



Premissas estéticas e ideológicas da música armorial

*Carlos Eduardo Amaral**

Resumo

O período mais ativo do Movimento Armorial, manifesto artístico lançado pelo escritor Ariano Suassuna em 1970 no Recife, teve como grupos mais representativos na área da música a Orquestra Armorial e o Quinteto Armorial. Este ensaio discute as premissas estéticas que influenciaram a criação do repertório musical Armorial, no intuito de apontar contradições de discurso e questionar aspectos estéticos, dentro um contexto cultural que envolve fatores musicais e extramusicais tanto contemporâneos quanto anteriores ao próprio Movimento.

Palavras-chave

Música brasileira – século XX – Movimento Armorial – nacionalismo musical – regionalismo – políticas públicas.

Abstract

The most active period of the Armorial Movement, the artistic manifesto launched by the writer Ariano Suassuna in Recife in 1970, had the Armorial Orchestra and the Armorial Quintet as its most representative musical groups. This essay discusses the esthetical premises that guided the creation of Armorial musical repertoire, points to contradictions in its discourse, and questions some of its esthetical aspects within a cultural context involving musical and extra-musical elements, either contemporary or prior to the 1970's movement.

Keywords

Brazilian music – 20th century – Armorial Movement – musical nationalism – regionalism – public policies.

* Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil. Endereço eletrônico: pb_amaral@hotmail.com.



A partir da contextualização histórica e paradigmática que deu origem às atividades do Movimento Armorial, no qual exerceram preponderante influência os pensamentos de Mário de Andrade e Gilberto Freyre, analisamos os postulados estéticos que emergem das obras armoriais, em particular da música armorial como praticada nos anos 1970, bem como a importância do universo imagético que delimitava as manifestações folclóricas e, por conseguinte, a natureza mesma da arte armorial. Também abordamos neste artigo as características do campo de ação política do Movimento Armorial e de seu favorecimento pela condição de projeto cultural oficial de governo, além da contribuição desse campo para a proeminência da linha estilística do Quinteto Armorial – assim como para a concretização do projeto estético do Movimento, em lugar de um programa cultural-educacional de maior amplitude.

CONTEXTO HISTÓRICO E PARADIGMAS

O Movimento Armorial – idealizado pelo escritor Ariano Suassuna e lançado oficialmente no dia 18 de outubro de 1970, em um concerto-exposição, intitulado *Três séculos de música nordestina: do barroco ao armorial*, na Concatedral de São Pedro dos Clérigos, no Centro do Recife – preconizava que as artes eruditas brasileiras, para que fossem “autênticas”, deveriam buscar suas fontes na arte folclórica rural do Nordeste brasileiro. Tal ideário, por um lado, deriva em essência do pensamento de Mário de Andrade (1893-1945), quem, no entanto, não fazia distinção entre fontes rurais ou urbanas dentro de sua concepção do que seria uma “arte nacional”; apenas que fossem gradualmente assimiladas nos processos de criação de cada compositor até o ponto em que fluíssem inconscientemente em suas partituras.¹

Por outro lado, desde a década de 1920 o fenômeno da literatura regionalista brasileira – principalmente no Nordeste, onde foi impulsionado por Gilberto Freyre a partir do Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo – exaltava a dinâmica própria da sociedade rural, com seus personagens e paisagens, em resposta ao movimentado cotidiano das crescentes metrópoles do país, tendência que viria a ser acentuada nos anos 1930 e 1940, com o impulso econômico da Era Vargas. Por sua vez, o Manifesto Regionalista de 1926, lançado no citado congresso, reavivava o trabalho intelectual iniciado com a Escola do Recife em 1870, que resultou em uma primeira leva de estudos e reflexões sobre a sociedade brasileira dentro de perspectivas que valorizavam a mestiçagem de raças e culturas no país. Essa Escola,

¹ Como Andrade descreve, numa extensa nota de rodapé, em seu *Ensaio sobre a música brasileira*: “Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm de passar por três fases: 1ª: a fase da *tese* nacional; 2ª: a fase do *sentimento* nacional; 3ª: a fase da *inconsciência* nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem.” (Andrade, 1962, p. 43). Mantivemos a grafia, a pontuação e os grifos originais.



que reuniu pensadores ligados à Faculdade de Direito do Recife, legou, p. ex., os dois volumes dos *Cantos populares do Brasil* que Silvio Romero (1851-1914) viera a publicar em Lisboa.

