SaGRAMA. Palco dos bairros do Carnaval do Recife. Lagoa do Araçá, 15 de fevereiro de 2015.

Podemos notar na música do SaGRAMA que além dessa ligação com a obra de Ariano Suassuna, que nem se apresenta como um interesse próprio do grupo, mas como oportunidades de realização de um trabalho artístico musical, é que eles se utilizam de características que também estão presentes na música armorial, como a inspiração nas manifestações populares, a execução de uma música erudita inspirada nos folgedos e outras características que aparecem em algumas músicas e arranjos como a utilização de escalas modais, de uma harmonia que não está totalmente dentro dos padrões tonais. Porém isso não é o suficiente para afirmarmos que todas essas características que permeiam a música do grupo são advindas do armorial. Elas podem ser ecos de outras correntes. De um modo geral Sérgio Campelo afirma que o grupo tem sim influências armoriais, mas não somente elas (CAMPELO, 2015).

Quarteto Encore

Outro grupo que se destaca por gravar músicas no meio musical para concerto com características que são comumente relacionadas ao chamado nordestino é o Quarteto Encore. A instrumentação é a seguinte: dois violinos, Carlos Santos e Rafaela Fonsêca; uma viola, Laila Campelo – filha de Sérgio Campelo –, substituída no momento, por estar morando em outro país, por Alexandro Castro; e um violoncelo, Fabiano Menezes. O grupo surgiu, explica Fabiano Menezes, também ex-integrante do Quarteto Romançal, por vontade dos integrantes, de tocar juntos, que já se conheciam e eram amigos. Isto se deu há quase uma década (MENEZES, 2017). Nilzeth Galvão foi a violista antes de Laila Campelo. A proposta do grupo atualmente é tocar música “regional”, buscando enfatizar, sobretudo, uma valorização maior da cultura pernambucana.

No CD *Mosaicos* (FIG. 14), o grupo gravou músicas somente de compositores pernambucanos. No encarte Sérgio Campelo, também diretor musical do CD, explica que o objetivo do grupo com este álbum é gravar músicas de compositores pernambucanos que possuam traços, características e elementos musicais como ritmos e melodias que estão presentes nos folguedos. E fala também na promoção da música popular através de uma “interpretação mais elaborada” (CAMPELO, encarte do CD *Mosaicos*, Quarteto Encore, 2017).



FIGURA14 – Capa do álbum *Mosaicos*, do Quarteto Encore.

As peças deste CD estão assinadas por Ivanubis Hollanda, Paulo Arruda, Mateus Alves, Cláudio Moura, Sérgio Ferraz, Fernando Rangel, Dadá Malheiros, Inaldo Moreira⁶⁰, Sérgio Campelo, Diogo Bazante e Beto Hortis. Duas composições, “Palma da coroa” e “Pulando na rua”, são de Dadá Malheiros (irmão de Fabiano Menezes) que no encarte explica que

Ao receber a encomenda do Quarteto Encore para compor uma obra musical direcionada ao Movimento Armorial, a inspiração me veio de imediato, porém comedida, tratando-se de um naipe de músicos de alto nível e grande repercussão nacional. As cores brilhantes do Nordeste brasileiro, as dores do homem do campo e sua lida para nos trazer o melhor desta terra, os espinhos das palmas (cactos) do sertão assemelham-se à coroa de Cristo. (MALHEIROS, encarte do CD *Mosaicos*, Quarteto Encore, 2017)

A fala de Dadá Malheiros (FIG. 15) mostra que houve um direcionamento em suas composições para este trabalho realizado pelo Quarteto Encore no que diz respeito ao armorial. E a descrição que o compositor faz dos aspectos subjetivos que essas suas composições devem trazer muito se assemelham à descrição que é comumente vista do Nordeste e do homem que o habita, um ser sofrido, mas forte. O sertanejo que todos os dias tem sua “Via Crucis” em busca da sobrevivência.



FIGURA15 – Quarteto Encore com Dadá Malheiros. Da esquerda para a direita: Fabiano Menezes, Laila Campelo, Rafaela Fonsêca, Dadá Malheiros e José Carlos Santos. Foto cedida por Fabiano Menezes.

⁶⁰ Recentemente falecido – 15/08/2017.

Em “Palma da coroa” (FIG. 16), por exemplo, o compositor coloca a partir do compasso 30 a expressão: *Lento Aboiando*,

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is for measures 28 to 35. The tempo is marked "Lento Aboiando". The Cello part is marked "legato e cantabile". The score is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The Violin I and II parts have a melodic line with a fermata at the end of measure 28. The Viola part has a similar melodic line. The Cello part has a more active, legato line.

FIGURA 16 – “Palma da Coroa”. Compassos: 28-35.

que para quem está acostumado com essa linguagem musical mais “nordestinalizada”, seria um indicativo de algo lento e cantado, referente à expressão *cantábile*, em italiano, que inclusive o compositor coloca abaixo, de maneira mais discreta, seguida da expressão *legato*. A música é iniciada com um *Alegretto*. Esta parte em que o compositor indica que é aboiando, é o contraste da peça, em que não somente muda o andamento, como a melodia que aparecia mais nos instrumentos agudos, agora fica por conta do violoncelo. No compasso 74 o *Alegretto* é retomado.

Uma das coisas que é preciso considerar é que, no que se refere a uma sonoridade que busque inspiração na estética armorial, a instrumentação do grupo talvez ajude, pois as cordas friccionadas, sobretudo os violinos, têm uma relação, nem que seja histórica, de construção da música armorial por conta da referência que procuravam fazer com a rabeca. E claro, o timbre, junto com os outros elementos, vai fazer com que o ouvinte acabe sendo levado a esse “mundo nordestino” e armorial, considerando as vivências deste também, pois “das ideias sobre a origem e a composição da música provém uma indicação importante do que seja a música, e de como ela se relaciona com outros aspectos da vida e do cosmos de uma comunidade” (SEEGER, 2015, p. 115).

O Quarteto Encore não é um grupo armorial, nem surgiu com o intuito de fazer exclusivamente músicas com influências desta estética. É um grupo que procura realizar trabalhos que envolvem composições que enfatizam as manifestações populares e claro, estando aberto para as inúmeras propostas e descobertas, as influências da estética armorial vão aparecer seja em composições gravadas pelo grupo, como citamos, seja na performance deles, nessa busca de realizar uma música de concerto com influências bem nítidas das culturas populares.

Sérgio Ferraz

Dentre os músicos que compuseram as peças apresentadas no CD do Quarteto Encore, gostaríamos também de destacar Sérgio Ferraz (1973) (FIG. 17). Natural de Garanhuns, cidade do Agreste de Pernambuco, além de compositor, destaca-se por tocar guitarra, violino e rabeca, além de outros instrumentos. Sua relação com a música armorial se deu, a princípio por interesse próprio.



FIGURA17 – Sérgio Ferraz. No Cerrado Jazz Festival. Brasília – Distrito Federal do Brasil –, agosto de 2017. Fotografia concedida por ele mesmo.

Sobre sua formação e sua relação com a estética armorial, Sérgio Ferraz explica:

Sou de uma geração de artistas que em meados dos anos oitenta estudava guitarra, violão, baixo e bateria. Todos sonhavam em montar uma banda de rock. Fomos influenciados diretamente pelas bandas de rock dos anos setenta, Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath. Na medida que o estudo da música foi ficando mais sério descobri o jazz, a música erudita e então surgiu uma outra perspectiva. Em termos de música brasileira, eu ouvia Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, pois meu interesse sempre esteve voltado para a música instrumental. Na mesma época, meados da década de oitenta, eu sentia falta da referência de algum trabalho relevante em termos de música instrumental feito aqui no estado (Pernambuco). Foi então que conheci os LPs do Quinteto Armorial e da Orquestra Armorial, achados nos sebos de discos nas ruas do centro da cidade de Recife. Através deles, sobretudo do Quinteto, um mundo completamente novo de sons e possibilidades criativas me foi apresentado. Foi a sonoridade da rabeca e o virtuosismo da viola de dez cordas presentes no Quinteto Armorial que me interessou. Isso me levou a pesquisar fontes de onde vieram aqueles elementos e então acabei descobrindo, por exemplo, a cultura do Cavalo Marinho. (FERRAZ, 2017)

O que notamos é que a primeira relação do artista com a música armorial foi a de sonoridade e ao mesmo tempo de identificação desta com o seu meio, com a representação da sua cultura, do seu lugar. Ao mesmo tempo, o contato com essa música, num momento novo para ele, despertou uma vontade de buscar esses elementos da cultura popular. Suas descobertas, seus direcionamentos não foram, nem poderiam ser, iguais aos artistas envolvidos no Movimento Armorial. Ele explica que

A música que criamos no início dos anos noventa aqui em Pernambuco tinha os elementos regionais incorporados a outros elementos musicais advindos do rock, do jazz. Era a visão de uma geração que cresceu com a música de fora, agora redescobrimos os elementos musicais da terra e os reinventando. A imprensa chegou a classificar meu grupo, o Alma em Água, como neo-armorial. (FERRAZ, 2017)

Mais uma vez percebe-se a influência da mídia em relação à classificação dos artistas e grupos relacionados ao armorial. Ferraz chama a atenção para sua geração ter uma visão de criação um pouco diferente da dos integrantes do Movimento Armorial, não somente por não estar envolvida diretamente com este, mas pelo meio cultural e musical em que estava inserida. É claro que isso vai influenciar diretamente o seu processo criativo, a sua sonoridade e dos seus grupos. Quando lhe pergunto sobre a sua busca, no violino, de uma sonoridade específica que remete muitas vezes à rabeca, ele explica:

A sonoridade é algo importante no meu processo criativo. Ela me diz o caminho que a composição vai tomar. A “Suíte para Rabeca e Percussão” só foi possível de ser criada uma vez que eu estava com a rabeca em mãos. Foi

a própria sonoridade da rabeca que guiou, digamos assim, a composição. Eu tenho vários tipos de violino. Cada um específico para um determinado estilo de música. É importante compreender que a maneira que minha geração abordou os elementos da música armorial foi diferente da forma com que os pioneiros desta música o fizeram. A geração de Antônio Madureira e Antonio Nóbrega ouvia em sua juventude a música de Villa-Lobos, os grandes clássicos e a música produzida aqui no Brasil. Isso obviamente os levou a uma abordagem e visão musical bastante diferente, por exemplo, da minha geração, que cresceu sobre a forte influência do rock. Ainda no meu caso, o jazz, o flamenco, a música indiana e a música erudita do século XX tiveram e têm um papel primordial na minha maneira de abordar o armorial. Em última análise, estes elementos se relacionam entre si e se conectam dando origem a uma nova forma de música. (FERRAZ, 2017).

