



SER OU NÃO SER ARMORIAL? ORQUESTRA ARMORIAL, QUINTETO ARMORIAL, oQUADRO, SaGRAMA E QUARTETO ENCORE

TO BE OR NOT TO BE ARMORIAL? ARMORIAL ORCHESTRA, QUINTET ARMORIAL, oQUADRO, SaGRAMA AND ENCORE QUARTET

Marília Santos*

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

marilia_05030@hotmail.com

RESUMO: Na segunda metade do século XX, Ariano Suassuna, e um grupo de artistas e intelectuais, lançou um movimento que tinha como objetivo desenvolver uma arte brasileira. De acordo com Suassuna, era necessário buscar a matéria-prima para a criação no interior do Nordeste do Brasil, em aboios dos vaqueiros, cantos das lavadeiras, ternos de pífanos, folhetos/cordéis, xilogravura, tapeçaria, notas rebatidas da rabeca, cantoria de viola. Com base na cultura popular nordestina e no barroco ibérico, mouro, nasceu o Movimento Armorial, que continua exercendo influência na cena cultural, intelectual e artística do Brasil. Esse artigo faz parte de uma pesquisa de mestrado em Música, já concluída. O objetivo é apresentar a história dos primeiros grupos armoriais e discorrer sobre grupos musicais atuais que têm possíveis influências armoriais: oQuadro, SaGRAMA e Quarteto Encore. Com isso pretendemos registrar e difundir esse conteúdo que, embora em estados como Pernambuco permaneça vivo e em transformação, influenciando os processos criativos musicais, é ainda pouco divulgado. E contribuir para a área da História, História da Música e Educação Musical. É uma pesquisa qualitativa, baseada em pesquisa bibliográfica, entrevistas e etnografia.

PALAVRAS-CHAVE: Movimento armorial; música armorial; história da música; ecos armoriais

ABSTRACT: In the second half of the 20th century, Ariano Suassuna and a group of artists and intellectuals, launched a movement that aimed to develop Brazilian art. According to Suassuna, it was necessary to seek the raw material for creation in the interior of Northeast Brazil, in aboios of the vaqueiros, song of lavadeiras, ternos of pífanos, folhetos/cordéis, xilogravura, tapeçaria, hitting notes of rabeca, viola singing. Based on popular Northeastern culture and Iberian Baroque, Moorish, the Armorial Movement was born, which continues to exert influence on the cultural, intellectual and artistic scene in Brazil. This paper is part of a Master's Degree in Music research, which has already been completed. The aim is to present the history of the first armorial groups and discuss current musical groups that have possible armorial influences: oQuadro, SaGRAMA and Quarteto Encore. With this we intend to register and disseminate this content that, although

* Artista. Mestre em Música, com área de concentração em Etnomusicologia, graduada em Música, com láurea acadêmica, e em Letras Atualmente é professora substituta no Departamento de Música da UFPE.

in states like Pernambuco it remains alive and in transformation, influencing musical creative processes, it is still little publicized. And contribute to the area of History, History of Music and Music Education. It is a qualitative research, based on bibliographical research, interviews and ethnography.

KEYWORDS: Armorial movement; armorial music; music history; armorial echoes

INTRODUÇÃO

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)

Na segunda metade do século XX, Ariano Suassuna (1927-2014), com outros artistas e intelectuais, lançou um movimento que objetivava criar uma arte erudita brasileira. A base para a criação foi buscada nas culturas populares do interior do Nordeste do Brasil, onde, segundo Suassuna, estava preservada a “verdadeira” brasilidade, com resquícios mouros, de um barroco ibérico.

O armorial buscou inspiração em folhetos/cordéis, canto das lavadeiras, cantorias de viola, aboios dos vaqueiros, ternos de pífanos, notas rebatidas das rabecas, xilogravuras, tapeçaria, repente, emboladores. Atualmente ainda influencia a cultura brasileira, reforçando uma ideia de Nordeste, que já vinha sendo criada, segundo Albuquerque Jr. (2011), desde os anos 1920, com destaque para a música. E com isso nota-se a criação e permanência de trabalhos musicais que apresentam características que podem ser atribuídas ao armorial.

Esse artigo faz parte de uma pesquisa de mestrado em Música, já concluída e financiada pela CAPES. O objetivo é apresentar a história dos primeiros grupos armoriais e discutir sobre grupos musicais atuais que têm possíveis influências armoriais: o Quadro, SaGRAMA e Quarteto Encore. Com isso pretendemos registrar e difundir esse conteúdo que, embora em estados como Pernambuco permaneça vivo e em transformação, influenciando os processos criativos musicais, é ainda pouco divulgado. E também contribuir para a área da História, da História da Música e da Educação Musical. É uma pesquisa qualitativa, baseada em pesquisa bibliográfica, em entrevistas e na etnografia.

TRÊS GRUPOS ARMORIAIS

O PRIMEIRO QUINTETO ARMORIAL: A GÊNESE

Em 1969 tiveram início os trabalhos de experimentação da música armorial, com um grupo composto por duas flautas, um violino, uma viola de arco e bateria (SUASSUNA, 1974, p. 57-59). De acordo com Clóvis Pereira (1932-), que foi por nós entrevistado, essa formação foi uma *experiência* que ocorreu uns oito a dez meses depois das primeiras reuniões, para ver como soaria a música. A audição foi na casa do artista plástico Francisco Brennand (1927-2019) (PEREIRA, 2017).

Uma das coisas desse grupo que incomodava Ariano Suassuna era a falta dos instrumentos rústicos, assim chamados por ele, utilizados pelo povo nas manifestações populares, nos folguedos, nas brincadeiras (SUASSUNA, 1974, p. 57-59). Sobre isso, Suassuna escreveu:



Foi em 1969 que começamos, propriamente, o trabalho de composição da Música Armorial... realizado para um Quinteto que fundei e cuja estrutura era baseada na do “terno” no Mestre Ovídio, composto de dois pífanos e duas rabecas. O primitivo Quinteto Armorial, fundado por mim em 1969, era, portanto, composto de duas flautas – por causa dos dois pífanos do “terno” – um violino e uma viola-de-arco – por causa das duas rabecas – e percussão, por causa da “zabumba”. Nesse primeiro Quinteto, algumas coisas não me deixavam inteiramente satisfeito. Uma, era, como já disse, a adoção exclusiva, nele, de instrumentos refinados, com exclusão dos rústicos. Outra, era o uso da bateria em vez da “zabumba”, para a percussão. E a outra era a ausência da viola sertaneja, que eu considerava fundamental para a Música com a qual sonhava desde 1946. Para me consolar desta última falha, Jarbas Maciel e Cussy de Almeida convocavam, de vez em quando, um violonista, Henrique Annes [1946-2021], que procurava suprir assim, com o violão, as frustrações que eu sentia pela falta das violas dos Cantadores, no conjunto camerístico. (SUASSUNA, 1974, p. 57-59)

Jarbas Maciel (1933-2019), Clóvis Pereira e Cussy de Almeida (1936-2010) convenceram Ariano Suassuna a lançar a música armorial com uma orquestra. Na época Cussy desenvolvia trabalhos com uma orquestra no Conservatório Pernambucano de Música (CPM). Mesmo sem estar totalmente satisfeito, Ariano concordou com a ideia. Os músicos do primeiro quinteto passaram a integrar o grupo que se tornaria a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, com a qual seria lançado o Movimento Armorial (SUASSUNA, 1974; MORAES 2000; NÓBREGA, 2000; SANTOS, 2019).