A combinação de preceitos nacionalistas com materiais temáticos folclóricos rurais teve então sua sistematização mais notável com a oficialização do Movimento Armorial, devendo-se reconhecer particular mérito, na esfera musical, ao caminho aberto por Guerra-Peixe (1914-1993) por volta de 1950, quando deu aulas a alguns dos futuros compositores armoriais e iniciou em Pernambuco suas primeiras pesquisas de campo. Convém explicar que o armorial reuniu e deu norte a manifestações artísticas que já vinham antecipando certa tendência regionalista diferenciada e lembrar que, ademais, Guerra-Peixe tomou por leitura fundamental a obra de Mário de Andrade no final dos anos 1940 – sendo conhecida sua consequente postura de renegação das obras da fase serialista, composta em anos anteriores.

O armorial também logrou oferecer uma eficiente referência alegórica tanto para a criação artística quanto para a própria compreensão dos propósitos do movimento, qual seja, essa referência, a construção de um universo imagético com base em manifestações rurais nordestinas apontadas por Ariano Suassuna como depositárias de tradições populares ancestrais, resistentes ao tempo e ligadas à arte ibérica (Ventura, 2007, p. 61-62). Conforme Rafael Borges Aloán, incluem-se aí as manifestações concernentes à esfera musical: “o adjetivo ‘armorial’ passou a ser usado por Ariano Suassuna para qualificar os cantares do romanceiro, os toques de viola e rabeça dos cantadores. Os ‘toques ásperos, arcaicos, acelerados’ (Suassuna, 1975) que tangenciavam a música barroca” (Aloán, 2008, p. 8). O próprio escritor discorre sobre a aplicação da palavra *armorial* nesse universo imagético, que engloba cantadores de viola, folhetos de cordel, fachadas de igrejas, estandartes e outros elementos – humanos, pictóricos, arquitetônicos e sonoros.

Comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavalhada 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.² (Suassuna apud Lima, 2000, p. 2)

Esse universo, ao mesmo tempo, passou a ser constantemente alimentado por gravuras e estandartes de autoria de diversos artistas plásticos (ligados ao mo-

² Preservei a grafia original do depoimento.



vimento ou não), o que resultou em uma heráldica de traços rústicos e fortes, como intencionado por Suassuna. A palavra *armorial*, que em francês refere-se a uma coleção ou depósito de armas (tal qual o vocábulo inglês *armory*), foi transportada para o português pelo poeta e romancista paraibano (passando de substantivo a também adjetivo) porque carregava essa denotação, já vislumbrada por Ariano nos ferros de marcar boi e nas indumentárias de couro dos vaqueiros.³ O crítico literário Cristhiano Aguiar explica em que contexto a heráldica armorial se encontrava na cultura popular e porque proporcionava um grande apelo visual.

O armorial possuía duas linhas de ação: recriar uma arte erudita a partir do romanceiro popular nordestino e aproximar essa criação à heráldica, à cultura dos emblemas, dos estandartes e das alegorias.

No caso do romanceiro popular, os escritores deveriam retomar personagens, formas fixas e imagens poéticas da poesia popular, bem como se aproximar de certa atmosfera mágica, encantada, épica e barroca, que seriam típicas desse popular. Na proximidade com a heráldica, reside, possivelmente, o grande achado do armorial: os emblemas, os glifos, as alegorias e os esmaltes fazem parte de uma vertente importante da cultura nordestina, seja nos estandartes das procissões e penitências, nos campos de futebol, ou nas estripulias carnavalescas das ladeiras de Olinda,⁴ e conferem uma visualidade muito marcante às obras dessa estética. (Aguiar, 2010, p. 23)

Aguiar chama atenção para o caráter mágico que permeia as obras do armorial (e, acrescento, que se liga a um fator teleológico do movimento): o do regresso a um passado hipotético, somente passível de concretização sob uma junção de fatores idealizados. Em outras palavras, o fantástico ou o irradiante servia de canal para um ambiente distante no tempo, mas que só poderíamos conhecer se admitíssemos uma determinada combinação de elementos. Por isso a indagação do historiador Leonardo Ventura (2007, p. 31): “o que levou tais músicos a compor uma música baseada em elementos de um passado longínquo, obedecendo a moldes [...] eleitos como pertencentes a um dado espaço, senão o próprio desejo de retorno a esse espaço de reconstrução imaginária?”.