A abordagem do assunto dada por Ferraz traz à tona a questão da existência de uma música armorial na atualidade, não igual à que foi produzida diretamente pelo Movimento Armorial, mas com novos aspectos, como o que se espera que aconteça dentro dos processos de mudança e continuidade cultural. Esse apontamento de uma música armorial existente ainda na atualidade, ou neo-armorial, é parte dos indicativos que mostram que as influências armoriais ainda permeiam fortemente o universo musical, pelo menos de Pernambuco, inclusive através dos vários discursos que circulam nos meios musicais e midiáticos.

Outro fator que deve ser considerado quando buscamos entender as influências armoriais no trabalho de Sérgio Ferraz é a relação que ele acabou desenvolvendo com Antônio Madureira. Que foi algo que partiu da vontade e do interesse deste.

Jamais iria imaginar que décadas à frente do momento que conheci o Quinteto Armorial eu estaria gravando um disco justamente com Antônio “Zoca” Madureira. Em 2007 eu recebi um telefonema dele me convidando para fazer parte de um grupo, formado pelo então Secretário de Cultura Ariano Suassuna, que iria viajar acompanhando as aulas-espetáculos. Então passei a integrar o Quarteto Romançal e em 2009, Madureira lançou a ideia de gravarmos um trabalho em parceria. O disco se chamou *Segundo Romançário* (FIG. 18), lançado em 2010, era um duo de violão e violino com composições próprias. Madureira tinha gravado em 1995 um trabalho chamado *Romançário*, um duo de violão e contrabaixo, com o baixista de jazz Rodolfo Stroiter. Zoca gostava da forma como eu tocava o violino, improvisando com fluência, assim como fazia Stroiter no contrabaixo, segundo ele. Foi bastante rico o convívio de perto que eu tive com Ariano Suassuna. Ariano era uma pessoa realmente preocupada com os rumos da cultura brasileira. Também foi importante o convívio e a parceria com o artista plástico Romero de Andrade Lima. Em 2013 compus um concerto para violino e orquestra, ao qual dei o nome de *Concerto Armorial para Violino e Orquestra*, dedicado a Ariano Suassuna. Também nesta mesma época compus uma “Suíte para rabeca e percussão” e uma peça de 17 minutos para rabeca solo. Essa foi feita para um vídeo do trabalho do Romero de Andrade Lima. Isso resultou no lançamento do meu quarto CD solo com o título de *Concerto Armorial*, lançado em 2014. (FERRAZ, 2017)



FIGURA18 – Segundo Romançário. Show de lançamento do CD *Segundo Romançario*, em 2010, no Teatro de Santa Isabel, em Recife. Fotografia concedida por Sérgio Ferraz.

Como o nome de peças compostas por Sérgio Ferraz indica, parte da música que ele realiza é armorial, dentro dessa nova perspectiva apresentada por ele mesmo, ou pelo menos de forte influência armorial. Assumir peças como de cunho armorial seria um dos ecos deixado pelo Movimento Armorial. Mas como um todo o músico reflete em seu trabalho inúmeras influências advindas de diferentes culturas musicais.

Antúlio Madureira

Natural da cidade de Natal, no Rio Grande do Norte e atualmente residente nas capitais de Pernambuco e São Paulo, Antúlio Madureira (1957) começou a receber as primeiras influências armoriais e, de modo geral, da música erudita, já dentro de casa, com o

seu irmão Antônio Madureira, com o qual teve suas primeiras aulas de violão erudito, antes mesmo de ir estudar na Escola de Belas Artes (MADUREIRA, 2017b)⁶¹.

Antúlio Madureira esclarece que a sua família sempre esteve muito envolvida com o teatro e as artes em geral. Depois de alguns anos trabalhando com o teatro infantil, foram convidados por Ariano Suassuna para criar um grupo de dança que representasse bem a cultura popular. Na época o Movimento Armorial estava no auge. O objetivo de Ariano Suassuna era criar um Balé Armorial, ou um “Bumbalé” Armorial, que utilizava elementos da cultura popular junto com uma “linguagem mais elaborada”. Mas, continua o artista, o Balé Popular do Recife, o nome com o qual foi batizado, não alcançava o ideal de um Balé Armorial desejado por Suassuna, pois estava mais próximo de um balé popular mesmo, com influências de outras danças que já existiam, fosse de Pernambuco, como o frevo, por exemplo, fosse de outras culturas do mundo. Apesar disso, continua Antúlio Madureira, as pesquisas que envolviam dança foram realizadas de maneira muito enfática, séria, mas sem a rigidez que as enquadrassem na estética armorial como um todo⁶². Mesmo depois de o Movimento Armorial ter enfraquecido, com a saída de Ariano Suassuna da Secretaria de Cultura, ainda nos anos setenta, os envolvidos com o Balé Popular do Recife continuaram com o seu trabalho (MADUREIRA, 2017b). E enquanto o Balé se aprofundava nas pesquisas sobre dança, Antúlio Madureira aprofundava seus conhecimentos sobre música. Ele esclarece:

Fui pesquisar os instrumentos populares da cultura pernambucana. E aproveitando também as viagens que eu fazia com o Balé Popular do Recife, mergulhava também na cultura dos povos de outros países, principalmente da África, em que eu fiz uma pesquisa na Costa do Marfim, que trouxe algumas ideias na área de percussão e instrumentos de cordas. Então, ao mesmo tempo que eu pesquisava a cultura dos grupos autênticos da cultura popular dos folguedos de Pernambuco, como o Cavalinho Marinho, o Bumba meu boi, os caboclinhos, os grupos de dança afro, afoxés, eu pesquisava os instrumentos, utilizando material reciclável, utilizando das ideias de formação de instrumentos ibéricos e construindo a minha arte. Sem me preocupar com a estética armorial. (MADUREIRA, 2017b)

Como é possível notar nas falas trazidas por Antúlio Madureira, as influências do armorial já aparecem desde cedo dentro de sua casa, com seu irmão Antônio Madureira, e tempos mais à frente, no seu envolvimento com o Movimento Armorial mesmo, sobretudo

⁶¹ Para que não haja nenhuma confusão de compreensão, todas as vezes que estivermos citando Madureira com o indicativo de data “2017b”, estamos nos referindo a Antúlio Madureira. Quando houver apenas a data “2017”, estamos fazendo referência a Antônio Madureira, como tem acontecido até este momento do texto.

⁶² Detalhes sobre a relação da dança com o armorial podem ser visto em: MORAES, Maria Thereza Didier. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/1976*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.

com uma relação muito íntima com a dança. De maneira geral, como o artista colocou, ele sempre esteve muito envolvido com as artes. Mas um detalhe muito interessante, que o destaca também, inclusive, como artista, é essa sua facilidade de fazer música com vários, ou quaisquer, tipos de objetos. Como pode ser observada na fotografia a seguir (FIG. 19), na qual ele está com materiais que não são exatamente instrumentos musicais.



FIGURA 19 – Antúlio Madureira. Fotografia retirada de sua página do facebook. In <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1094122724020670&set=a.107024342730518.8103.100002688591374&type=3&theater>. Acesso em 10, out, 2017.

Ele explica que a influência do armorial aparece em sua obra mais especificamente na relação que existe entre o uso das culturas populares, ou das artes populares, e uma busca de uma “elaboração” maior dessa arte. O termo “elaboração” é sempre usado quando se lê sobre o Movimento Armorial, e encontra-se presente na fala de todos os principais participantes dessa pesquisa. A “elaboração” está, dentro desse discurso, sempre relacionada às chamadas artes “eruditas” e/ou para concerto. Mas esses termos, no discurso armorial, não aparecem, a nosso ver, como uma espécie de hierarquização, como se a arte popular fosse

despida de elaborações. Na verdade esta ambiguidade no que se refere à ideia de “elaboração” relacionada às “culturas populares” e às “artes eruditas” é um tema chave do debate em torno do Movimento Armorial.

Eu usava minha música tal qual a dança, respeitando os temas populares, mas com uma certa elaboração da música. Depois parti para uma linguagem “mais contemporânea” usando instrumentos autênticos como gaita de caboclinho, rabeca, marimbau. Marimbau autêntico, feito com uma tábua, com duas latas de leite em pó e um arame de aço. Mesmo assim eu desenvolvi uma técnica para executar o instrumento de uma maneira “mais bem feita”, preservando muito a afinação, as escalas nordestinas que são utilizadas pela estética armorial na música. E assim eu fui construindo. Há músicas minhas como “Rabecão”, “Mourama”, “Cavaleiro do Sol”, e uma série de outras músicas que se encaixam perfeitamente com a música armorial. Mas nunca foi muito claro para Ariano Suassuna que minha música, minha arte era armorial. Eu sou considerando um brincante, porque eu fazia a dança, o teatro popular, a música e a cantoria baseados nos folguedos populares. Mas eu nunca levei muito a rigidez da cartilha do armorial. Sempre navegando pelas minhas inspirações do popular e da música popular também, e fui criando um estilo que sinceramente não sei onde se enquadra, não sei se é popular, se é armorial, se é brasílica, ou qualquer outro estilo. E nunca me preocupei em rotular a minha música e a minha arte. (MADUREIRA, 2017b)

Para Antúlio Madureira seu primeiro CD, o *Teatro Instrumental* (FIG. 20), dirigido por seu irmão Antônio Madureira, é um álbum que tem uma linguagem mais dentro da estética armorial. Mas devido a sua liberdade de querer buscar sempre novas linguagens, ele não ficou apegado à estética armorial, pelo menos não no sentido mais ortodoxo. Isto se deve também a seu envolvimento com a música popular de Pernambuco que, segundo ele, se intensificou quando foi convidado para tocar no carnaval e precisou “popularizar” ainda mais sua linguagem musical. Isso não o impediu de continuar realizando suas apresentações com uma linguagem mais próxima da música para concerto (MADUREIRA, 2017b).