A ORQUESTRA ARMORIAL DE CÂMARA DE PERNAMBUCO

Numa igreja do século XVIII, que sobreviveu a sucessivas devastações urbanísticas ocorridas em Recife, ouviam-se sons de música barroca. Era 18 de outubro de 1970 e ocorria o lançamento oficial do Movimento

Armorial. A Orquestra Armorial de [Câmara] do Conservatório Pernambucano de Música apresentava-se na igreja de São Pedro dos Clérigos. Ao falar, naquela noite, o escritor Ariano Suassuna, principal defensor das [ideias] armoriais, definiu os diversos campos da arte armorial. Incluiu a pintura de Francisco Brennand, a gravura de Gilvan Samico e mencionou outros artistas pernambucanos que, em sua opinião faziam arte armorial. Suassuna atestou que o movimento por ele liderado tinha como base o barroco de origem ibérica e a arte popular nordestina, ressaltando que esses eram os suportes de “cultura nacional”. As insígnias armoriais, plenas de plasticidade, definiam simbolicamente uma união ambivalente entre o popular e o erudito. O barroco ibérico e brasileiro, além de significar, para os armoriais, um mergulho num veio originário da cultura brasileira, simbolizava também a expressão imaginária de um universo cultural permeado pela reunião de contrários. (MORAES, 2000, p. 99-100)

A formação da orquestra era a seguinte: Cussy de Almeida, Birgitta Fassi Fihri, Ricardo Bussi, Cristina Bussi, Samuel Gegna e Benjamin Wolkoss (violinos); Emílio Sobel e Frank Musick (violões de arco); Mariza Johnson e José Carrion (violoncelos); Silvio Araújo Coelho (contrabaixo); José Tavares Amorim e Ivanildo Maciel (flautas); José Gomes (cravo); Henrique Annes (violão e viola de dez cordas); José Xavier da Silva (berinçelo e percussão); Antônio Revorêdo, Geraldo Fernandes Leite e Edilson Nóbrega da Silva (percussão) (NÓBREGA, 2000, p. 89-90).

O som da Orquestra, segundo Suassuna, era meio europeizado. E ele desejava uma música com um timbre mais aproximado ao das manifestações populares. Entretanto, Cussy de Almeida não concordava com o uso dos instrumentos “populares”, para não atrapalhar a sonoridade do grupo. Além do mais, a utilização dos instrumentos orquestrais possibilitava que o repertório fosse tocado em outros países (ALOAN, 2008, p. 23). Porém, Ariano preferia um trabalho feito pelos “artistas da terra”.

Essas diferenças de concepções estético-criativas, principalmente entre Ariano Suassuna e Cussy de Almeida, aumentaram após o lançamento do Movimento Armorial. E se concretizaram quando Suassuna fundou o Quinteto Armorial (MORAES, 2000, p. 112-113). 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 (MORAES, 2000, p. 115).

O maestro Isaac Karabtchevsky (1934-) considerou a Orquestra Armorial a melhor orquestra de câmara do Brasil. Em 1978 a crítica nacional a classificou como o melhor conjunto de cordas. Mas a falta de verbas ameaçava sua continuidade. Em 1978 houve um concurso para a contratação de novos músicos para integrá-la. Vieram instrumentistas de outros países como Argentina e Uruguai. A Orquestra 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. Em 1994 regravou seus maiores sucessos (NÓBREGA, 2000, p. 92-94).

Ao falar do percurso da Orquestra Armorial num coletânea de livros que apresentam suas partituras editadas, o professor do CPM Sérgio Barza (2015) não faz menção ao momento exato de finalização do grupo, enfatizando apenas a comemoração dos 45 anos de sua criação.¹

Antônio Madureira (1949-) – um dos principais nomes da criação da música armorial e responsável, junto com Ariano Suassuna pela criação do Quinteto Armorial – por nós entrevistado, explica que o trabalho realizado pela Orquestra Armorial foi muito válido e que era o início do que se buscava. Entretanto, para ele, ela não alcançou o ideal de música armorial, como fez o Quinteto Armorial (MADUREIRA, 2017).

Apesar das divergências, a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco é considerada um grupo armorial, o primeiro oficial. Como bem colocou Antonio Nóbrega (1952-) – um dos ex-integrantes do Quinteto Armorial – também entrevistado para essa pesquisa, os princípios das ideias armoriais de Ariano foram fecundados na cabeça dos seus envolvidos. E estes e outros deram continuidade a esta estética (NÓBREGA, 2017). As criações passaram a ser produzidas além dos limites definidos por ele, o que possibilitou uma expansão maior dos seus ecos.

O QUINTETO ARMORIAL: O GRUPO ARMORIAL

O surgimento do Quinteto Armorial foi fruto de um encontro de Ariano Suassuna com Antônio Madureira, 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. Madureira pretendia fazer um trabalho que tivesse novas formações instrumentais diferentes das habitualmente utilizadas, com instrumentos comumente presentes no Nordeste do Brasil (NÓBREGA, 2000, p. 95).

A primeira estreia do grupo aconteceu em 26 de novembro de 1971, na igreja Rosário dos Petos, em Recife, com um programa com música barroca europeia e nordestina e música armorial. Ao mesmo tempo aconteceu uma exposição de artes plásticas (MORAES, 2000, 113). Devemos atentar para o fato de haver uma diferenciação, pelo menos na parte da apresentação, entre música nordestina e música armorial. Nessa estreia o grupo era formado por: Antônio Madureira, Edilson Eulálio, Antonio Nóbrega e dois dos

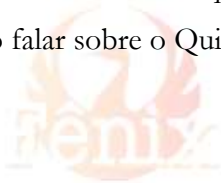
¹ No seguinte link partituras da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco podem ser acessadas: <http://www.acervocepe.com.br/acervo/-orquestra-armorial-de-camara-de-pernambuco-45-anos>.

primeiros participantes do primeiro quinteto, José Tavares de Amorim² e Jarbas Maciel. Momentos antes da estreia este último se retirou. Ou seja, a primeira estreia do Quinteto Armorial foi com um quarteto (MORAES, 2000, p. 113).

O Quinteto Armorial que se oficializou em 1972, ano de sua segunda estreia, era formado por Antônio Madureira, Edilson Eulálio (1948-), Antonio Nóbrega, Fernando Torres³ e Egildo Vieira (1947-2015), substituído depois por Antônio Fernandes de Farias (1951-), o Fernando Pintassilgo. Para Suassuna o Quinteto foi o trabalho musical armorial mais importante (NÓBREGA, 2000, p. 99-102).