³ Conta o compositor Clóvis Pereira: “Ele [Ariano] fez uma analogia entre os ferros de marcar boi, e as roupas dos vaqueiros, e as lanças e as armaduras dos cavaleiros medievais. Ariano sempre foi um amante das coisas da idade média” (apud Amaral, 2002b).

⁴ A bem da verdade, estandartes de clubes de futebol e de agremiações carnavalescas não se enquadram no campo imagético do universo desenhado para o armorial por serem elementos da cultura urbana.



O UNIVERSO IMAGÉTICO E A NATUREZA DA ARTE ARMORIAL

Manifestações tão distintas entre si, porém comuns à cultura interiorana nordestina, são reunidas dentro do que se pode definir como “armorial”, tal qual Ariano Suassuna resume no parágrafo seguinte. Note-se ainda, para descrever ou justificar o recorte de manifestações *musicais* pertinentes ao armorial, que o escritor recorre também a um processo imagético que enfatizava o caráter ancestral e rústico, não refinado, do som inerente às fontes em que o movimento bebia.

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,⁵ lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco⁶ de nossa Música barroca do séc. XVIII. (Suassuna, 1974)

A recomposição dessa rusticidade na música armorial foi buscada na instrumentação padrão que caracterizou sobremaneira seus dois primeiros e mais famosos grupos, a Orquestra Armorial⁷ e o Quinteto Armorial, os quais, por razões simbólicas, basicamente empregavam cordas friccionadas, viola caipira (ou cravo, na Orquestra), flauta transversal (ou pífano, no Quinteto) e percussão simples. Tal processo de recomposição, que envolveu também a escolha de ritmos e escalas modais – pelo que constatamos no exame da discografia dos dois citados grupos – partiu de premissas que vieram a ser revisadas por obras posteriores aos anos 1970, em especial por algumas que foram estreadas na última década. Interessam, neste artigo, a rigor, não propriamente as obras armoriais, mas as premissas estéticas que carregam, as que me cabe discutir sob um enfoque histórico e crítico.

Entre os problemas em questão, um parece ser recorrente: o de tomar a música armorial por música folclórica, quando a primeira baseia-se na segunda. Considere-se o fato de que nenhum compositor armorial, nem os integrantes da Orquestra Armorial e do Quinteto Armorial, atuou antes na música folclórica; ao contrário, eram músicos de formação conservatorial e compunham escrevendo em partitura. A supervalorização dessa apropriação erudita, que deu ao armorial um aspecto de tão autenticamente telúrico quanto a arte popular *in natura*, pode ser constatada por

⁵ Aqui há o pressuposto legitimado pelo senso comum de que algo rústico é necessariamente antigo; ou, ao menos, que timbres ásperos, rústicos, remetem a sonoridades não mais praticadas em larga escala e nas cidades.

⁶ Percebe-se, ato contínuo, a incongruência na atribuição de qualidades rústicas ao cravo e à viola de arco, os quais – mesmo realmente assemelhados, quanto ao timbre, à viola e à rabeca – não nos consta que sejam descritos como instrumentos rústicos, até porque seus processos de fabricação são padronizados há séculos e nenhum nem outro eram empregados na música folclórica de outrora; isso sem falar nos problemas de diapasão que acentuam tal toque rústico na viola e na rabeca, mas são ausentes nos seus dois instrumentos homólogos.

⁷ Que teve como antecessora um quinteto sem nome oficial, em 1969; formado por violino, viola de arco, duas flautas e percussão, com eventual inclusão de um violão (Aloan, 2008, p. 8).



declarações de Antonio Madureira (apud Ventura, 2007, p. 99 e 177), que tomou Mário de Andrade por leitura principal e buscou aprender as inflexões e harmonias dos violeiros populares.

Já o depoimento do artista plástico Romero de Andrade Lima, sobrinho de Ariano Suassuna, no curta-metragem *Música Armorial* (2000), de sua direção, é exemplar para ilustrar essa falácia.