O *Perré-bumbá*, seu segundo CD, já teve, de acordo com Madureira (2017b), um distanciamento muito maior da estética armorial. Ele é mais “solto”, comparado ao primeiro. Ele traz influências do cancionário popular, das músicas tradicionais do carnaval de Pernambuco, com uma formação mais elaborada advinda do conhecimento que Antúlio Madureira obteve em aulas de música e na Universidade Federal de Pernambuco. A boa aceitação desse trabalho levou Madureira a realizar composições com instrumentos tradicionais, com instrumentos “mais modernos” como sintetizadores, teclados, instrumentos de cordas elétricos, junto com instrumentos feitos de latas, cabaças e demais materiais reciclados.

Antúlio conta que talvez ele tenha sido o primeiro músico a tocar um caboclinho autêntico, com a gaita do caboclinho mesmo, na década de oitenta, no Clube Português, para um público que não tinha uma vivência próxima a esse tipo de cultura. Depois desse acontecimento, ele percebeu que houve, da parte do público, uma aceitação muito grande com esse tipo de música (MADUREIRA, 2017b).

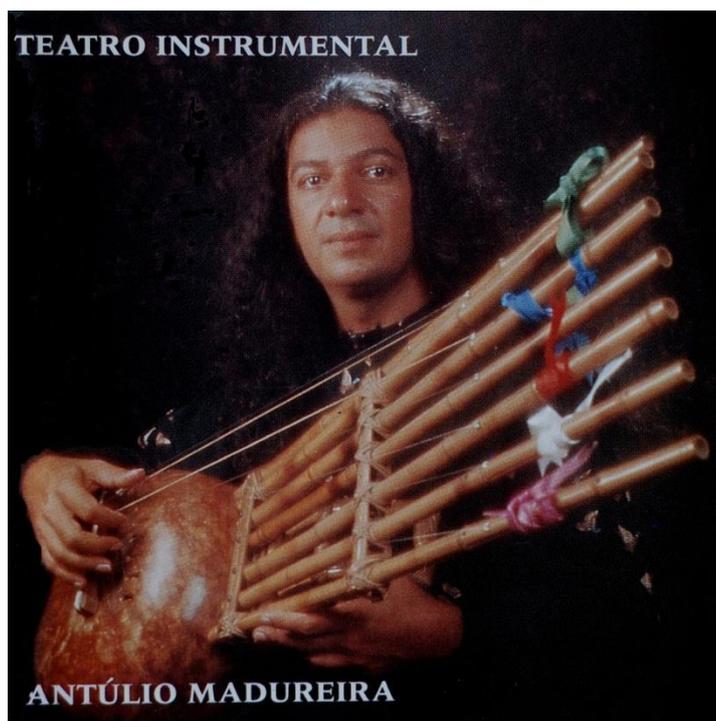


FIGURA 20 – Capa do álbum: *Teatro Instrumental*, Antúlio Madureira.

Antúlio Madureira explica que sua música tem influências de muitas culturas diferentes. É perceptível a presença da cultura negra, dos afoxés, dos maracatus de baque solto e baque virado, dos reisados. E toda essa influência é advinda de seu envolvimento com o Movimento Armorial, pois ele se envolveu de fato nessa pesquisa pelas culturas brasileiras, com ênfase nas culturas do Nordeste e principalmente nas de Pernambuco, a partir das pesquisas que realizava junto com o grupo de dança que, como já foi explicado, tentava, na época, criar um estilo de dança armorial. E nessas pesquisas de campo, que tinham como objetivo final criar um espetáculo, enquanto o Balé Popular prestava atenção às indumentárias, às coreografias, aos passos, Antúlio Madureira sempre procurava fazer a sua pesquisa mais voltada à parte musical, prestando atenção às orquestras populares, ao trios, ao uso dos instrumentos “autênticos”, às cantorias. Ele observava como as frases musicais aconteciam nesses grupos, nessas culturas musicais. Aos poucos, começava a realizar uma

mistura das diversas culturas que conhecia. Por exemplo, começou a misturar o caboclinho com flautas irlandesas trazidas da Europa. Isto porque seria melhor, segundo ele, para afinar com os instrumentos das orquestras, assim como com os instrumentos eletrônicos que ele já utilizava (MADUREIRA, 2007b).

Sobre a utilização desses instrumentos eletrônicos, Madureira (2017b) explica que isso era algo que o fazia estar mais longe de uma estética puramente armorial, visto que o Movimento Armorial não aceitava a utilização deles. Enfatiza que utilizava, assim como os compositores de música armorial, influências ibéricas, negras, etc, mas sem compromisso de se limitar à estética defendida pelo Movimento.

Antúlio Madureira (2017b) nunca ouviu diretamente de Ariano Suassuna que sua música era armorial. Ao falar da sua música atualmente o compositor coloca que

Eu continuo nas minhas pesquisas e atualmente tenho feito uma música um pouco mais distante dessa linha armorial. Mas a raiz dos meus conhecimentos, a minha base musical ainda é armorial. Foi o tempo quando eu comecei a compreender, a entender, a escutar, e vivenciar a música. Éramos todos jovens adolescentes, mas respirávamos música armorial, a música que retratava a alma nordestina. Os folguedos, os guerreiros, reisados, baiões, frevos, caboclinhos, etc. Isso até hoje, qualquer coisa que você vai compor, você vai na sua fonte, nas suas ideias. E as características sempre irão aparecer, mesmo nos trabalhos mais contemporâneos, mesmo com trabalhos que eu tenho usado para a área da saúde, com uma música holística.(MADUREIRA, 2017)

Como ele colocou, independentemente de qual o caminho que tome com suas composições, as influências armoriais sempre estarão presentes no seu trabalho, pois mais do que um interesse pelo armorial, Antúlio Madureira vivenciou em casa, e depois junto com o Movimento, a construção da arte armorial. A metodologia de pesquisa e criação da arte desse Movimento o direcionaram a novas descobertas, a novos interesses, levando-o a criar essa música sua que é tão singular, com um estilo muito pessoal.

oQuadro

Um grupo em que se percebe a referência de influências armoriais é o oQuadro, que tem como fundador e líder Nelson Almeida (1953) – compositor e professor do Departamento de Música da UFPE. Quando pergunto para ele o que acha de o oQuadro ser considerado por muitos um grupo armorial, o mesmo diz que gosta, que acha legal. Entende que isso é resultado de, nem que seja por um momento, uma busca de definição dessa música armorial.

Quando foi concebido, o oQuadro tinha realmente o propósito de resgatar uma determinada sonoridade, a qual o armorial sempre deu indicativos que desejava realizar. Mas a sonoridade que o oQuadro buscava também foi inspirada na do Quinteto Violado (ALMEIDA, 2016).

A sonoridade nordestina pode ser encontrada em grupos como o Quinteto Violado, Banda de Pau e Corda, Flor da Terra, Flor de Cactus, Flor de Xiquexique e tantos outros. Nestes grupos é comum a flauta fazer a linha principal, ornamentando a melodia. A viola caipira, de dez cordas, realizar o contraponto, fazendo a harmonia. O violão, que é um instrumento mais relacionado à seresta, ou à bossa, também entra fazendo a harmonia. E o contrabaixo que dá uma sustentação (melódica, harmônica e rítmica). (ALMEIDA, 2016)

Embora a formação de o oQuadro (FIG. 21) tenha uma instrumentação basicamente fixa, como a flauta, o contrabaixo acústico, o marimbau de lata e outros instrumentos, o que se pode notar é que com a necessidade, e/ou vontade, de realizar determinadas músicas e com as rotatividades de alguns integrantes, o grupo acaba tendo pequenas variações instrumentais. Mas isto em nada modifica as suas características e identidade sonora. Nelson Almeida (2015) explica que antes do surgimento do grupo, ele participou de/montou outras experiências musicais como a Camerata Studio de Música, que era um grupo, fundado e coordenado por ele, no Departamento de Música da UFPE em 1990. Desse grupo participavam músicos como Antúlio Madureira, por exemplo, que além de tocar vários instrumentos, tirava som de materiais diversos como serrotes e mangueiras.

Nelson Almeida teve uma relação pessoal bem próxima com o flautista, pifanista e compositor Egildo Vieira – flautista nos dois primeiros LPs gravados pelo Quinteto Armorial. No início de seu momento como professor da UFPE Egildo Vieira dedicava-se muito a tocar choro, mas, aos poucos foi apresentando suas composições armoriais, que eram arranjadas por Nelson Almeida e interpretadas pela Camerata Studio de Música. Depois Egildo passou a integrar o oQuadro, como flautista/pifanista e multi-instrumentista, além de compositor (ALMEIDA, 2016).

Para Nelson Almeida definir o que é o armorial, o que é a música armorial atualmente ainda é bastante complexo, pois, embora tenha passado já quase meio século desde o lançamento do Movimento, ainda não é possível pensar no armorial como algo “isolado”, “distante”, pois suas ideias e sua estética continuam se desdobrando. Além do mais, determinar o que é armorial ou não, para ele, parece algo complicado, pois as pessoas que fizeram parte do Movimento meio que se apropriaram da ideia (ALMEIDA, 2016). É como se

por um grupo ter estado na criação dos conceitos do que seria esta música, somente quem fizesse, ou tivesse feito, parte dele pudesse realizá-la, ou pelo menos classificá-la.



FIGURA 21 – oQuadro. Concerto do oQuadro em outubro de 2013, na livraria Saraiva do Shopping RioMar, em Recife, como uma das atividades da Semana da Música da UFPE. Da esquerda para a direita: César Berton, Aristide Rosa, Nelson Almeida (com um berimbau de lata confeccionado por ele), Leonardo Pellegrim, Antonio Barreto e Ecenilson Dias. Fotografia de Glauce Oliveira, compartilhada no Facebook de Nelson Almeida.

A peça eletroacústica “Sertão”, de Nelson Almeida, de acordo com o mesmo não é uma música armorial, se for considerado o conceito tradicional. Entretanto ela está repleta de influências armoriais. Para identificar estas influências é só observar a escolha dos acordes, das escalas. As palavras que o compositor utiliza também estão repletas de significados que, de alguma maneira, reafirmam, significam e ressignificam ideias trazidas e defendidas pelo armorial (ALMEIDA, 2016). Mas é uma música num estilo totalmente dentro dos padrões da música contemporânea.