Ao pesquisar música armorial, notamos que existe uma gradação na colocação: música barroca, música barroca brasileira e música armorial. Ou música barroca, música nordestina e música armorial. Podemos fazer algumas interpretações: existe um processo nessa transformação, que vai da música barroca à música armorial. A colocação nessa ordem, em outra interpretação, também pode estar sugerindo uma classificação valorativa, da primeira para a última, mesmo que não seja a intenção dos seus criadores.

Segundo Aloan, havia uma busca de uma variedade de timbres realizada pelo Quinteto Armorial que a Orquestra Armorial não tinha interesse (ALOAN, 2008, p. 23-24). Ao falar sobre o Quinteto Armorial, Suassuna escreveu o seguinte:



www.revistafenix.pro.br

Já escrevi uma vez – e repito agora – a respeito do “Quinteto Armorial”, que ele é a cristalização de [ideias] que defendemos desde 1946, quando apresentei, no Teatro Santa Isabel, a “poética” dos Cantadores sertanejos, e a viola tocada por eles, instrumento cujo som, em artigo publicado naquele ano, eu considerava (sic) “semelhante ao clavicórdio” e que desejava recuperar para a música de classe, sonho que só agora vem se tornando possível. Depois, nos primeiros momentos da Música Armorial, isto é, já em 1970, tentei convencer os músicos que começavam a trabalhar comigo no Movimento a aproveitar a viola, a rabeca, o pífano e o marimbau... Pessoalmente, eu achava, como ainda acho, que se poderia tirar excelente partido da aspereza do som da rabeca ou do pífano, senão em todas, pelo menos em algumas músicas que tocássemos ou compuséssemos para o Movimento Armorial. Jarbas Maciel (compositor que, com [Guerra-Peixe], foi indispensável para o surgimento da Música Armorial), muito permeável ao gosto da música asiática, apoiava-me apenas em parte e em certos casos: mas, como músico, achava que, com os instrumentos populares corria-se o risco da desafinação. Eu, porém, talvez por não ser músico, era e sou mais atrevido e julgava que as músicas tocadas por pífano e rabeca – em vez de flauta e violino – adquiriam um caráter primitivo, áspero e forte, muito mais brasileiro. Essas preocupações eram, aliás, antigas, em meu espírito. Em 1950, a pedido de Hermilo Borba Filho, escrevi para o livro

² Não obtivemos nenhuma informação sobre o ano do nascimento dele e nem mesmo se ele ainda está vivo.

³ Entramos em contato com ele para sabermos seu ano de nascimento, mas não tivemos retorno.

“É de Tororó”, publicado em 1951, um artigo sobre Capiba. Nesse artigo, eu já fazia uma distinção entre a Música urbana e afro-brasileira do Nordeste – preocupação fundamental de Villa-Lobos (modernista) e dos regionalistas – e a Música sertaneja, que eu ligava à Música indígena, (meio asiática), a Música ibérico-árabe (ou “ibérico-mourisca”, como eu dizia no artigo), e a gregoriana, tudo contribuindo para ligar a Música sertaneja ao espírito primitivo e classicizante, “pré-clássico”, digamos assim, dos **“motetos” medievais ou da Música renascentista menos cortesã. Creio que esse artigo de 1950 é uma antevisão de toda a Música armorial**, na medida em que ela poderia ser concebida por uma pessoa que não é músico, como eu. (SUASSUNA, 1974, p. 53-57) (grifos do autor)

A percepção de Suassuna, ao fazer comparações como música dos povos indígenas brasileiros com música de povos asiáticos, para nós acontece porque as músicas “do oriente” têm intervalos menores que as comas do Sistema Tonal Temperado utilizado pela música “ocidental”, globalizada. Acreditamos que, por conta da colonização da América, essa música, modal foi oprimida.

Nota-se na fala de Suassuna uma presença do domínio colonizador branco, masculino e europeu. Uma visão ainda eurocentrista e, principalmente, evolucionista, embora o escritor aparentemente tenha a intenção de romper com isso. Por isso, talvez, como Moraes (2000) aponta, muitas pessoas acusaram Suassuna e o Movimento Armorial de usar os povos para criar uma arte elitizada. Não obstante, o Movimento foi bem visto por outrem. O Quinteto Armorial gravou quatro LPs: *Do Romance ao Galope Nordestino* (1974), *Aralume* (1976), *Quinteto Armorial* (1978) e *Sete Flechas* (1980). Todos com o selo Macus Pereira.

Embora a ideia de Ariano Suassuna, junto com o Movimento Armorial, fosse a de ir contra à “modernidade” (às músicas veiculadas à mídia), o sucesso, ou melhor, a difusão do Quinteto Armorial e, conseqüentemente, da música armorial, aconteceu justamente porque este fez parte do mercado fonográfico durante os anos setenta. Devemos mencionar que a Orquestra Armorial também fez uso dos meios midiáticos e fonográficos nas décadas em que estava ativa.

Nos anos setenta a produção fonográfica no Brasil estava passando por modificações.

O forte crescimento experimentado pelo setor nesse período também possibilitou o surgimento de empresas em menor porte, vinculadas a uma produção musical que não encontrava espaço nas grandes gravadoras do eixo Rio-São Paulo devido ao seu foco em um público mais restrito. Esse foi o caso, por exemplo, das gravadoras Festa, Elenco, Marcus Pereira e Eldorado. [...]. A Marcus Pereira, criada em 1967, trabalhou especialmente com música folclórica e regional, que

procurava apresentar a um público urbano. [...] (VICENTE e MARCHI, 2010, p. 19).

E foi muito importante para o trabalho desenvolvido pelo Quinteto Armorial. De acordo com Santos, a parceria entre o Quinteto Armorial e a Marcus Pereira dava continuidade a um ideal identitário que estava relacionado a uma identidade musical defendida por Mário de Andrade (SANTOS, 2017b, p. 192).⁴ O próprio Antônio Madureira explica que antes mesmo de conhecer Ariano Suassuna já fazia um trabalho pessoal de pesquisa baseado no que foi proposto por Mário de Andrade (MADUREIRA, 2017). Ainda segundo Santos, o Quinteto Armorial tomou a região Nordeste como o lugar onde estavam as raízes da brasilidade do povo, pois nela as tradições estavam preservadas, em contrapartida com o que acontecia nas regiões Sul e Sudeste, que viviam um desenvolvimento industrial mais avançado (SANTOS, 2017a, p. 116).

É necessário ter cuidado com algumas afirmações. Embora haja, ou pelo menos houvesse, essa diferença no desenvolvimento industrial entre a região Nordeste e Sudeste, o Movimento Armorial e Ariano Suassuna eram enfáticos ao apontar a presença da “modernidade” e do cosmopolitismo nas grandes capitais do Nordeste, por isso as matérias-primas para a arte armorial foram buscadas no interiores nordestinos.⁵ E, por isso também, de acordo com Antônio Madureira, chegou um momento 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. Mas, sobretudo no início, o que o grupo buscava era uma linguagem mais modal, ibérica, sertaneja, que tivesse relação com a viola, com a rabeça e com o marimbau (MADUREIRA, 2017).