Se você pegar a raiz do movimento armorial mesmo, ela não nasceu na década de 70, ela nasceu quando uma arte veio através dos portugueses e incontrolavelmente ela acabou sendo influenciada pela arte índia e negra. O movimento foi na verdade uma celebração de algo já acontecido. (Coimbra et alii, 2007, p. 11)

É certo que o Movimento Armorial agregou e deu forma a uma tendência artística que vinha sendo antecipada em várias artes no Recife – incluída as obras musicais de Mignone, Guarnieri, Siqueira e, mormente, Guerra-Peixe. No entanto, esse “algo já acontecido” que Romero de Andrade Lima cita deve ser entendido, repetimos, como a adoção de matrizes regionais pela arte erudita, não como as matrizes. E se o êxito do armorial como manifesto é indubitável, há de se questionar sua contribuição pouco expressiva para o impulsionamento do ensino e da crítica de artes em Pernambuco (ou mesmo no Nordeste) quando possuía condições para empreender mais além.

Sabendo-se que um manifesto não tem o mesmo objetivo de uma escola de artes, convém explicar que esta contestação foi despertada pelo apoio político ou institucional que o movimento recebeu⁸ – e que reverteu mais para a própria subsistência do que para um programa estrutural que lhe garantisse a continuidade⁹ tal qual, ironicamente, apregoava Mário de Andrade no seu alegórico romance *O banquete* (2004, p. 153): “O que faz a música duma nação é um conjunto de elementos: escolas, ensino, literatura, crítica, elementos de execução, orientação consciente e predeterminada de tudo”.

Lastreamos essa observação nas críticas que Ariano Suassuna recebeu por não ter estimulado outras correntes estéticas quando exercia cargos públicos de indicação política, ao mesmo passo em que não houve sequer uma preocupação (nem uma tentativa concreta, seja de Ariano seja de músicos armoriais) em instituir ações de

⁸ Ariano Suassuna, segundo Ana Cristina Lima (2000, p. 16 ss.), relata problemas enfrentados para garantir a continuidade dos trabalhos do Quinteto Armorial e da Orquestra Romançal nos anos 1970, inclusive a falta de compromisso com a continuidade que é folcloricamente peculiar à administração pública brasileira. Todavia, chamamos a atenção aos períodos em que o escritor ocupou cargos no Poder Executivo, como mencionaremos adiante, e detinha atribuições para estabelecer um programa como o que reclamou.

⁹ À exceção do Balé Popular do Recife (fundado em 1976 sob o nome de Grupo Circense de Dança Popular e rebatizado no ano seguinte), na ativa até hoje.



preservação, memória, reflexão e pesquisa sobre a arte armorial, como: acervo de partituras,¹⁰ disciplinas específicas em cursos superiores de teatro, música, literatura ou artes,¹¹ fonoteca musicológica etc. (nem existe ainda um site na Internet que trate da produção do Movimento Armorial, como um todo ou especificamente em alguma arte). Conforme Amílcar Bezerra:

Suassuna assumiu cargos como gestor de política cultural na prefeitura do Recife e no governo do Estado de Pernambuco, privilegiando o apoio a artistas populares ou artistas eruditos que de alguma forma procurassem *se avizinhar dos temas da cultura popular* – aí compreendida em sua vertente mais próxima do rural e conseqüentemente menos influenciada pelos valores modernos e mercadológicos. (Bezerra, 2009, p. 2, grifo meu)

O CAMPO DE AÇÃO DO MOVIMENTO ARMORIAL

A transmutação do armorial em um movimento artístico oficial do Estado de Pernambuco sem proporcionar em contrapartida um estímulo mais consistente à transmissão de conhecimentos, ou ao fortalecimento da cadeia produtiva da arte folclórica *de facto*, foi um segundo ponto gerador de críticas a Ariano Suassuna, em especial por parte dos músicos ligados a outro movimento. O Mangubeat. Herom Vargas (2007, p. 59 ss.) aponta que o discurso de reação do Mangubeat dirigia-se “aos que usavam a cultura popular sem desenvolverem-na, apenas usando suas formas sem retribuir de algum modo” através de “políticas culturais limitadas e sem ousadia” – citando explicitamente o armorial e Suassuna¹² – paralelamente ao contexto de concentração dos meios midiáticos no eixo Rio–São Paulo e de estagnação econômica no Recife dos anos 1980.

Tão significativo é o peso da atuação política de Ariano Suassuna em prol do armorial que as fases do Movimento são divididas por Ana Paula Campos Lima (2000) conforme os cargos públicos principais ocupados por Ariano Suassuna:¹³ a primeira fase, “Experimental” (1970-1980), quando ele era diretor do Departamento de Extensão da Universidade Federal de Pernambuco (1969-1974), integrante do Conselho Estadual de Cultura (1968-1972) e depois Secretário de Cultura do Recife (1975-1978); a segunda fase, “Romançal” (1980-1995), quando o escritor estava mais dedicado à carreira acadêmica,¹⁴ e a terceira fase, “Arraial” (iniciada em 1995), após

¹⁰ Ventura (2007) conta que as partituras das obras gravadas pelo Quinteto Armorial até 1975, à exceção de uma, perderam-se em uma enchente ocorrida no Recife.