Quando Nelson Almeida vai diferenciar a música armorial de uma música erudita nacional como a de Villa-Lobos, por exemplo, ele explica que este compositor, ao utilizar determinadas influências, as coloca de tal maneira em suas composições que, podemos identificar que há uma “brasilidade” nelas, que há elementos do folclore brasileiro. Entretanto,

não indica especificamente uma região ou outra. Na música armorial isto já não ocorre. O Nordeste brasileiro é claramente identificado através dela (ALMEIDA, 2016).

O que se nota na música armorial é que ela faz uma referência não somente ao Nordeste, mas a determinados folguedos, determinados “ritmos” comuns nas festas populares do interior do Nordeste, ou mais especificamente de Pernambuco e da Paraíba, e tem uma ligação intrínseca com a figura de Ariano Suassuna. Dentro desse conceito, a peça “Sertão” de Nelson Almeida não se enquadraria como armorial, mas como música nacionalista nordestina, ou ainda música contemporânea nordestina, ou música eletroacústica nordestina, considerando o uso do termo “contemporâneo”, o mesmo utilizado para a classificação da música para concerto ocidental. Por outro lado, se o que o armorial defende é a construção de uma música para concerto com a utilização de manifestação populares do Nordeste e o compositor assim fez, seria ela armorial, só não da mesma forma que as que já foram compostas até então. E numa brincadeira ele de alguma forma acaba justificando isto:

Tem um ditado da filosofia popular que diz: “O homem põe e Deus dispõe”. Eu gosto de dizer que as coisas acontecem ao contrário: “Deus põe e o homem dispõe”. De modo que quando Deus faz uma coisa Ele dá permissão para que o homem a modifique. E foi isso que aconteceu com o armorial. Ariano Suassuna, com o Movimento Armorial, lançou uma ideia que era boa o suficiente para não ficar só naquilo mesmo. (ALMEIDA, 2016)

Uma das coisas que Nelson Almeida coloca é que há na definição do que é o armorial um espírito de mágica, assim colocado por Suassuna, e Almeida explica que não há definição para magia. Exemplificando isso, as carrancas do São Francisco, por exemplo, são fisicamente apenas bonecos. Mas no todo são entidades mágicas de uma cultura. Da mesma forma que a calunga do maracatu, no seu contexto, não é apenas uma boneca (ALMEIDA, 2016). Esse exemplo que ele dá é para mostrar que a cultura dá significados para as coisas que estão muito além do que pode ser percebido “fisicamente”. No caso da música, e mais especificamente da música armorial, ela não se compõe apenas de formas modais, com harmonias específicas. Ela tem um significado dado e ao mesmo tempo adquirido pelo povo que a cria, a recebe, a transforma. E é principalmente esse significado que continua transcendendo a aparecendo na atualidade junto com outras formas de influências na música produzida no estado de Pernambuco.

Heranças armoriais

Há um detalhe bastante curioso sobre a instrumentação utilizada tanto na música armorial, quando na música que traz suas influências: a utilização de instrumentos não temperados. Estes possibilitam a execução das notas em frequências diferentes, mais acima, mais abaixo, em relação ao padrão de afinação da música total. Desta maneira, eles possibilitam uma proximidade maior com as diversas sonoridades encontradas nas manifestações populares, que utilizam instrumentos que têm uma acústica muitas vezes diferente em termos de escala, afinação, em relação à produzida pelos instrumentos comumente utilizados para a realização da música tonal.

O Quarteto Encore, por exemplo, é um quarteto de cordas, dois violinos, uma viola e um violoncelo, todos instrumentos com os quais é possível fazer intervalos que estão presentes em manifestações musicais realizadas por culturas de tradições orais, como as terças puras (não encontradas em músicas feitas a partir do temperamento igual). O Duo de Paula Bujes e Pedro Huff, um violino e um violoncelo, respectivamente, é outro exemplo. No CD recentemente lançado por eles, intitulado *Afluências*, eles procuram fazer uma junção entre a música regional de diferentes partes do Brasil com a música de concerto. A relação das diferentes vertentes musicais que constroem o álbum do Duo é descrita por eles como o encontro das águas musicais. *Afluências* é também uma homenagem ao Recife, cidade onde os dois músicos, que são naturais da região Sul do Brasil, residem há aproximadamente quatro anos. *Afluências* conta com a participação do quarteto Encore, entre outros⁶³.

Os grupos de outros estados como o Quinteto da Paraíba, que é um quinteto de cordas, a mesma formação do quarteto de cordas só que com o contrabaixo acústico, que assim como os outros instrumentos citados, tem as mesmas possibilidades de tocar escalas presentes nas músicas populares, nos folgedos. O grupo Madureira Armorial, do estado de São Paulo, é formado por viola de dez cordas, marimbau, bandolim, flautas transversal e barrocas, violino, violão e percussão. Não é um grupo somente instrumental, eles fazem canções também. Ainda do mesmo estado há o Quinteto Aralume: flautas, viola, violão, violoncelo e violino. O grupo Rosa Armorial, do Paraná: flautas, violinos, viola caipira, violão, rabeca, cítara, contrabaixo acústico e percussão.

O que notamos é que mesmo não havendo uma instrumentação específica, como já mencionamos, parece haver a necessidade, ou o costume, de utilizar instrumentos que possibilitem que a sonoridade criada se aproxime, em determinada medida, da sonoridade

⁶³ As informações sobre a proposta do CD *Afluências* foram obtidas na página do Duo Paula Bujes e Pedro Huff, no Facebook. Disponível em https://www.facebook.com/events/1509047649155399/?active_tab=about. Acesso em 12, set, 2017.

produzida pelas manifestações populares ou de uma sonoridade que está, de certa forma, convencionada como nordestina e/ou armorial. Nos grupos citados, isso ocorre não somente com intenções armoriais. Ao mesmo tempo, ao não utilizar sempre os instrumentos usados nas músicas das culturas populares, ou mesmo assim os utilizar junto com outros em que sua prática é mais frequente na música para concerto, cria-se uma nova sonoridade. Que dependendo da base dos seus fundamentos pode ser armorial ou com base em suas influências.

Essa herança instrumentística parece ser algo que está mais relacionado com o Quinteto Armorial, visto que a Orquestra Armorial, mesmo tendo nascido das ideias fecundadas pelo Movimento Armorial, mantinha uma formação de uma orquestra barroca, que obviamente tem muitos instrumentos não temperados, mas ao mesmo tempo encontra uma dificuldade maior para realizar determinadas nuances intervalares pela quantidade de músicos, pelo fato de uma mesma linha melódica ser tocada por vários instrumentos ao mesmo tempo.

A questão organológica também tem um ponto bastante pertinente. Madureira explica que quando o Quinteto Armorial tocava suas músicas, com instrumentos eruditos e populares, os músicos acadêmicos procuravam classificá-los dentro dos mais variados estilos: música rústica, música primitiva, world music, davam muitos nomes, mas nunca chamavam de música erudita, o que sempre foi a proposta desde o início do Movimento Armorial. Para ser erudita, continua o compositor, achavam que tinha que ser com orquestra, quarteto de cordas, ou qualquer outra formação instrumental que já existisse no meio erudito. Então, o Quinteto da Paraíba, que antes tocava outro repertório, pegou o repertório do Quinteto Armorial, exatamente como este tocava, e passou a executá-lo, num quinteto de cordas. Quando isto aconteceu, as pessoas que antes ficavam procurando nomes para a música armorial, passaram a chamá-la de erudita contemporânea (MADUREIRA, 2017).

Madureira aponta que

Depois que isso aconteceu, o Quinteto da Paraíba chegou a ganhar prêmio na Inglaterra tocando este estilo de música armorial. Aonde chegavam tocando esta música despertavam a curiosidade, de modo que as pessoas queriam saber que música erudita era aquela. Isto ocorria, porque tocada por um grupo de formação tradicionalmente erudita, as pessoas conseguiam comparar com a produção de música erudita que estava sendo feita na época. A música armorial poderia ser comparada com a produção dos compositores minimalistas americanos, com a produção musical dos compositores europeus da época. Mesmo não se tratando de uma música serial, dodecafônica, era vista como uma música de postura contemporânea. Então, o que era visto como world music, como algo exótico, de um momento para

outro, se transformou em erudito, porque mudou de instrumentação. (MADUREIRA, 2017)

O que ocorre na situação relatada por Antônio Madureira não é somente uma mudança de um grupo ainda não aceito como possível produtor de música para concerto, para um outro de formação classicamente erudita. Mas a textura é modificada, não somente pela mudança de instrumentos em si, mas pelos efeitos sonoros físicos que esta mudança causa. Pois, mesmo tratando-se das mesmas composições, a maneira que uma escala, uma melodia, soa em distintos instrumentos é diferente, por mais semelhantes que eles sejam. É então uma questão cultural, mas também física, estética e poética. Estas que estão relacionadas com inúmeros fatores e que são bastante influenciadas e influenciáveis dentro dos seus contextos. Outra coisa que chama a atenção neste fato é que, a música que o Quinteto da Paraíba faz, e mais especificamente tratando desta voltada ao armorial e/ou ao Nordeste, tem semelhança com o ambiente sonoro criado pela Orquestra Armorial. A principal diferença está no tamanho do grupo, permitindo assim que cada instrumentista faça determinadas nuances se assim desejar.

Outro ponto a assinalar é que, como consequência, talvez, do percurso musical tomado pelo Quinteto Armorial, que inicialmente procurava realizar uma música baseada nas culturas musicais populares do interior do Nordeste, mas aos poucos foi se aproximando das culturas musicais da Zona da Mata, o trabalho de grupos como o Quarteto Romançal, por exemplo, já está repleto de uma variedade maior nas matérias-primas utilizadas. No CD *Romançal* há maxixe (faixa 6), valsa (faixa sete), polca (faixa 8), mazurca (faixa 9), dobrado (faixa 10), que têm uma sonoridade bem distinta da qual vinha se propagando como armorial. O Quarteto Romançal era um grupo armorial, pelo menos no que diz respeito a sua idealização. Mas já surge nos anos noventa, quando, segundo muitos estudiosos, o Movimento Armorial já tinha acabado, como apontamos no capítulo anterior. Este grupo, mesmo tendo sido concebido como armorial, já está dentro de um período que também delimitamos, para esta pesquisa, como aquele em que os ecos armoriais começam a aparecer.