Aos poucos, o Quinteto Armorial fez esse caminho do interior para a capital e zona da mata de Pernambuco. De forma que os dois primeiros LPs estão mais relacionados com o discurso da música armorial do que os dois últimos, que já apresentam maracatus, frevos, entre outros ritmos. Em 1980 o grupo chegou ao fim, marcando, para muitas pessoas, a finalização do Movimento Armorial.

Para algumas pessoas o único grupo que fez música armorial foi o Quinteto Armorial, pois somente ele seguiu as diretrizes determinadas por Ariano Suassuna e o

⁴ Devemos mencionar que Santos trata o primeiro quinteto armorial como se fosse o início, em 1969, do Quinteto Armorial. O que é um equívoco. O primeiro quinteto apresenta ideias, experimentações que vão contribuir nos anos seguintes tanto para o surgimento da Orquestra Armorial, quanto do Quinteto Armorial.

⁵ O Movimento Tropicalista é praticamente do mesmo período que o Movimento Armorial e também aconteceu no Nordeste. Suas ideias estão mais relacionadas com a “modernidade” e com o cosmopolitismo.

Movimento Armorial. Por outro lado, outros/as estudiosos/as defendem que esse tipo de música continua sendo produzida atualmente por diversos grupos e artistas.

A divergências, sobretudo entre Ariano Suassuna e Cussy Almeida, sobre uma música armorial permitiram a criação de dois trabalhos distintos, um realizado pela Orquestra Armorial, com a direção Cussy, e outro feito pelo Quinteto, liderado por Ariano e Antônio Madureira. A sonoridade da Orquestra Armorial estava relacionada com a música nacionalista brasileira, uma espécie de música nacionalista nordestina. Já a do Quinteto era algo mais original, artesanal, com uma relação mais próxima com a cultura musical popular do Nordeste. Para Antônio Madureira, no Quinteto Armorial a criação musical se dá em todos os aspectos, desde as formas estéticas, até a combinação timbrística, formação instrumental, performance (MADUREIRA, 2017). Em 1977 o Quinteto transferiu-se, a convite do Reitor da Universidade Federal da Paraíba – UFPB⁶ – para Campina Grande (NÓBREGA, 2000, p. 99-102).

OUTROS GRUPOS MUSICAIS ARMORIAIS

Com influência do armorial surgiram vários grupos. Suassuna criou a Orquestra Romançal Brasileira, que se inspirava nas “origens do romanceiro popular nordestino”. Cussy de Almeida chegou a criticar essa orquestra. A estreia da Romançal aconteceu no Teatro de Santa Isabel, em 18 de dezembro de 1975, em Recife (MORAES, 2000, p. 129-131). Como os músicos que compunham o Quinteto Armorial também tocavam na Romançal, com a ida deles para Campina Grande, em 1977, ela ficou desfalcada. Então foram formados alguns grupos como o Trio Romançal Brasileiro, com Antero e Antúlio Madureira e Valmir Chagas (NÓBREGA, 2000, p. 108).

No mesmo ano foi criado, por alguns professores da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com o apoio de Lynaldo Cavalcanti, o Quinteto Itacoatiara, composto por Fernando Pintassilgo, Agmar Dias Pinto, João de Arimatéia, Samuel Araújo e Reginaldo de Alcântara. O nome, dado por Ariano Suassuna, é de origem tupi-guarani e significa pedra escrita ou pedra lavrada. Parte do repertório era de autoria dos integrantes do quinteto ou de compositores da região, como Carlos Mahon, Tom-K, Pedro Osmar, Hélio Sena. O grupo foi acusado de ter uma visão utópica, por desejar realizar uma música brasileira de origem nordestina. Mas a reação do público em relação ao trabalho dele provou o contrário (NÓBREGA, 2000, p. 108-110).

⁶ Atualmente Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Na época era um dos campus da UFPB.

Durante a gestão de Ariano Suassuna na Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, iniciada em 1996, surgiu o Quarteto Romançal, formado por Fernando Pintassilgo, substituído por Sérgio Campelo, Aglaia Costa, Fabiano Menezes, substituído por João Carlos Araújo, e Antônio Madureira. Para Suassuna esse grupo era uma “evolução” do Quinteto Armorial. Porque ele entendia que no primeiro momento era necessário educar os ouvidos das pessoas para essa nova música, que foi o trabalho do Quinteto Armorial. Com o Quarteto Romançal era possível usar instrumentos comuns às orquestras sem causar nenhum prejuízo para a música a qual faziam referência (NÓBREGA, 2000, p. 110-112).

Antônio Madureira (2017) explica que nesse momento era possível usar esses instrumentos, pois passado o momento das primeiras pesquisas, os compositores da música armorial sabiam compor sem perder a essência do trabalho. Segundo Nóbrega, o primeiro CD do Quarteto Romançal, *Romançal*, foi lançado em 1998, e o segundo, *Triptico*, em 2000 (NÓBREGA, 2000, p.111). Na internet encontramos outras informações sobre os CDs do Quarteto Romançal. Há, por exemplo, um dos CD identificado com o nome *Ancestral*, com data de 1997. O outro, o qual não conseguimos identificar o ano de lançamento, chama-se *No reino da ave dos três punhais*. Em 2003 Cussy de Almeida chegou a lançar um terceira *orquestra armorial*, a Orange.

Nos anos noventa Suassuna persistiu influenciando a criação de grupos. Até o ano de sua morte continuou com um trabalho, com as Aulas-Espetáculo, em que ele contava histórias, e um grupo tocava e dançava. Os músicos eram Sérgio Ferraz, Eltony Nascimento, Sebastian Poch e Antônio Madureira. Ferraz explica que o grupo inteiro era chamado de Arraial. Mas o quarteto musical sozinho era a última formação do Quarteto Romançal (FERRAZ, 2017).

AS INFLUÊNCIAS ARMORIAIS EM TRÊS GRUPOS MUSICAIS

Após 52 anos do lançamento do Movimento Armorial, ainda encontramos influências da sua estética nos processos criativos na música e na arte brasileira como um todo. Porém, com o passar do tempo, fica mais complexo apontar quais são as características genuinamente armoriais na música que é produzida atualmente. Para Aloán, por exemplo, algo que continua sempre presente na música armorial é a busca de inspiração nas raízes da “música popular” (ALOAN, 2008, p. 27). Mas esta característica

sozinha não é capaz de definir a música armorial, pois vários movimentos também fizeram o mesmo, como é o caso do Mangubeat⁷, também de Pernambuco.

Na cena pernambucana, compositores/as realizam trabalhos com estética armorial/nordestina. A referência ao Nordeste é frequente, pois a concepção de uma música nordestina é mais ampla do que de uma música armorial. Apresentaremos a seguir três grupos musicais e procuraremos apontar repercussões armoriais em seus trabalhos.