¹¹ É sintomático que Pernambuco permaneça até hoje sem curso de Composição (em qualquer nível: técnico, bacharelado ou pós-graduação) nem programa de pós-graduação em Artes.

¹² Bezerra (2005, p. 2) corrobora.

¹³ Tal qual descreve Gaspar (2003).

¹⁴ Conforme Bezerra (2005, p. 2), o escritor passou de 1981 a 1991 sem publicar livros e artigos na imprensa.



a primeira passagem de Ariano pela Secretaria Estadual de Cultura (1995-1996) – a quarta seria de 2007 a 2010.

A pesquisadora Roberta Ramos Marques ponderou inclusive sobre a volta de Ariano Suassuna à Secretaria de Cultura, que a disposição do escritor continuava a ser a de

[...] dar continuidade às metas perseguidas desde a década de 70, o que já provoca, no entanto, algumas dúvidas bem perplexas e, em alguns casos, descontentamento. *Talvez a vinculação de uma estrutura política a um movimento estético formado por uma elite de intelectuais não fosse vista com tantas ressalvas se seus pilares ideológicos tivessem sido revistos.* Mas, ao que tudo indica, Ariano Suassuna continua a tratar a cultura popular como a salvaguarda da identidade nacional, como se a cultura popular e o povo, vistos da perspectiva da elite, permanecessem ilesos à história, e também não dialogassem, por sua própria iniciativa, com as culturas de massa e com as da elite. (Marques, 2007, p. 4, grifo meu)

Porém, acrescento, só vim a observar alguma revisão dos postulados estéticos do armorial na música em obras compostas na última década e desvinculadas de qualquer ação de política cultural, pelo que resta estudá-las futuramente para investigar se constituem uma retomada ou apenas uma releitura da música armorial. Na gestão de Ariano Suassuna nos últimos anos, tanto na Secretaria Especial de Cultura quanto na Secretaria de Assessoria ao Governador, coordenada pelo escritor desde 2011, predominam suas já conhecidas aulas-espetáculos, com a participação de artistas que trabalham com ele há longa data¹⁵ – incluídos desta vez artistas ligados à tradição popular, como o dançarino Gilson Santana, mais conhecido por Mestre Meia Noite.

Discordo da divisão de fases do Movimento Armorial proposta por Ana Paula Campos Lima porque ela leva em conta fatores político-cronológicos em lugar dos estéticos, subestimando o rompimento entre Cussy de Almeida e Ariano Suassuna, fato-chave que levou à criação do Quinteto Armorial, em alternativa à timbrística da Orquestra Armorial, e ao posterior delineamento das duas linhas estilísticas hegemônicas na música armorial. Deve-se somar a esse argumento a observação de que na fase intitulada “Romançal”, que durou cerca de 15 anos (1980-1995) e

¹⁵ Tal qual Antonio Madureira e a dançarina Maria Paula Costa Rego.



coincidiu com um recolhimento político de Ariano Suassuna, não há registro de gravações musicais de grupos armoriais ligados ao escritor em Pernambuco.¹⁶

O compositor e violista Jarbas Maciel, que participou da Orquestra Armorial, define com clareza essa divisão estilística, chamando o trabalho da orquestra de “Primeiro Armorial” e o do Quinteto de “Segundo Armorial” (Amaral, 2002a):

[O armorial] Ainda existe como proposta estética musical. Na música permanece o que a gente chama de “segundo armorial”. Historicamente, existe o primeiro armorial, que foi obra de Ariano, Cussy, Clóvis Pereira, Capiba e eu. Depois houve uma divisão, um desentendimento: Ariano separou-se de Cussy, então maestro da Orquestra Armorial (OA) do Conservatório Pernambucano de Música (CPM), depois reduziu o movimento ao Quinteto Armorial (QA) e até hoje continua pesquisando com Zoca [Antônio José] Madureira e o Quinteto Romançal¹⁷.