Conclusão

As influências do armorial na música, não somente produzida em Pernambuco, mas no geral, são muito maiores que a música em si, passando por entre vários meios, não somente artísticos. Será que os elementos musicais seriam frequentemente utilizados na

música instrumental, como são atualmente, se não tivesse havido esse movimento nesse sentido? Seria isto então mais uma influência que a música atual recebe do armorial? Pensando nisto ainda entram as questões de lugar e espaço, que depois da globalização, como explica Hall, passaram a se separar, de forma que um não precisa estar necessariamente onde o outro se encontra. Lugar, ou localidade, é um lugar fixo onde está situada geograficamente uma atividade social. Como consequência da modernidade, criou-se uma grande separação entre espaço e lugar, de modo que os lugares podem ser penetrados e moldados por influências sociais que estão bem distantes deles (GIDDENS *apud* STOKES, 1997, p. 3).

Além do mais, mesmo a música de influência armorial sendo realizada, pelo menos nos grupos, artistas e peças citados, para apreciação, para concerto, ela detém uma ligação social muito forte, mesmo não estando relacionada diretamente com momentos de trabalho, morte e demais eventos da vida cotidiana como é comum ocorrer em determinadas comunidades. Sendo assim, é preciso compreender que ela “transcende tempo, espaço e níveis existenciais da realidade” (SEEGER, 2015, p. 34). A afirmação do autor se refere a povos que vivem em comunidades na América do Sul, normalmente em sociedades próprias com comportamentos e crenças bem diferentes das do “mundo globalizado”. No entanto, esses elementos transcendentais podem ser percebidos também na criação artística da qual estamos falando, só que eles aparecem de outras formas, simplesmente porque são outros, pois estão dentro de outra realidade. E isso ocorre porque, como Seeger (2015, p. 67) vai afirmar, nada existe em si mesmo, de maneira que as coisas são definidas por aquilo que não são. Por isso é tão importante ampliar o olhar e tentar enxergar o que o outro enxerga, entender como ele entende, como ele cria a sua realidade e o seu contexto musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Passados quase cinquenta anos desde o lançamento do Movimento Armorial, percebe-se ainda a presença de suas propostas artísticas, seja na pintura, na literatura, no teatro, na música, na televisão. Vimos ao longo deste trabalho que, muito especialmente na música, e sobretudo no estado de Pernambuco, há artistas e grupos cuja produção pode ser identificada com ideias lançadas pelo Movimento Armorial em 1970.

Para entender como surge a estética armorial, e como ela se manifesta nos anos seguintes ao lançamento do Movimento, foi necessário compreender como a imagem da região Nordeste foi sendo criada. Então, baseados principalmente na pesquisa histórica de Albuquerque Jr. (2011), abordamos os fatores mais importantes para compreendermos como se deu a construção do Nordeste, e então, entendermos como as ideias de uma proposta artística e, mais especificamente, de uma determinada música, foram surgindo e influenciando em toda essa construção regional.

O surgimento da região Nordeste do ponto de vista epistemológico foi decisivo para a criação de uma sonoridade nordestina. Com a necessidade de apresentar uma identidade da região, alguns elementos, em todos os setores, foram sendo escolhidos como representantes desta homogeneidade que se busca criar quando se deseja representar uma identidade regional. A proposta de criar uma arte nordestina “armorial” estava ligada a fatores sociais e econômicos, que tinham relação direta com a situação em que a região Nordeste era colocada, principalmente em relação ao Sudeste do Brasil.

E nesse contexto de surgimento de uma sonoridade que representasse a região Nordeste, que despertasse, na imaginação coletiva, seja do nordestino, seja dos sujeitos de outras regiões, associações a essa provável identidade nordestina, a música armorial encontrou-se muitas vezes ocupando posição equivalente à de “música nordestina”, de maneira que frequentemente os ouvintes, e até mesmos alguns dos criadores musicais, não encontram a fronteira exata onde possam ser estabelecidas especificidades. A sonoridade armorial transformou-se, de alguma maneira, na “sonoridade do Nordeste”, mesmo que de uma forma estereotipada. Novelas, séries de TV, até mesmo comerciais, quando fazem referência à região, trazem uma música que carrega em si reminiscências do que foi fixado pela música do Movimento Armorial.

Além disso, ao mesmo tempo que o Movimento Armorial considerava os sertões nordestinos como lugar dos resquícios que deveriam ser utilizados como matéria-prima para a

construção de uma arte “erudita” autenticamente brasileira, ele também entendia que era necessário aprender com o povo. O que acabou dividindo as opiniões em relação ao Movimento. Alguns concordavam que suas propostas contribuiriam para valorizar estas culturas que não recebiam seu devido valor, e que frequentemente eram colocadas num patamar de inferioridade em relação à chamada cultura “erudita”. Outros afirmavam que o Movimento Armorial apenas se aproveitava dessas culturas, utilizando-as para realizar uma arte que só beneficiaria a um público completamente diferente.

As características musicais que norteiam o ideal de uma música armorial são encontradas em inúmeras manifestações musicais no Nordeste. Elas, por si sós, não são definidoras de uma estética. Entretanto, ao juntá-las com elementos extramusicais de ordem discursiva, Ariano Suassuna e o Movimento Armorial delinearam as diretrizes para a realização de um trabalho musical “novo”.

A principal definição da estética musical armorial pode ser percebida através do discurso dos músicos que fizeram parte da criação dela, como Clóvis Pereira, Antônio Madureira e Antonio Nóbrega, por nós entrevistados. Como vimos, eles são enfáticos quando enunciam sobre a utilização das formas encontradas nas culturas populares como base para a criação dessa música, não somente como algo decorativo, mas como uma espécie de “imitação”, transformando-as em algo “novo”, mas sem que elas percam suas características originais, para que as referências possam aparecer nítidas na música para concerto criada a partir delas.

Quando pensamos nos ecos armoriais encontrados na música atualmente, sobretudo no estado de Pernambuco, muitos dos elementos citados pelos “músicos armoriais” aparecem nas falas dos entrevistados, às vezes de maneira bem clara, outras vezes mais discretamente. Mas o elo de ligação que foi encontrado nos grupos e artistas, nos quais buscamos entender como as influências armoriais aparecem, foi sem dúvida a busca das culturas populares como base e inspiração para uma produção musical que tem pontos de contato com a ideia de “erudição”.

Assim, propõe-se uma modificação dessa cultura de tradição oral e rural, principalmente, que o armorial sempre buscou para utilizar como matéria-prima. Tal modificação está implícita na própria sociedade: “A questão da identificação de pessoas como puramente urbana ou puramente rural é complexa, pois as pessoas se deslocam constantemente entre essas áreas com fortes laços mantidos” (STONE, 2008, p. 155). Esses deslocamentos aumentam com a globalização, e isso vai acabar se refletindo de maneira direta nas diversas culturas musicais. Assim, notamos que os contextos da criação da música

armorial estavam, de certa forma, sobrepostos uns aos outros. Pois mesmo considerando a música de concerto e as músicas das manifestações populares oriundas, a princípio, de culturas distintas, num certo sentido as pessoas que as compõem ocupam o mesmo espaço geográfico e, poderíamos dizer que em certa medida cultural.

Em nossa pesquisa constatamos que músicos pernambucanos, que por diferentes razões admitem ter influências do armorial, geralmente não se declaram como “armoriais”. Eles reconhecem a influência, mas recusam a etiqueta, ou a identificação completa com o Movimento. Uma das razões propostas ao longo deste trabalho para esta recusa é justamente que o armorial foi um “movimento”, algo datado na história, e não exatamente um gênero, um estilo musical.

Mas, a despeito de a música armorial, assim como grande parte da que descende dela, ser, com vimos, uma proposta de representação sonora do Nordeste, é possível encontrar diversos grupos que reivindicam relação com a música armorial em outras regiões do país. Como exemplos há grupos como o Quinteto Aralume e o Quinteto Madureira, no estado de São Paulo, o grupo Rosa Armorial, no Paraná, e tantos outros nas mais diversas regiões do Brasil.

Curiosamente, estes grupos de fora do estado de Pernambuco, ao contrário, costumam se afirmar abertamente como armoriais. Isso também pode ser observado através da divulgação dos trabalhos dos grupos por meio da internet que, segundo Souza (2015, p. 654), tem mudado a maneira de se relacionar com a música. Nas páginas virtuais de alguns grupos, nos vídeos divulgados na internet em diversos canais, pode-se notar que eles estão buscando elementos baseados na estética propagada pelo Movimento Armorial para realizar trabalhos na mesma linha, e reivindicam o uso do nome sem qualquer problema.

Estes músicos e grupos costumam utilizar alguns desses instrumentos que acabaram, como vimos, virando “referência” da música armorial: flauta e/ou pífano, violino e/ou rabeca e marimbau. Alguns destes grupos também utilizam em suas apresentações outros elementos que não somente a música, acrescentados à performance, como próprio Ariano Suassuna fazia em suas aulas-espetáculos, contando histórias inventadas, ou verdadeiras com aquele fundo de invenção. O Quinteto Madureira, por exemplo, tem os causos que são contados durante suas apresentações. Não podemos deixar de considerar o quanto estes elementos extras musicais acrescentados são importantes para a construção de um imaginário em torno da música que está sendo tocada e ouvida.

Tais intérpretes também buscam trazer elementos visuais que são caracterizados por serem definidores da cultura nordestina, como a utilização de chapéus de couro, como faz o

Madureira Armorial, ou a decoração do palco para a apresentação do Rosa Armorial, que tem cordéis pendurados. Essa imagem, baseada num conceito de região homogênea, volta a ser fator importante para que a música seja entendida como pertencente à região Nordeste do Brasil. Parece que se determinados padrões visuais e, de maneira mais ampla, estéticos, não estiverem presentes na música, esta não será entendida como de origem nordestina.