O OQUADRO (E SERTÃO)

O oQuadro (Fig. 1), fundado por Nelson Almeida (1953-), compositor e professor de Música da UFPE, faz música com atributos nordestinos.⁸ Almeida diz que gosta quando o grupo é chamado de armorial. Entende que isso é resultado de uma busca de definição dessa música. O propósito do oQuadro é resgatar uma determinada sonoridade, a qual o armorial deu indicativos que desejava realizar. Mas o som do grupo também foi inspirado no Quinteto Violado (ALMEIDA, 2016). Sua identidade está "em torno de uma sonoridade que desperta significados, no ouvinte, relacionados com suas localidades e seus espaços no Nordeste" (SANTOS, 2019, p. 51).



www.revistafenix.pro.br

⁷ Não é nossa intenção fazer comparações, nesse trabalho, entre Armorial e Mangubeat. Embora tenha sido criada uma certa necessidade de comparar estes movimentos, vemos isso, fora do contexto acadêmico, como uma maneira de criar, ou aumentar, uma rivalidade, sobretudo por conta dos comentários que Ariano Suassuna fazia ao Chico Science e seu movimento, com os quais não concordamos. Armorial e Mangubeat são movimentos diferentes, com características próprias que, cada um, à sua maneira, contribuiu e continua contribuindo, com a música e as culturas brasileiras.

⁸ No momento o grupo está parado. E Nelson Almeida encontra-se com sérios problemas de saúde.

Figura 1. O oQuadro. Nelson Almeida, sentado, com um marimbau de lata. Integrantes, nesse concerto, da esquerda para a direita: César Berton, Aristide Rosa, Leonardo Pellegrim, Antonio Barreto e Ecenilson Dias.



Fonte: (ALMEIDA, 2021)

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)

Antes de criar o oQuadro, Almeida participou da Camerata Studio de Música, fundada por ele, no Departamento de Música da UFPE, em 1990. Desse grupo participava Antúlio Madureira⁹, que além de tocar vários instrumentos, fazia música com serrotes e manguceiras. Almeida era próximo de Egildo Vieira, flautista do Quinteto Armorial, que também foi um dos integrantes do oQuadro, como multi-instrumentista e compositor (ALMEIDA, 2016).

Para Almeida definir música armorial ainda é complexo. Embora tenham passados 52 anos desde o lançamento do Movimento¹⁰, ainda não é possível pensar no armorial como algo isolado/distante, pois sua estética continua se desdobrando. Além disso, determinar o que é armorial é algo complicado, pois as pessoas que fizeram parte do Movimento meio que se apropriaram da ideia (ALMEIDA, 2016).

Se for considerado o conceito mais “purístico” de armorial, a peça *Sertão*, de Nelson Almeida não se enquadra dentro dessa classificação, mesmo tendo muitas

⁹ Irmão de Antônio Madureira e que esteve envolvido nos trabalhos de dança encabeçados por Ariano Suassuna.

¹⁰ Quando ele nos concedeu a entrevista, havia se passado 46 anos desde o lançamento do Movimento Armorial.

influências nordestinas e armoriais. Para identificar essas influências é só observar a escolha dos acordes, das escalas. As palavras que o compositor usa também estão repletas de significados que afirmam ideais armoriais (ALMEIDA, 2016).

Para Almeida existe uma diferença clara entre música “erudita” brasileira e armorial. Explica que Villa-Lobos utiliza as influências populares de maneira que podemos identificar que há uma brasilidade em suas composições, mas não indica especificamente uma região. Na música armorial o Nordeste brasileiro é claramente identificado (ALMEIDA, 2016). Ela referencia folguedos e determinados ritmos comuns nas festas populares do interior do Nordeste. Dentro desse conceito, a peça *Sertião* não se enquadraria como armorial, mas como música nacionalista nordestina, música contemporânea nordestina, música eletroacústica nordestina. Por outro lado, se o armorial defende a criação de uma música para concerto com a utilização de influências populares do Nordeste, *Sertião* seria armorial. E numa brincadeira, Nelson Almeida justifica:

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)



Segundo Almeida, há na definição do que é o armorial um espírito mágico, definido por Suassuna. E não há definição para magia. Exemplificando isso, as carrancas do São Francisco, que 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). 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 adquirido pela cultura na qual está inserida. E é principalmente esse significado que continua transcendendo e repercutindo atualmente junto a outras formas de influências na música produzida no estado de Pernambuco e no restante do Brasil.

O SAGRAMA (O ÍCONE ARMORIAL?)

O SaGRAMA é frequentemente relacionado ao armorial. Isso acontece por conta da influência da mídia e da relação do grupo com a produção de Ariano Suassuna. A formação do SaGRAMA aconteceu em 1995, no CPM, por iniciativa de Sérgio Campelo (1962), que foi flautista do Quarteto Romançal. A constituição instrumental do grupo é a

seguinte: flautas, Sérgio Campelo e Ingrid Guerra; clarinete e clarone, Crisóstomo Santos; viola nordestina, Aristide Rosa; violão, Cláudio Moura; contrabaixo acústico, João Pimenta; e percussão, Antônio Barreto, Tarcísio Resende, Dannielly Yohanna e Isaac Souza.

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. (LUNA citado em SANTOS, 2015, p. 27-28)

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. [...]. O SaGRAMA começou a trazer esse ambiente da cultura popular para dentro do grupo fundamentalmente por conta da grande influência do compositor Dimas Sedícias. [...]. 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 claro que, assim como insiste em afirmar Sérgio Campelo, o grupo não é armorial. Porém, como outros grupos e artistas, ele também grava e toca músicas que possuem características da estética armorial. Inclusive, Sérgio Campelo (2017) explicou, 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, através dos/as ouvintes. Isto acontece pelo fato de o grupo ter ganhado visibilidade nacional 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, a mídia acabou tornando o SaGRAMA um símbolo da música armorial. E a relação musical do grupo 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). A relação do grupo com a realização de “sonoplastias”, coisa que começou enfaticamente com a contribuição de Dimas Sedícias, é algo que quase sempre tinha uma ligação com a criação de uma paisagem sonora de ambientes culturais do Nordeste.

De acordo com o site Quadrada dos Canturis (2014), o SaGRAMA gravou os seguintes CDs: 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, 29). Temos conhecimento de mais dois CDs: *SaGRAMA: timbres da cultura popular* (2009) e *Alinhavado* (2017), lançado durante o Festival de Circo do Brasil.

Outro fator que precisa ser pensado é a performance. Esta, de acordo com Stone (2008, 136-137), aponta uma gama de significados. E independentemente das diversas maneiras que pode ser abordada, todas performances se aproximam entre si, no sentido em que elas se afastam da partitura, do texto, do objeto. A performance é regida por uma ideia primeira de como uma determinada música deve ser tocada, performatizada, para que ela apresente sonoridades e características desejadas.

Durante o último semestre da minha graduação em Música acompanhei um pouco o SaGRAMA, num trabalho de campo realizado para uma pesquisa que resultou numa monografia. Gostaria de destacar o show do dia 15 de fevereiro de 2015, durante o Carnaval, no palco da Lagoa do Araçá, em Recife.