Assim, verifica-se a persistência em um projeto de continuidade do armorial com poucas diferenças em relação à linha de ação dos anos 1970, quando era mais enfático o discurso de regresso a raízes barrocas, renascentistas e medievais, mescladas pela mestiçagem tropical. Comparando-se essa linha de ação, quase que exclusivamente a serviço de um programa estético, com a Escola da Bahia, o outro polo de maior estímulo à música de concerto nacional fora do eixo Rio–São Paulo no século XX, desvela-se a importância que teve em Salvador um programa que abrangia ao mesmo tempo composição, difusão cultural (planejamento, programação...) e educação (Lima, 1999, p. 110), enquanto no Recife não havia um plano estruturado de cunho pedagógico em qualquer nível de aprendizado, sob a perspectiva armorial,¹⁸ e era pressuposto que o estímulo à composição e à difusão cultural estéticas contemporâneas não fosse contemplado, em contraste com o que Ernst Widmer direcionava na Bahia.¹⁹

¹⁶ *Ligados a Ariano Suassuna*, pois a Orquestra Armorial, durante uma das gestões de Cussy de Almeida à frente do Conservatório Pernambucano de Música, foi brevemente reativada e gravou dois CDs em 1994. Tal iniciativa não é levada em consideração nos estudos que encontramos sobre o armorial.

¹⁷ Quarteto Romançal, na verdade.

¹⁸ Segundo o compositor Clóvis Pereira (cf. Amaral, 2002b), houve uma tentativa de desenvolver exercícios didáticos que usassem modos e ritmos da música nordestina como modelo: “Ariano certa vez propôs isso, mas a diretoria do Conservatório [Pernambucano de Música] naquele momento [s/d.] não conseguiu motivar os professores de percepção musical e solfejo a pesquisarem essa forma de ensino, levando em conta que não há livros sobre o assunto enfatizando o modo nordestino de cantar. Bastaria encomendar aos compositores solfejos em escala armorial e isso iria ficar, no meu ver, muito bom – integraria o povo à música, tal qual o ensino de música popular, condenado até os anos 1970. Tentei fazer isso [no Departamento de Música da UFPE], mas não consegui porque há um departamento de teoria que é quem decide. Hoje é viável tal proposta.”

¹⁹ Também não consta que o Movimento Armorial tenha promovido festivais, congressos, intercâmbios e iniciativas afins.



REVISÕES CONCEITUAIS

Note-se que a concepção de arte armorial idealizou uma combinação peculiar de influências raciais e históricas na arte brasileira que nunca se deu no real, a não ser como resultado prático da própria arte armorial (e de forma plural, isto é, *sob várias combinações*). Citando Canclini, Amílcar Bezerra (2005) elucida que a postura reativa do armorial ante a impossibilidade material de se consolidar perante os paradigmas mercadológicos do campo cultural *lato sensu* da época (lembrando-se que Ariano Suassuna sempre teve uma postura crítica quanto à cultura de massas) incorre em um “intrigante fascínio nostálgico pelo pré-moderno”, no qual se busca um passado idealizado, ordenado sob as hierarquias de ordem tradicional ou espiritual em contraposição à modernização socioeconômica vista como “inimiga da autonomia da esfera cultural na medida em que a submete a fatores mercadológicos” (cf. Bezerra, 2005).

A apologia do armorial à mestiçagem cultural ibérica, pelas alegadas contribuições de mouros, judeus e cristãos e por seu vínculo ancestral com a cultura sertaneja nordestina (refletida musical no modalismo²⁰), determinou que os compositores ligados ao movimento hibridizassem matrizes nordestinas, ibéricas, indígenas e negras, com maior ênfase nas duas primeiras. Por outro lado, a crença de que o modalismo se preservava de forma natural no interior do Nordeste – além, claro, do surgimento do armorial na região – explica por que não tenhamos conhecido música armorial que bebesse, a título de ilustração, do rasqueado matogrossense, do carimbó paraense, do malambo pampeano ou do caxambu mineiro (se bem que a Orquestra de Câmara do Mato Grosso e a obra de José Eduardo Gramani oferecem perspectivas em algumas dessas direções).