Para Merriam, os músicos não apenas produzem sons, mas se comportam de modos bem definidos, porque seu comportamento é moldado tanto pela própria imagem, quanto a partir de expectativas e estereótipos do ser músico, criados pela sociedade em geral (MERRIAM, 1964, p. 123). E essa criação, como colocou o autor, ocorre, em múltiplos planos, com detalhes que se tornam definidores, tanto para reforçar o imaginário coletivo em relação a uma imagem já existente, quanto para criar novas simbologias.

Por isso é importante entender, no estudo de qualquer situação que envolva a música no meio sócio cultural, os conceitos sobre música. Foi o que tentamos fazer ao longo deste trabalho. Merriam (1964, p. 84) explica que estes conceitos são fundamentais para que o sistema de música pesquisado seja entendido, pois eles são interligados ao comportamento humano. Logo “sem uma compreensão dos conceitos, não há compreensão da música” (MERRIAM, 1964, p. 84).

Estes conceitos “constituem o quadro sobre o qual a música é ordenada na sociedade e sobre o qual as pessoas pensam sobre o que é e deve ser a música” (MERRIAM, 1964, p. 63). Características que são importantes para a definição de música numa determinada cultura podem não significar nada em outra. No caso desta pesquisa isto fica ainda mais complexo, visto que há pelo menos dois tipos principais de definições para a construção de uma música armorial, que seriam relativas à música produzida pela Orquestra Armorial e à realizada pelo Quinteto Armorial. E quando partimos para as análises dos seus ecos isto se torna um emaranhando ainda maior, pois além de se misturar com várias outras influências, também se transformam em decorrência das diversas outras culturas pelas quais começam a transitar.

Pensando assim, os ecos armoriais mais presentes podem ser encontrados principalmente através do discurso que sustenta o fazer musical de alguns artistas e grupos, ou pelo menos de algumas obras específicas. Embora tenhamos apontado durante este trabalho características musicais frequentemente presentes nas composições armoriais e, em consequência, em composições de influências armoriais, se nos ativermos somente a elas, correremos um grande risco de fazer apontamentos equivocados, pois sem o discurso que se assume como armorial, ou de influência deste, por trás da construção de uma peça, de uma

interpretação, de um grupo, qualquer uma das características que a princípio pareçam armoriais, poderão ser apontadas como influências de outras manifestações.

Além disso, o problema dessas categorias, que são criadas por diversos fatores sociais, é não serem compreendidas como móveis e mutáveis, e sim como “gavetas” fechadas nas quais os artistas, grupos, peças musicais são “catalogados e separados”. Assim, elas os limitam a uma estética artística única, desconsiderando as demais influências oriundas de outras situações e experiências.

Desta maneira, havendo uma ideia definida por Ariano Suassuna, do que é a música armorial, muitos músicos passaram a dar continuidade ao trabalho, como os galhos de uma árvore que vão brotando com o passar dos anos. Os diversos caminhos, partidos de uma mesma ideia, acabaram se modificando, de maneira que já não se sabe mais se produzem músicas armoriais, considerando os diversos processos de modificação que a sociedade e suas formas artísticas passam, ou se são influências armoriais, de maneira que umas se misturam com as outras. Talvez por isso já se ouve falar em um estilo que poderia ser chamado de neo-armorial. As características relacionadas com o armorial – melodias baseadas em determinadas escalas, escolha de ritmos, seleção de instrumentos, representatividade de culturas populares – se espalham de diversas maneiras e se transformam em meio às várias mudanças, às múltiplas criações individuais ou de grupos.

Bosi explica que há um costume em se falar em cultura brasileira utilizando-se do singular, como se houvesse uma unidade que englobasse todas as manifestações materiais e espirituais dos povos que compõem o Brasil. Entretanto, afirma o autor, tal unidade não existe em nenhuma sociedade, muito menos em sociedades divididas em classes sociais (BOSI, 1992, p. 8). É necessário ter em mente que os ecos armoriais transitam dentro de diversas culturas e por elas também são projetados.

O Movimento Armorial, de certo modo, reafirmou determinadas maneiras de pensar sobre o Nordeste a partir da cultura popular. O estudo da música armorial é o estudo de parte do Nordeste brasileiro. É inegável o quanto o Movimento Armorial foi importante para a cena cultural brasileira como um todo, traçando ideias e criando novas perspectivas de olhares sobre a produção artística. Sua música, em termos de projeção intelectual, poderia ocupar espaço comparável ao de outros movimentos musicais do século XX, como a Bossa Nova, a Jovem Guarda, o Tropicalismo e o Mangubeat.

Como já havíamos mencionado, este trabalho é apenas uma pequena parte do que pode ser pesquisado sobre a música armorial e seus ecos. Como possibilidades para trabalhos futuros pensamos que o campo de pesquisa deve ser ampliado e deve-se buscar onde estas

influências armoriais aparecem, sem considerar apenas grupos, artistas e peças que pareçam mais óbvios. Além do mais, buscar também compreender como o armorial tem influenciado os demais estados do Brasil e sua música, sobretudo aqueles que estão fora do Nordeste. Entender se estão surgindo movimentos inspirados na proposta do armorial e se sim, como isto está acontecendo. Procurar entender como a música armorial ou de característica armorial tem sido utilizada para reforçar o ambiente visual de novelas, filmes, peças teatrais e afins, entre outras coisas.

Esperamos ter, com este trabalho, contribuído para aprofundar a compreensão do Movimento Armorial, de sua importância e significação, e sobretudo, das suas influências e projeções atuais, em uma palavra, para o dimensionamento e avaliação dos ecos armoriais, que ainda se fazem ouvir em alto e bom som, quase cinquenta anos após o seu lançamento inicial.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALMEIDA, Nelson. Entrevista à autora. Recife, dia 26, setembro, 2016.
- ALOAN, Rafael Borges. A organologia e a adaptação timbrística na Música Armorial. *IV Encontro de História da Arte*, São Paulo, p. 22-28, 2008.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London and New York: Verso, 2006.
- ANDRADE, Francisco. Revoada: um panorama sobre a trajetória musical do Quinteto Armorial. *Cadernos do IEB, Culturas e identidades brasileiras. Encontro de pós-graduandos do Instituto de Estudos Brasileiros USP*, São Paulo, n. 7, p. 283-297, 2016.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. Belo horizonte: Vila Rica, 1991.
- BAILY, John. The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923-73. In: STOKES, Martin (edt.). *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford e New York: Berg, 1997. p. 45-60.
- BARZA, Sérgio Nilsen (org.). *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos: Partituras editadas: 45 anos*. V. 1. Recife: Cepe, 2015a.
- _____. *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos: Partituras editadas: 45 anos*. V. 2. Recife: Cepe, 2015b.
- _____. *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos: Partituras editadas: 45 anos*. V. 3. Recife: Cepe, 2015c.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BEZERRA, Almicar Almeida. *(RE)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória de Ariano Suassuna*. 250 f. Tese de doutorado em Comunicação. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- BEZERRA, José Renato Accioly. *Grande Missa Nordestina de Clóvis Pereira: estudo para interpretação*. 110 f. Dissertação de mestrado em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.
- BLACKING, John. *How musical is man?* 6. ed. Seattle: University of Washington Press, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CAMPELO, Sérgio. Conversa informal. Aplicativo de conversa no celular. Recife/São Caitano/, dia 22, dezembro, 2017.
- _____. Entrevista à autora. Recife, dia 12, fevereiro, 2015.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Revista de história e Estudos Culturais, Fênix*, v. 1, ano 1, p. 1-21, 2004.

COSTA, Luís Adriano Mendes. *Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega*. 157 f. Dissertação de mestrado em Literatura e Interculturalidade. Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2011.

DA MATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

FERRAZ, Sérgio. Entrevista à autora (Por e-mail). Recife/São Caitano, dia 26, junho, 2017.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Paris: Press Universitaires de France, 1968.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. 7. ed. São Paulo: Unesp, 2002.

MACH, Zdzislaw. National Anthems: The Case of Chopin as a National Composer. In: STOKES, Martin (ed.). *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford and New York: Berg, 1997. p 61-70.

MADUREIRA, Antônio. Entrevista à autora. Recife, dia 14, março, 2017.

MADUREIRA, Antúlio. Entrevista à autora (por WhatsApp). Recife/São Caitano, dia 20, setembro, 2017b.

MAIOR, Gilber Cesar Souto. *Movimento Armorial: uma breve história musical, gestáltica e computacional*. 182 f. Dissertação de mestrado em Música. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

MANCINI, Renata Ciampone. Relampiano. In LOPES, Ivã Carlos; HERNANDES, Nilton (orgs.). *Semiótica, objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 27-41.

MENEZES, Fabiano. Conversa informal. Aplicativo de conversa no celular. Recife/São Caitano/, dia 3, agosto, 2017.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MONTEIRO, Ângelo. Conversa com a autora (por E-mail). São Caitano/Recife, dia 23, outubro, 2016.

MORAES, Maria Thereza Didier. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76*. Recife: Editora Universitária da UFPE: 2000.

MORENO, Jean Carlos. Revisiting the concept of national identity. In: RODRIGUES, Cristina Carneiro; DE LUCA, Tania Regina; GUIMARÃES, Valéria (orgs.). *Brazilian identities: compositions and recompositions*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

NATTIEZ, Jean Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. Texto da conferência de Introdução à semiologia musical lida pela primeira vez no II Encontro da ANPPOM. *Debates* 6, Porto Alegre, p. 7-39, 1989.

NÓBREGA, Antônio Carlos. Entrevista à autora (por Skype). São Paulo/São Caitano, dia 19, janeiro, 2017.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A música no Movimento Armorial*. Dissertação de mestrado em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

_____. A música no Movimento Armorial. *Anais Anppom*. 2007.

PEREIRA, Clóvis. Entrevista à autora. Recife, dia 13, março, 2017.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 1. 2001, p. 221-286.

PRAZERES, Priscila Aparecida. Maracatu Nação e a busca pela compreensão de seus aspectos religiosos: dos estudos folclóricos culturais à vivência dos jovens integrantes do Arrasta Ilha da Nação do Maracatu Porto Rico. *Biblioteca Pública Municipal Belmonte*, 18p., 2012.

REILY, Suzel Ana. Macunaíma's Music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil. In: STOKES, Martin (edt.). *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford and New York: Berg, 1997. p. 71-98.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: UFRJ Editora, Zahar, 2011.