Mesmo o grupo tendo um objetivo de fazer música para concerto, ele dialoga com outras *formas*, não se limitando somente a um estilo ou a um gênero musical. No show citado, o repertório do SaGRAMA foi composto por frevos, cirandas, cocos, maracatus e outros ritmos comumente tocados no período carnavalesco na Região Metropolitana do Recife. E, em pleno Carnaval, eles abriram o show de Titãs, banda de rock brasileira, que foi a atração principal do palco. Na mesma época, o SaGRAMA também estava divulgando o trabalho *Cordas, Gonzaga e Afins*, realizado em parceria com o Quarteto Encore e a cantora Elba Ramalho.

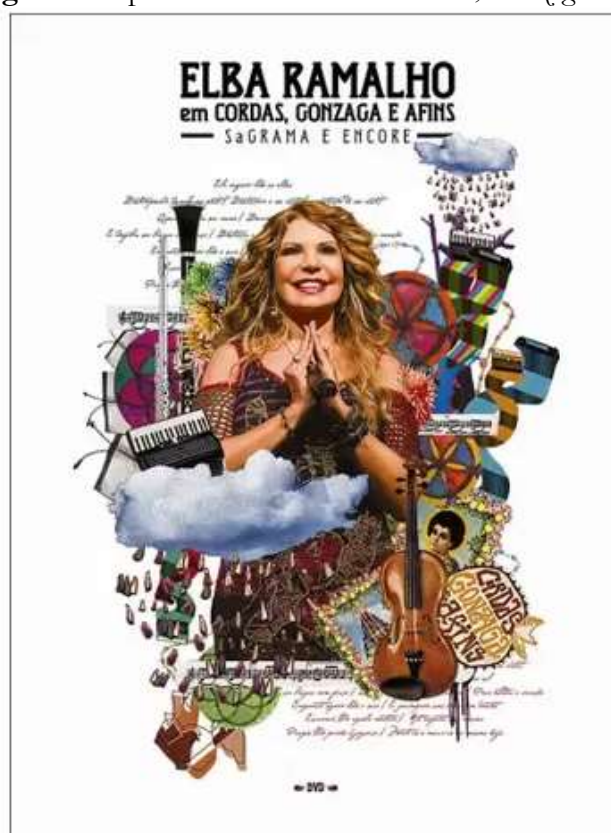
Podemos observar que o figurino, no show, e até mesmo a escolha da arte (Fig. 2) para a capa dos CD e DVD, apresenta símbolos que são comumente relacionados à cultura

do Nordeste. Devemos lembrar, entretanto, que esses símbolos foram buscados principalmente nos sertões (e agrestes) do Nordeste, com forte presença no interior do estado de Pernambuco e que, de forma alguma, eles representam o que é de fato o Nordeste do Brasil. Da mesma forma que eles são importantes para comunicar, eles também podem acabar estereotipando as identidades dos locais que representam. No caso, o Nordeste do Brasil. Mas isso é algo que está sendo feito há um século, desde a “invenção do Nordeste”. Em termos de marketing ainda continua funcionando muito bem.

Nota-se na música do SaGRAMA a utilização de características que também estão presentes na música armorial. Ele faz música para concerto baseada nos folguedos e demais expressões musicais da cultura popular nordestina. Outras características que aparecem em algumas músicas e arranjos é a utilização de escalas modais, de uma harmonia que não está totalmente dentro do padrão tonal. 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).



Figura 2. Capa do DVD e do CD *Cordas, Gonzaga e Afins*.



Fonte: (MAGALU, 2021)

O QUARTETO ENCORE (E PALMA DA COROA)

Outro grupo que tem se destacado por gravar músicas para concerto com características nordestinas, e que também fez parte do *Cordas, Gonzaga e Afins*, é o Quarteto Encore. A instrumentação é a seguinte: dois violinos, Carlos Santos e Rafaela Fonsêca; uma viola de arco, Laila Campelo – filha do líder do SaGRAMA, Sérgio Campelo –; e um violoncelo, Fabiano Menezes – ex-integrante do Quarteto Romançal.

O grupo surgiu, explica Fabiano Menezes, em meados da primeira década dos anos 2000, por vontade dos integrantes de tocar juntos, que já se conheciam e eram amigos (MENEZES, 2017). Na época a violista era Nilzeth Galvão. A proposta do grupo atualmente é tocar música “regional”, buscando enfatizar uma valorização maior da cultura pernambucana e popular.

No álbum *Mosaicos*, o grupo apresenta músicas somente de compositores pernambucanos. No encarte, Sérgio Campelo, também diretor musical do CD, explica que o objetivo do Quarteto Encore, com esse álbum, foi gravar músicas de compositores pernambucanos que possuem traços, características e elementos musicais como ritmos e melodias que estão presentes nos folguedos. Ele também fala na promoção da música popular através de uma “interpretação mais elaborada” (CAMPELO citado em QUARTETO ENCORE, 2017). Uma colocação que se fez muito presente no Movimento Armorial e que ainda é encontrada em discursos atuais.

As peças do CD estão assinadas por Ivanubis Hollanda, Paulo Arruda, Mateus Alves, Cláudio Moura, Sérgio Ferraz, Fernando Rangel, Inaldo Moreira¹¹, Sérgio Campelo, Diogo Bazante, Beto Hortis e Dadá Malheiros (Fig. 3). Este, que é irmão de Fabiano Menezes, tem duas composições no CD *Mosaicos*: “Pulando na rua” e “Palma da coroa”. Sobre esta última o compositor disse o seguinte:

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 citado em QUARTETO ENCORE, 2017)

¹¹ Faleceu em 15 de agosto de 2017.

Figura 3. Componentes do Quarteto Encore abaixados e compositores do CD *Mosaicos* em Pé. Apenas Inaldo Moreira não se encontra nesta fotografia. Na época ele ainda estava vivo. Da esquerda para direita, compositores: Sérgio Campelo, Cláudio Moura, Diogo Bazante, Ivanubis Hollanda, Paulo Arruda, Fernando Rangel, Mateus Alves, Sérgio Ferraz, Beto Hortis e Dadá Malheiro. Integrantes do grupo: Carlos Santos, Rafaela Fonsêca, Laila Campelo e Fabiano Menezes.



Fonte: Fotografia enviada para a autora por Fabiano Menezes.

Em “Palma da coroa” (Fig. 4) o compositor coloca a expressão: *Lento Aboiando*,



Figura 4. Trecho de “Palma da Coroa”. Compassos: 28-35.

Lento Aboiando

legato e cantabile

Fonte: Partitura disponibilizada por Fabiano Menezes, para a realização da pesquisa. Disponível também em: (SANTOS, 2019, p. 49). Escolha e recorte do trecho: autor.

que para quem está acostumado com essa linguagem musical mais “nordestina”, seria um indicativo de algo lento e cantado, referente à expressão *cantabile*, em italiano, que inclusive é colocada abaixo, seguida da expressão *legato*. A música é iniciada com um

Allegretto. O *aboiando* é o contraste, em que o andamento e a melodia mudam. A melodia, que aparecia mais nos instrumentos agudos, agora fica por conta do violoncelo. No compasso 74 o *Allegretto* é retomado.