Já a minimização do elemento negro na música armorial, foi reconhecida e compensada timidamente no terceiro disco do Quinteto Armorial, que leva o nome do grupo (1978). Tal nos impele a pensar que esse fator poderia ter sido corrigido se houvesse sobrevivido maior do conjunto musical dissolvido em 1980, pois observamos apenas uma ou nenhuma amostra da presença de ritmos como o maracatu nação (dito também “de baque virado”), a congada, o afoxé, o banzo e o jongo, por exemplo, no repertório armorial. A presença de ritmos indígenas também é discreta, face que as matrizes rítmicas tinham de se mesclar ou se alternar com as do baião (Ventura, 2007) sob o predomínio de harmonias e melodias modais.

O uso de temas modais nordestinos na música de concerto é observado desde a década de 1930, pelo menos, por compositores como Villa-Lobos e Francisco Mignone e, depois, por Camargo Guarnieri e José Siqueira. No entanto, esses temas eram desenvolvidos em padrões formais e gêneros de composição já estabelecidos, como

²⁰ No modalismo heptatônico, em especial, e não no hexatônico ou pentatônico.



a sinfonia e a forma sonata, e sob uma instrumentação sinfônica tradicional; enquanto Guerra-Peixe serviu de parâmetro para os compositores armoriais ao buscar criar peças camerísticas e em formas curtas, com uma intencional escolha de instrumentos de concerto visando à aproximação de equivalentes populares (veja-se *A inúbia do cabocolinho* e *De viola e de rabeca*). Tanto Guerra-Peixe quanto os armoriais, em suma, preocuparam-se em levar a cabo – com um discurso reativo e ficcionalmente reconstrucionista, como vimos – o projeto modernista de Mário de Andrade na música, que procurava, como aponta Elizabeth Travassos (apud Bezerra, 2009, p. 5 ss.), aproximar-se da “alma do povo” pela emancipação da música buscada originalmente no ambiente popular, não imitando modelos europeus vigentes. Sob outro aspecto, encontra-se nessa trajetória do armorial um traço fugidio que Paulo de Tarso Salles aponta primeiramente no neoclassicismo inaugurado por Stravinsky e que não tinha como objetivo a renovação dos códigos musicais, mas “a ‘textualidade’ de signos que ocasionalmente podem dialogar por meio de procedimentos composicionais descontextualizados” (Salles, 2005, p. 98).

Essa descontextualização, no armorial, consistia em estimular a mescla de atmosferas modais, padrões rítmicos nordestinos e, por vezes, as danças e ressonâncias barroco-renascentistas, ainda que Mário de Andrade não tivesse ressalvas em seu *Ensaio* a aspectos formais ou organológicos a serem evitados, cabendo aqui sublinhar que o pensador paulista não se opunha ao diálogo com a música europeia, mas que prezava apenas, em um âmbito mais específico, que fossem abertas possibilidades a partir de matrizes brasileiras.

Si fosse nacional só o que é amerindio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é arabe, o canto-chão que é grecoebraico, a polifonia que é nordica, anglosaxonia flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações preistoricas se conclui que não existe arte europeia. (Andrade, 1962, p. 16; preservou-se nesta citação a grafia e pontuação originais)

Assim, é possível compreender as reiteradas explicações de Ariano Suassuna de que o alvo a ser combatido pela música armorial era a música massiva imposta pelos meios de comunicação; não por rejeição à hibridação, mas pelo que ele julgava uma excessiva influência na música popular brasileira já estabelecida (o frevo de rua, por exemplo, não serviu de fonte ao armorial dos anos 1970, dada a influência presente das orquestras de rádio nele). O Movimento Armorial prestou, nesse sentido, uma última contribuição ao “aproveitamento das potencialidades brasileiras”,



estimulado desde a Era Vargas (Tinhorão, 1998, p. 290), mas sem ambições em âmbito internacional que visassem à construção identitária do país perante o exterior ou que integrassem uma política nacional de boa vizinhança.