_____. Adeus à MPB. In CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (org). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p 23-35.

SANTOS, Marília Paula dos. "*Vaquejada*", a imagem musicalizada do Nordeste a partir da análise de uma música gravada pelo grupo SaGRAMA: história, forma, expressão, conceitos e cultura. 57 f. Monografia apresentada para a disciplina Tópicos Especiais em Música no Departamento de Música da UFPE, Recife, 2015.

SANTOS, Roderick. *Isso não é um violino? Usos e sentidos contemporâneos da rabeca no Nordeste*. E-book. Natal: IFRN, 2011.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SILVA, Débora Borges da. *O Movimento Armorial e os aspectos técnicos-interpretativos do concertino para violino e orquestra de câmara de César Guerra-Peixe*. 163 f. Dissertação de mestrado em Práticas Interpretativas – violino. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SLATER, Candace. Folk tradition and Artist: the Northeast Brazilian Movimento Armorial. 1979. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3513532?seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em 20, ago, 2016.

SOUZA, Schneider Ferreira Reis de. Etnografia virtual e etnomusicologia: reflexões de uma pesquisa de campo. *SIMPOM: Etnomusicologia*, Unirio/PPGM, 2015, p. 653-662.

STOKES, Martin (edt.). *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford and New York: Berg, 1997.

STONE, Ruth M. *Theory for ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1974.

_____. *Auto da Compadecida*. 34. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

_____. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.

TORRES, Dierson. Entrevista à autora. Recife, dia 26, setembro, 2016.

TRAVASSOS, Elisabeth. Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice. *British Journal of Ethnomusicology*, Brazilian musics, Brazilian identities, UK, v. 9, p. 61-94, 2000.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Phillip Tagg entrevistado por Martha Ulhôa. *Cadernos do Colóquio*, p. 81-97, 1999.

VENTURA, Leonardo Carneiro. *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial*. 200 f. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Zahar: Rio de Janeiro, 2007.

PARTITURAS CITADAS

GUERRA-PEIXE, César. *Mourão*. Arr.: Wellington Sousa. Para quarteto de violão. Disponível em <http://partitुरadebanda.blogspot.com.br/2017/02/mourao.html>. Acesso em 6, ago, 2017.

MALHEIROS, Dadá. *Palma da coroa*. Partitura não publicada. Para quarteto de cordas.

TORRES, Dierson. *Um Requiem Nordestino*. Partitura não publicada. Redução de orquestra para piano e vozes.

DISCOGRAFIA⁶⁴

- ANTÔNIO MADUREIRA. *Violão*. LP. 1982.
- ANTÔNIO MADUREIRA. *Brasílica: o romance da nau catarineta*. LP. 1989.
- ANTÔNIO MADUREIRA e RODOLFO STROETER. *Romançário*. CD. 1996.
- ANTÔNIO MADUREIRA e SÉRGIO FERRAZ. *Segundo Romançário*. CD. 2009.
- ANTONIO NÓBREGA. *Brincadeiras de roda, estórias e canções de ninar*. LP. 1983.
- ANTONIO NÓBREGA. *Na pancada do ganzá*. CD. 1996.
- ANTONIO NÓBREGA. *Madeira que cupim não rói*. CD. 1997.
- ANTONIO NÓBREGA. *Pernambuco falando para o mundo*. CD. 1998.
- ANTONIO NÓBREGA. *O marco do meio-dia*. CD. 2000.
- ANTONIO NÓBREGA. *Lunário Perpétuo*. CD. 2002.
- ANTONIO NÓBREGA. *Nove de fevereiro*. CD. 2006.
- ANTONIO NÓBREGA. *Uma coletânea da discografia de Antonio Nóbrega*. CD. 2015.
- ANTÚLIO MADUREIRA. *Teatro instrumental*. CD. Independente, 1993.
- ANTÚLIO MADUREIRA. *Perré-bumbá*. CD. Independente, 1998.
- ANTÚLIO MADUREIRA. *Mourama*. CD. Independente, 1998.
- ANTÚLIO MADUREIRA. *No meio do mundo*. CD. Independente, 2006.
- CAPIBA 90 ANOS. *Grande Missa Armorial*. 1997.
- ELBA RAMALHO, SAGRAMA E ENCORE. *Cordas, Gonzaga e Afins*. CD e DVD. 2015.
- GRANDE MISSA NORDESTINA. *Clóvis Pereira, Orquestra e Coral da UFPB*. LP. Marcus Pereira, 1979.
- MADUREIRA ARMORIAL. *Um homem vestido de sol*. CD. FICC, 2015.
- ORQUESTRA ARMORIAL. *Onça*. LP. 1975
- ORQUESTRA ARMORIAL. *Chamada*. LP. 1975.
- ORQUESTRA ARMORIAL. *Gavião*. LP. 1976.

⁶⁴ Foram utilizados muitos outros áudios, que se encontram disponíveis na internet, dos grupos e artistas pesquisados, assim como de outros grupos e demais músicos que têm ou poderiam ter alguma relação com o armorial, sejam eles do estado de Pernambuco ou não. Além disso, a discografia citada não está totalmente composta por trabalhos armoriais ou de sua influência.

- ORQUESTRA ARMORIAL. V. 4. LP.1979.
- ORQUESTRA ARMORIAL. CD. Sony Music, 1994.
- QUARTETO ENCORE. *Mosaicos*. CD. Independente. 2017.
- QUARTETO ROMANÇAL. *Romançal*. CD. 1997.
- QUARTETO ROMANÇAL. *Tríptico: no Reino da Ave dos três punhais*. CD. 1999.
- QUINTETO ARMORIAL. *Do Romance ao Galope Nordestino*. LP. Marcus Pereira, 1974.
- QUINTETO ARMORIAL. *Aralume*. LP. Marcus Pereira, 1976.
- QUINTETO ARMORIAL. *Quinteto Armorial*. LP. Marcus Pereira, 1978.
- QUINTETO ARMORIAL. *Sete flechas*. LP. Marcus Pereira, 1980.
- SAGRAMA. *Sa Grama*. CD. LG Projetos e Produções Artísticas, 1998.
- SAGRAMA. *Engenho*. CD. Projetos e Produções Artísticas, 1999.
- SAGRAMA. *O Auto da Compadecida*. CD. 2000.
- SAGRAMA. *Tábua de pirulito*. CD. Projetos e Produções Artísticas, 2002.
- SAGRAMA. *500 – O Brasil Império na TV*. CD. Projetos e Produções Artísticas, 2002.
- SAGRAMA. *Tenha modos*. CD. Projetos e Produções Artísticas, 2007.
- SAGRAMA. *Chão batido, palco, picadeiro*. CD. Humaitá Edições Musicais, 2008.
- SANDRO GUIMARÃES e MARCUS ACCIOLY. *Guriatã*. CD. Funcultura, 2011.
- SÉRGIO FERRAZ. *Dançando aos pés de Shiva*. CD. 2011.
- SÉRGIO FERRAZ. *A sublime ciência e o soberano segredo*. CD. 2013.
- SÉRGIO FERRAZ. *Concerto armorial*. CD. 2014.
- SÉRGIO FERRAZ. *Flutuando sobre as ondas*. CD. 2016.

ANEXOS

Anexo A – Despedida: Carta de Ariano Suassuna

“Hoje, estou me despedindo. Preciso me recolher, para tentar reunir os estilhaços em que fui me despedaçando, e ver se ainda é possível recompor com eles alguma unidade. Aquilo que estou sentindo necessidade de tentar só é possível na solidão: peço que ninguém me dê nem sequer mais livros. Nem os melhores. Sobretudo os melhores. Talvez pareça contraditório, mas sinto que somente me isolando é que poderei fazer alguma coisa por meu Povo. Aliás, não é nem uma decisão que estou tomando: como as serpentes que trocam de pele antiga por uma nova, de repente acordei mudado, sem saber nem porquê. A pele nova talvez seja até pior, mas está acima de minhas forças continuar carregando a antiga.

Já me dediquei à Literatura: escrevi romances, poemas, ensaios e peças de teatro. Procurei colaborar no campo das outras Artes e fazer o que me era possível pela Cultura brasileira, viajando, dando entrevistas, escrevendo, fazendo conferências, ajudando os mais moços, organizando concertos, exposições e espetáculos de vária natureza (*sic*). Achava que a Cultura brasileira só se podia realizar como eu a sonhava dentro de uma Política que realmente se fundamentasse no Povo. Os líderes políticos da classe dirigente brasileira diziam concordar comigo. Depois, amargurado e perplexo, descobri aos poucos que, na verdade, eles não tinham nenhum apreço nem pela Cultura nem pelo Povo brasileiro. Mas não desesperei: reagi, procurando reorientar a pouca ação de que sou capaz por um caminho que levasse em conta aquilo que descobriria, e meus artigos, aqui, foram um dos meios através dos quais tentei efetivar essa outra forma de participação.

Acertei em algumas coisas, errei em muitas outras. Mas Deus sabe que, quando errei, foi por ignorância ou incompetência e não por má-fé. Assim, não é que considere que não deva mais participar: é que do ponto de vista da ação, acho que já participei o suficiente. Também não é que agora eu esteja estendendo a todos os políticos aquele amargo julgamento ao qual acabo de me referir. Transferi minhas esperanças: talvez agora alguns políticos que verdadeiramente amam a Cultura e o Povo brasileiro comecem a atuar e eu possa simplesmente apoiá-los sem me dilacerar numa atitude equivocada, com nenhum proveito para a comunidade à qual pretendia servir. Sou um homem perturbado por sonhos, quimeras e às vezes utópicas da vida e do real.

Depois que escrevi certas partes do romance que deixo incluso, comecei a me libertar de alguns dos fantasmas que me perseguem: assim, talvez possa começar a sair, também do caos travoso e palavroso da maldita Literatura – a minha e a dos outros. Não me cobrem mais livros que não estou mais escrevendo e pelos quais já perdi qualquer interesse – pois uma das coisas que preciso me livrar é exatamente a monstruosa vaidade literária. Não me peçam mais entrevistas, nem conferências, nem nada nessa linha. Na Universidade, vejo-me obrigado a continuar: faço lá, no mínimo, uma conferência por dia, de modo que quem quiser me ver e ouvir, é só ir aos Centros onde ensino. No mais, preciso ficar só. Não me julgo necessário nem interessante, meu isolamento não prejudica ninguém. Estou até tentando conseguir um local que nem minha família saiba onde é, um lugar onde eu possa me defender, assim, contra cartas, livros, telefones, jornais, revistas e televisões.