A utilização dessa *categoria* de palavras que estão relacionadas a uma cultura linguística do Nordeste foi algo bastante utilizado pelos artistas que compuseram músicas para a Orquestra Armorial e, ainda hoje, é um traço possível de ser identificado nas composições de músicos/as pernambucanos que não se identificam, necessariamente, com uma linguagem armorial e/ou regional.

É preciso considerar que, no que se refere a uma sonoridade que busque inspiração na estética armorial, a instrumentação ajuda, pois as cordas friccionadas, sobretudo os violinos e a viola de arco, têm uma relação histórico-sonora de criação da música armorial, por conta da referência com a rabeca. O timbre, junto com os outros elementos, faz com que o/a ouvinte seja levado/a a esse “mundo nordestino armorial”, considerando as vivências deste/a 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” (SEEGGER, 2015, p. 115).

Devo mencionar que também acompanhei o Quarteto Encore para a realização desse trabalho (Fig. 5):

Figura 4. Componentes do Quarteto Encore e Marília Santos (terceira da esquerda para a direita). Neste dia Laila Campelo foi substituída por Alexandre Castro (primeiro, da direita para a esquerda).



Fonte: Arquivo pessoal.

O Quarteto Encore não é um grupo armorial. É um grupo que procura realizar trabalhos que envolvem composições que enfatizam as manifestações populares e, estando

aberto para as inúmeras propostas e descobertas, as influências armoriais vão aparecer, seja em composições gravadas por ele, seja na performance que realiza, nessa busca de fazer uma música de concerto com influências bem nítidas das culturas populares do Nordeste do Brasil.

HERANÇAS ARMORIAIS

Para identificar as influências armoriais na música, os seus ecos, como gostamos de dizer, é preciso compreender o que é a música armorial em seus aspectos. Aqui abordamos como base mais especificamente os dois principais grupos, o Quinteto Armorial e a Orquestra armorial, como também o primeiro quinteto que serviu como experimentação da música que, do final dos anos sessenta para o início dos anos setenta, buscava-se criar. Entender os aspectos musicais como melodia, ritmo, harmonia, forma, textura, também é importante, porém o aprofundamento dessas características é assunto para um outro artigo.¹² Com base na definição de arte e música armorial, que defende a busca da sua matéria-prima nos cantadores de viola, nos aboiadores, na rabeça, no pífano, numa sonoridade sertaneja, ibérica, mouro-árabe, no resultado obtido através dos seus principais grupos, e na relação com Ariano Suassuna e identidade nordestina – embora Suassuna tenha defendido aspectos armoriais como sinônimos de brasilidade/nacionalidade –, podemos apontar algumas características possivelmente armoriais no três grupos: oQuadro, SaGRAMA, Quarteto Encore, aqui apresentados.

Na instrumentação, por exemplo, o oQuadro e o Quarteto Encore, principalmente, mantêm uma sonoridade, uma textura, através dos seus instrumentos – em conjunto com os outros vários aspectos que estão inseridos nos repertórios – que pode ser facilmente relacionada ao nordestino/armorial. A sonoridade do Quarteto Encore – que utiliza somente instrumentos orquestrais – assemelha-se mais à da Orquestra Armorial, enquanto a do oQuadro – que procura usar instrumentos “populares”, como pífano, viola nordestina e até mesmo berimbau de lata – pode ser facilmente comparada como a linha do Quinteto Armorial.

Há um detalhe bastante curioso sobre a instrumentação da música armorial e com suas influências: o uso de instrumentos não temperados, que possibilitam uma proximidade maior com as sonoridades encontradas nas manifestações populares, que utilizam

¹² Detalhes sobre esses aspectos podem ser lidos em: SANTOS, Marília. Música armorial: processos criativos. *Diacrítica*, v. 35, n. 2, p. 85-104, 2021.

instrumentos que têm outros sistemas de afinação e temperamento, se comparados aos orquestrais.

A questão organológica também tem um ponto bastante pertinente. Antônio Madureira explica que quando o Quinteto Armorial tocava suas músicas, com instrumentos “eruditos” e “populares”, os músicos acadêmicos procuravam classificar o grupo 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, achavam que tinha que ser com orquestra, quarteto de cordas, ou qualquer outra formação instrumental que já existisse no meio “erudito”. Mas quando o Quinteto da Paraíba pegou o repertório do Quinteto Armorial, exatamente como este tocava, e passou a executá-lo, num quinteto clássico cordas, as pessoas que antes ficavam procurando nomes para a música armorial, passaram a chamá-la de música erudita contemporânea (MADUREIRA, 2017).



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, a formação instrumental muda. Mesmo tratando-se das mesmas composições, a maneira que uma escala, uma melodia, soa em determinados instrumentos é diferente, por mais semelhantes que eles sejam. É então uma questão cultural, mas também física, estética e até mesmo poética. Estas que estão relacionadas com inúmeros fatores e que são bastante influenciadas e influenciam dentro dos seus respectivos contextos. O que Quinteto da Paraíba faz, mais especificamente tratando desta voltada ao armorial, tem semelhança com o ambiente sonoro criado pela Orquestra Armorial. A principal diferença está no tamanho do grupo.

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 outras influências culturais. No CD *Romançal* (ou *Ancestral*) há maxixe (faixa 6), valsa (faixa 7), polca (faixa 8), mazurca (faixa 9), dobrado (faixa 10).

O Quinteto da Paraíba, por exemplo, não é um grupo armorial, mas é frequentemente relacionado a essa estética. Talvez por ter gravado músicas dos Quinteto Armorial e de Clóvis Pereira. O Quinteto da Paraíba tem um álbum chamado *Armorial & Piazzolla* (1999), em que o grupo gravou na primeira parte músicas nordestinas/armoriais – No Reino da Pedra Verde (Faixa 1), Aboio (Faixa 2), Galope (Faixa 3), de Clóvis Pereira, Toada e Desafio (Faixa 4), de Capiba, Rasga (Faixa 5), de Antonio Nóbrega, e Toré (Faixa 6), de Antônio Madureira – e na segunda parte músicas do compositor argentino Astor Piazzolla (1921-1992).

Nos aspectos dos instrumentos, o SaGRAMA apresenta algo que o distingue um pouco dos outros dois grupos, o Quadro e Quarteto Encore, que são os instrumentos de percussão, como xilofone e vibrafone. Estes acabam apresentando à textura musical do grupo um aspecto diferente daquilo que se fixou sonoramente como armorial.

A relação do discurso em torno do armorial e da música que foi apresentada pelo movimento também podem ser um eixo para apontarmos repercussões armoriais em grupos musicais da cena atual. Como colocamos nesse texto, o SaGRAMA tem uma relação muito grande com a produção de Ariano Suassuna, e tem parte do seu repertório ligado à trilha sonora de *O Auto da Compadecida*. Relacionar o grupo ao Nordeste, a Ariano Suassuna e, conseqüentemente, ao armorial, acaba se tornando algo inevitável.