Uma propícia configuração de preceitos nacionalistas, materiais temáticos regionais (delimitados por um painel imaginário de significativa força simbólica) e experiências artísticas prévias – impulsionadas por ações de incentivo cultural públicas que privilegiavam seletivamente a difusão da estética almejada, embora de forma pouco visível em âmbito educacional – animou a concepção do Movimento Armorial, que visualizou uma arte artificialmente mestiça e reconstrucionista, de estilo bem delineado, e representou uma última proposta nacionalista com visão integrada das artes. Em futuros artigos, um exame estilístico mais apurado investigará em que termos e medidas podemos traçar um perfil dessa mistura de matrizes na música armorial e delinear aspectos de permanência e mutação ante o quadro geral do repertório armorial existente.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguiar, Cristhiano. “Obra-prima do romancista popular nordestino”. *Continente*, v. 118, p. 22-25. Recife, 2010.
- Aloan, Rafael Borges. *A organologia e a adaptação timbrística na música armorial*. Monografia de conclusão de curso. Rio de Janeiro: Unirio, 2008.
- Amaral, Carlos Eduardo. “Ritmos de um rico simbolismo instrumental”. *Continente*, v. 118, p. 27-29. Recife, 2010.
- Amaral, Carlos Eduardo. Entrevista com Jarbas Maciel. Site Audições Brasileiras, Recife, 2002a. Disponível em <http://www.audicoesbrasileiras.mus.br/materias/entrevista-jarbas.html>, acesso em 7 fev. 2012.
- Amaral, Carlos Eduardo. Entrevista com Clóvis Pereira. Site Audições Brasileiras, Recife, 2002b. Disponível em <http://www.audicoesbrasileiras.mus.br/materias/entrevista-clovis.html>, acesso em 7 fev. 2012.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- Andrade, Mário de. *O banquete*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.
- Bezerra, Amílcar. “Movimento Armorial x Tropicalismo: dilemas brasileiros sobre a questão nacional na cultura contemporânea”. In: *Enecult – Encontros de Estudos Multidisciplinares em Cultura V*, Salvador, 2009. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19176.pdf>, acesso em 5 fev. 2012.
- Bezerra, Amílcar. “Estrela armorial: a presença de Ariano Suassuna na mídia nacional”. In: *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, v. 28. Rio de Janeiro: Intercom, UERJ, 2005. Disponível em http://ufpe.academia.edu/AmilcarBezerra/Papers/600657/Estrela_Armorial_a_presenca_de_Ariano_Suassuna_na_midia_nacional, acesso em 7 fev. 2012.
- Coimbra, A. L. C.; Almeida, L. A. B.; Alves, M. S.; Alves, P. R. “O Movimento Armorial reafirmando as raízes da cultura popular”. In: *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste*, v. 9. Salvador, 2007. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/R0259-1.pdf>, acesso em 2 fev. 2012.
- Gaspar, Lúcia. “Ariano Suassuna”. *Pesquisa Escolar Online*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=328&Itemid=180, acesso em 6 fev. 2012.
- Griffiths, Paul. *Enciclopédia da música do século XX*. Tradução de Marcos Santarrita e Alda Porto. Revisão de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.



Guerra-Peixe, César. *Estudos de folclore e música popular urbana*. Org., introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Lima, Ana Paula Campos. “A Música Armorial: do Experimental à fase Arraial”. In: *Jornada de Iniciação Científica da Unicap*, v. 2 Recife: FASA. 2000. Disponível em <http://www.unicap.br/armorial/movimento/produtos-1.html>, acesso em 2 fev. 2012.

Lima, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Fazcultura, Copene, 1999.

Marques, Roberta Ramos. “Utopia e ideologia na estética e na política de Ariano Suassuna”. In: Dionisio, Angela Paiva; Vieira, Anco Márcio Tenório; Rosa, Adriana Letícia Torres; Souza, Edna Guedes; Rodrigues, Siane Góis Cavalcanti (orgs.). *Anais do PG Letras 30 Anos – O Caminho Se Faz Caminhando*. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, Recife, 2007, p. 345-354. Disponível em http://www.pgletras.com.br/Anais-30-Anos/Docs/Artigos/3.%20Pesq%20em%20andamento%20Literatura/3.9_Roberta.pdf, acesso em 7 fev. 2012.

Salles, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

Silva, Flávio (org). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

Suassuna, Ariano. “O Movimento Armorial”. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974, p. 9. In: Lima, Ana Paula Campos. Disponível em <http://www.unicap.br/armorial/movimento/produtos-1.html>, acesso em 2 fev. 2012.

Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

Vargas, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

Ventura, Leonardo Carneiro. *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2007.

CARLOS EDUARDO AMARAL é Mestre em Comunicação, especialista em Jornalismo e Crítica Cultural e graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco; atua como crítico de música clássica colaborador da revista *Continente*; foi agraciado em concursos nacionais da Funarte e Fundaj (Fundação Joaquim Nabuco) por estudos sobre ativismo político e música sinfônica; presta serviços ao Ministério da Cultura como parecerista nas áreas de música clássica e música instrumental e integra o quadro de membros da Society for Ethnomusicology (EUA).