A decisão está me custando muito, de modo que tenho direito a pedir que ela seja respeitada. Com exceção da Universidade, o que eu tinha a dizer, escrever ou fazer em público, já fiz. Basta de tanta grandeza. O resto é segredo, um segredo entre mim e Deus. Ainda uma vez lanço mão o gasto e confortável arsenal literário e despeço-me com uma citação: ‘O incidente está encerrado. Estou quite com a vida. É inútil passar a revista as dores, os infortúnios e os erros recíprocos. Sejam felizes’.

Ariano Suassuna, Despedida, em 9 de agosto de 1981.”⁶⁵

⁶⁵ A cópia da carta foi retirada de *Diário de Pernambuco* – Diário na história. Publicada em 12, dez, 2015. Disponível em http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/cadernos/viver/2015/12/21/inter_na_viver,133646/diario-na-historia.shtml. Acesso em 13, jan, 2017.

Anexo B: Fotografias



FIGURA 1 – Ariano Suassuna. Aula Espetáculo em São Caitano – PE, a qual eu (Marília Santos) assisti. Na Escola Municipal Socorro Braga, em 25 de março de 2014. Fotografia compartilhada, na época, nas redes sociais.



FIGURA 2 – Orquestra Armorial. “Guerra-Peixe regendo a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, solista Cussy de Almeida”. Fonte: (BARZA, 2015, p. 135).

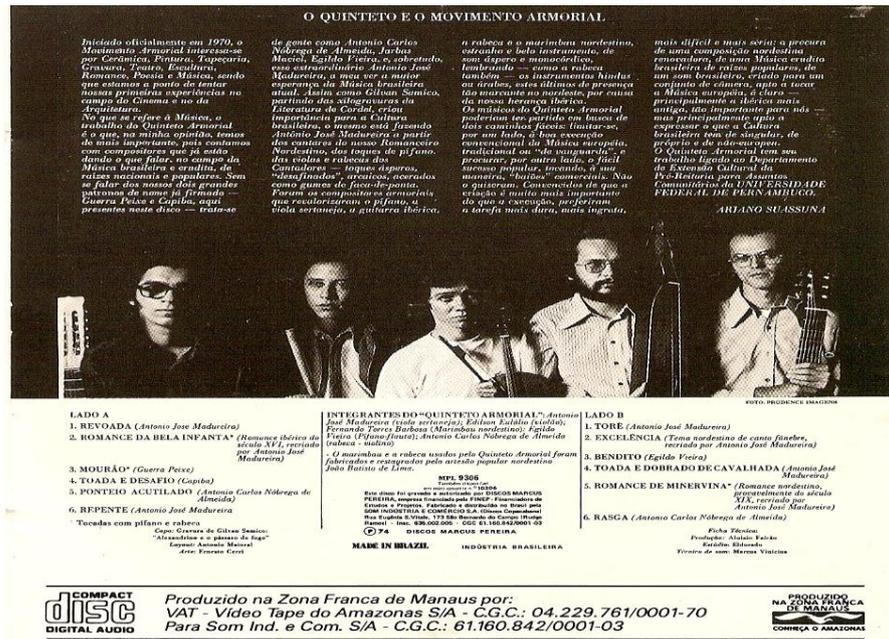


FIGURA 3 – Quinteto Armorial. Contracapa do primeiro LP do Quinteto Armorial, *Do Romance ao Galope Nordestino*, 1974. Disponível em <http://acervinho.blogspot.com.br/2013/04/quinteto-armorial-do-romance-ao-galope.html>. Acesso em 21, out, 2017.



FIGURA 4 – Quinteto Armorial. Década de setenta. Da esquerda para a direita: Fernando Pintassilgo, Antônio Madureira, Edilson Eulálio, Fernando Torres (abaixado) e Antonio Nóbrega. Disponível em https://www.google.com.br/search?biw=1024&bih=613&tbm=isch&sa=1&ei=CWZCWqjkDNCuwgSJn6KoCw&q=QUINTETO+ARMORIAL+&oq=QUINTETO+ARMORIAL+&gs_l=psy-ab.3..0j0i30k1j0i24k118.9465.10660.0.10936.10.6.0.0.0.296.752.2-3.3.0....0...1c.1.64.psy-ab..7.2.512....0.BXJR_dypSLk#imgrc=vPkoK-NUWdMvVM: Acesso em 23, ago, 2017.



FIGURA 5 – Regente e solistas de *Um Requiem Nordestino*. Fotografia de divulgação da turnê realizada em 2016 com a obra citada. Projeto financiado pelo Funcultura. Da esquerda para a direita: Dierson Torres (compositor da obra e regente), Luiz Kleber Queiroz (barítono), Tarcyla Perboire (soprano), Eudes Naziazeno (tenor), Virgínia Cavalcanti (mezzo soprano) e Anderson Rodrigues (barítono). Crédito: Keila Castro/AgRV. Disponível em <http://www.avozdavitoria.com/nazare-da-mata-abre-obra-musical-que-conta-a-vida-de-ariano-suassuna/>. Acesso em 22, out, 2017.

Clóvis Pereira homenageado pelo Quinteto Pernambucano

Concerto, quinta-feira, terá a reunião de Clóvis pai e Clóvis filho

Publicado em 24/09/2017, às 10h16



Pai e filho, música e história

foto: Diego Nigro/JC Imagem

FIGURA 6 – Clóvis Pereira Filho e Clóvis Pereira. Disponível em <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2017/09/24/clovis-pereira-homenageado-pelo-quinteto-pernambucano-308336.php>. Acesso 18, out, 2017.



FIGURA 7 – Quinteto Pernambucano. No Teatro Barreto Júnior, em sua estreia, no dia 28 de setembro de 2017. Da esquerda para a direita: Clóvis Pereira Filho, Susan Hagar Moura, João Pimenta, Fernando Trigueiro e Raquel Paz. Foto postada no Facebook por Susan Hagar Moura. Disponível em <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10106456521376440&set=a.10100589795527070.2668389.23932668&type=3&theater>. Acesso em 22, out, 2017.



FIGURA 8 – Clóvis Pereira e Marília Santos (eu). Em sua residência, no bairro de Boa Viagem, na cidade de Recife, logo após a entrevista que me foi concedida por ele no dia 13 de março de 2017.



FIGURA 9 – Antônio Madureira e Marília Santos (eu). Selfie que fizemos, em sua residência, em Recife, após ele ter me concedido entrevista para esta pesquisa, no dia 14 de março, de 2017.



FIGURA 10 – SaGRAMA. Palco dos bairros do Carnaval do Recife. Lagoa do Araçá, 15 de fevereiro de 2015. Fotografia: Marília Santos.



FIGURA 11 – SaGRAMA. No Teatro de Santa Isabel, 10 de outubro de 2017. Fotografia retirada da página de facebook de Tarcísio Resende. Disponível em <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1976082232638310&set=a.1393961484183724.1073741828.100007096569403&type=3&theater>. Acesso em 22, out, 2017.



FIGURA 12 – Quarteto Encore e os compositores – com exceção de Inaldo Moreira, ainda vivo na época – das músicas do CD *Mosaicos*, no dia da estreia, 13 de fevereiro de 2017. Da esquerda para a direita, abaixados, o *Quarteto Encore*: José Carlos dos Santos, Rafaela Fonsêca, Laila Campelo e Fabiano Menezes. Em pé, os compositores: Sérgio Campelo, Claudio Moura, Diogo Bazante, Ivanubis Holanda, Paulo Arruda, Fernando Rangel, Mateus Alves, Sérgio Ferraz, Beto Hortis e Dadá Malheiros. Fotografia concedida por Fabiano Menezes.



FIGURA 13 – Quarteto Encore. Apresentação na 9ª mostra de música Leão do Norte, no Teatro Rui Limeira Rosal, no Sesc Caruaru, no dia 11 de outubro de 2017. Da esquerda para a direita: José Carlos dos Santos, Rafaela Fonsêca, Alexandro Castro e Fabiano Menezes. Fotografia: Marília Santos.



FIGURA 14 – *Quarteto Encore* com Marília Santos (eu). Após o concerto da 9ª mostra de música Leão do Norte, no Teatro Rui Limeira Rosal, no Sesc Caruaru, no dia 11 de outubro de 2017. Da esquerda para a direita: Rafaela Fonsêca, José Carlos dos Santos, Marília Santos, Fabiano Menezes e Alexandro Castro. Fotografia concedida por Fabiano Menezes.



FIGURA 15 – Pedro Huff e Paula Bujes. Uma das fotos de divulgação do CD *Afluências*. Foto: Caroline Bittencourt. Disponível em <https://www.facebook.com/paulabujespedrohuff/photos/a.807619232673452.1073741827.807227752712600/941665545935486/?type=1&theater>. Acesso 12, out, 2017.



Figura 16 – Madureira Armorial. Grupo de São Paulo, fundado pelo paraibano Gilber Souto Maior. Da esquerda para a direita: Stephen Bolis, Gilber Souto Maior, Ronaldo Lima, Sarah Salles e Raoni Peres. Fotografia: Clara Belchior. Disponível em <https://www.facebook.com/madureiraarmorial/photos/a.908202339224249.1073741827.908193289225154/1464702836907527/?type=1&theater>. Acesso 14, maio, 2017.



Figura 17 – Quinteto da Paraíba. Disponível em https://www.google.com.br/search?q=quinteto+da+para%C3%ADba&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi2_KiCuoHZAhUCgJAKHWusDaAQ_AUICigB&biw=1024&bih=662#imgrc=k-InDHtD3sQQaM:. Acesso em 15, out, 2017.



Figura 18 – Quinteto da Paraíba. Formação atual. Da esquerda para a direita: Ronedilk Dantas, Thiago Formiga, Xisto Medeiros, Nilson Galvão e Ulisses Silva. Fotografia retirada da página de Facebook de Xisto Medeiros. Disponível em <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10205192498131382&set=a.2379482385819.84.407.1813455571&type=3&theater>. Acesso em 15, out, 2017.