O oQuadro, assim como foi colocado pelo seu fundador Nelson Almeida, nasceu com o objetivo de apresentar características sonoras comumente encontradas nas culturas musicais populares do Nordeste, assim como o Movimento Armorial propôs. Já o Quarteto Encore acaba realizando esse tipo de música, talvez, justamente por estar inserido nesse meio: Pernambuco, que tem mostrado uma música para concerto com características que ainda são vistas como nordestinas, advindas das culturas populares e, por isso, frequentemente chamadas de armoriais.

Curiosamente, os grupos musicais de Pernambuco costumam evitar o nome armorial. Acreditamos que isso ocorra por conta das divergências sobre a existência de uma

música armorial atualmente, e também por não quererem ser limitados a uma estética. Costumam dizer que são grupos que fazem vários tipos de músicas e, no caso de muitos, música armorial e de influência nordestina, principalmente. Notamos que a referência ao Nordeste, diferente da referência ao armorial, é algo muito presente nos discursos dos artistas que produzem música em Pernambuco.

Ao contrário, os grupos de outras regiões, como o Sudeste e o Sul, enfatizam a “categorização” armorial. É possível encontrar atualmente grupos que se dizem armoriais, sobretudo fora do Nordeste. Rosa Armorial, do Paraná; Madureira Armorial, de São Paulo – mas com o líder paraibano –; Quinteto Aralume, de São Paulo. Nas páginas virtuais de alguns deles, 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 armorial sem qualquer problema. Porém, ao invés de utilizarem as culturas populares das suas regiões, continuam baseando-se nas culturas da região Nordeste, tratando os fundamentos armoriais tais como há mais de 50 anos, pelo menos através do discurso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se que a ideia de armorial ainda permeia o imaginário brasileiro. As discussões sobre música armorial ainda continuam bastante ativas no cenário da música pernambucana. Criada junto com ideias de um Nordeste, que se misturam com um tipo de música categorizada como nordestina, a música armorial continua influenciando as culturas do Brasil. Diferente do que propôs, de ser uma arte nacional, uma estética que representava o Brasil, o armorial foi regionalizado, tendo suas características frequentemente relacionadas às culturas nordestinas. E atualmente estética e identidade armoriais são identificadas por muitas pessoas como sinônimas. Pela proposta lançada pelo Movimento Armorial, de verdadeira brasilidade, a identidade nordestina seria um subconjunto do armorial. Por outro lado, como ele acabou se caracterizando e como é identificado atualmente por muitos, o armorial seria um subconjunto daquilo que é nordestino.

Ariano Suassuna e o Movimento Armorial condensaram, num discurso, muitas características que já vinham sendo realizados por alguns/mas artistas, possibilitando uma difusão maior desses aspectos. Desta maneira, vários grupos musicais do estado de Pernambuco apresentam atualmente esses atributos em suas músicas e performances. Os três aqui apresentados: o Quadro, SaGRAMA e Quarteto Encore não negam essas influências.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Nelson. Entrevista de Autor, em 26 de setembro de 2016. Recife. Áudio. Recife.

ALMEIDA, Nelson. Página do Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/nelson.almeida.169/photos?lst=100000507694871%3A1301672460%3A1595298849>. Acesso em: 13 jun. 2021.

ALOAN, Rafael. A organologia timbrísticas na Música Armorial. **Anais... IV Encontro de História da Arte**, 2008, São Paulo. Anais do IV Encontro de História da Arte. São Paulo: 2008. 22-28. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/cha/atas/2008/ALOAN,%20Rafael%20Borges%20-%20IVEHA.pdf>. Acesso em 13 jun. 2021.

BARZA, Sérgio. **Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos**: partituras editadas. V. 1. Recife: Cepe, 2015.

CAMPELO, Sérgio. Entrevista de Autor, em 12 de fevereiro de 2015. Recife. Áudio. Recife.

CAMPELO, Sérgio. Conversa informal com Autor, em 22 de dezembro de 2017. São Caitano/Recife. WhatsApp. São Caitano/Recife.

FERRAZ, Sérgio. Conversa informal com Autor, em 6 de dezembro de 2017. São Caitano/Recife. WhatsApp. São Caitano/Recife.

MADUREIRA, Antônio. Entrevista de Autor, em 14 de março de 2017. Recife. Áudio. Recife.

MAGALU. DVD Elba Ramalho – Cordas, Gonzaga e Afins DVD+CD – Coqueiro Verde. Disponível em: https://www.magazineluiza.com.br/dvd-elba-ramalho-cordas-gonzaga-e-afins-dvd-cd-coqueiro-verde/p/bh622agfja/rc/rcnm/?&seller_id=alojadediscos&&utm_source=google&utm_medium=pla&utm_campaign=&partner_id=58976&gclid=CjwKCAjw2ZaGBhBoEiwA8pfP_gQBSnXY6MizaynaKDbjUMOw4z91Rh7oRU8HABSbfh_85KXYfl0p1xoC5PIQAvD_BwE. Acesso em 13 jun. 2021.

MENEZES, Fabiano. Conversa informal com Autor, em 3 de agosto de 2017. São Caitano/Recife. WhatsApp. São Caitano/Recife.

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

NÓBREGA, Antonio. Entrevista de Autor, em 19 de janeiro de 2017. São Caitano/Recife. Skype. São Caitano/Recife.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. **A música no Movimento Armorial**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

PEREIRA, Clóvis. Entrevista de Autor, em 13 de março de 2017. Recife. Áudio. Recife.

QUARTETO ENCORE. Mosaicos. CD. Independente. 2017.

SANTOS. Ecos Armoriais: influência e repercussão da Música Armorial em Pernambuco. *Música Popular em Revista*, v. 6, n. 2, p. 29-54, 2019. Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13160>. Acesso em 13 jun. 2021.

SANTOS. “**Vaquejada**”, a imagem musicalizada do Nordeste a partir da análise de uma música gravada pelo grupo SaGRAMA: história, forma, expressão, conceitos e cultura. Monografia (Atividade para a conclusão da disciplina “Tópicos especiais em Música”, da graduação em Música) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

SANTOS, Nívia Lins. A mimeses do Quinteto Armorial: uma busca pela autenticidade da música brasileira. **Ideias**, v. 8, n. 2, p. 113-129, 2017a. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8651268>. Acesso em 13 jun. 2021.

SANTOS, Nívia Lins. O Quinteto Armorial e sua relação com a modernidade brasileira (1974-1980). **Artcultura**, v. 19, n. 35, p. 185-202, 2017b. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/41264>. Acesso em 13 jun. 2021.

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

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

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

VICENTE, Eduardo; MARCHI, Leonardo de. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a comunicação social. **Música Popular em Revista**, v. 3, n. 1, Campinas, p. 7-36, 2015. Disponível em <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12957>. Acesso em 13 jun. 2021.

RECEBIDO EM: 16/07/2021
PARECER DADO EM: 08/09/2021