

## MÚSICA ARMORIAL: PROCESSOS CRIATIVOS

### ARMORIAL MUSIC: CREATIVE PROCESSES

Marília Santos\*  
marilia\_05030@hotmail.com

Lançado há cinquenta e um anos, o Movimento Armorial tinha como objetivo criar uma arte genuinamente brasileira. O seu criador e idealizador, o escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, acreditava que isso só seria possível se a matéria-prima para essa nova arte fosse buscada no interior da região Nordeste do Brasil, na cultura popular, na influência do barroco ibérico. Das artes, a música foi uma das que mais se sobressaiu. Este artigo tem como objetivo apresentar alguns processos criativos da música armorial, com base em entrevistas que realizamos com dois dos principais músicos do Movimento Armorial: Clóvis Pereira e Antônio Madureira.

**Palavras-chave:** Música armorial. Música brasileira. Processos criativos. Etnomusicologia. Musicologia.

Launched fifty-one years ago, the Armorial Movement aimed to create genuine Brazilian art. Its creator, the writer and playwright Ariano Suassuna, believed that this would only be possible if the raw material for this new art was sought in the interior of the Northeast region of Brazil, in popular culture, in the influence of the Iberian Baroque. Of the arts, music was one of the most outstanding. This paper aims to present some creative processes of armorial music, based on interviews that we conducted with two of the main musicians of the Armorial Movement: Clóvis Pereira and Antônio Madureira.

**Keywords:** Armorial music. Brazilian music. Creative processes. Ethnomusicology. Musicology.

•

### 1. Introdução

Há quase cinquenta e um anos foi lançado o Movimento Armorial. Sua estreia aconteceu na igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, capital do estado de Pernambuco, com um concerto. O movimento, liderado pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna (1927–2014), foi composto por intelectuais e artistas naturais do Nordeste do Brasil. O seu objetivo era criar uma arte erudita e genuinamente brasileira. De acordo com Suassuna, isso só seria possível se a matéria-prima para essa nova arte fosse buscada no interior da

---

\* Musicista e Poetisa. Professora substituta no Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil. Outros contatos: marilia.503031@gmail.com e @mar\_ilha.marilia  
ORCID: 0000-0003-0043-0863. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5187271450752020>.

região Nordeste, nas culturas populares, pois, devido a várias questões, inclusive econômicas, esse lugar não recebia tantas influências estrangeiras e da globalização.<sup>1</sup> Além disso, no interior do Nordeste era possível encontrar uma certa relação, segundo Suassuna (1974), com o barroco advindo da Península Ibérica, influências mouriscas (Moraes 2000; Nóbrega 2000, 2007; Santos 2019). Das artes, a música foi uma das que mais se sobressaiu, com destaque para nomes como Clóvis Pereira, Jarbas Maciel, Cussy de Almeida, Antônio Madureira, Antonio Nóbrega, Egildo Vieira, Edilson Eulálio, Fernando Torres, Fernando Pintassilgo, Mariza Johnson, Capiba, César Guerra-Peixe, Aglaia Costa.

Atualmente o armorial continua influenciando a cena musical no Brasil. Relacionado com uma ideia imaginada de Nordeste, quando deseja-se criar um *ambiente nordestino*, músicas de influências armoriais são frequentemente utilizadas em novelas, séries de TV, peças teatrais. Na música de concerto, sobretudo no Nordeste, e especialmente em Pernambuco, compositores/as e intérpretes continuam produzindo e performatizando músicas com atributos que podem ser categorizados como armoriais (Santos 2019).

Esse artigo tem como objetivo apresentar alguns processos criativos da música armorial. Para isso, nos baseamos nas entrevistas que realizamos com Clóvis Pereira (\*1932) e Antônio Madureira (\*1949). Ambos compositores importantes para o processo de criação da música armorial. Também utilizamos elementos dos trabalhos de Ariana Nóbrega (2000, 2007).<sup>2</sup>

## 2. Contrapontos armoriais: história e concepções sobre a música

A proposta da criação de uma música armorial era utilizar a música da cultura popular do interior do Nordeste (bandas de pífanos<sup>3</sup>, cantorias de viola<sup>4</sup>, aboios<sup>5</sup> dos vaqueiros), como matéria-prima, buscando também uma base no barroco ibérico. Para Ariano Suassuna, nos centros mais populosos era mais difícil encontrar os vestígios do que ele chamava de música primitiva. Entretanto, segundo ele, no sertão do Nordeste ocorria o contrário. Suassuna explica que a música do sertão era o resultado do *desenvolvimento* de várias tradições que estavam presentes nele (Suassuna 1974, p. 57). Bezerra (2013, p.

<sup>1</sup> Para Ariano Suassuna, a globalização através de coisas como o rádio e a TV influenciava as culturas brasileiras, porque apresentava características de povos de outros países. Por conta da economia, da pobreza, as pessoas de muitas regiões do interior do Nordeste não recebiam influências através do rádio e, principalmente, da TV.

<sup>2</sup> Esse estudo faz parte de uma pesquisa de mestrado em Música/Etnomusicologia intitulada: *Ecos Armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco* (2017), realizada no período de 2015 a 2017, na Universidade Federal da Paraíba (João Pessoa), sob orientação do professor e etnomusicólogo Dr. Carlos Sandroni, e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

<sup>3</sup> São bandas formadas por dois pífanos – um tipo de flauta de bambu – e normalmente quatro instrumentos de percussão: pratos, zabumba, caixa e contra surdo.

<sup>4</sup> É uma forma de canção improvisada. Dois músicos/poetas improvisam versos cantados, cada um por vez, enquanto tocam uma viola – instrumento de cordas dedilhadas com dez cordas.

<sup>5</sup> De acordo com Câmara Cascudo (2012, pp. 601–602), o aboio é um canto realizado de forma livre, pelos vaqueiros, enquanto eles conduzem o gado. É composto exclusivamente por vogais. O mesmo explica não conhecer nenhum registro de aboio anterior ao século XIX. Mas crê que o mesmo é brasileiro, visto que o registro do aboio português é bem distinto do encontrado no Nordeste do Brasil.

153) afirma que, mesmo se referindo à cultura popular nordestina como algo que não recebeu influências externas, Suassuna reconhecia que as culturas populares sofriam mudanças, porém sem perder suas essências.

Desde a década de 1920, como aponta o historiador Albuquerque Jr. (2011), a região Nordeste começou a ser criada, em meio ao nacionalismo e ao regionalismo. A *invenção do Nordeste*, que acontece política, geográfica, artística e epistemologicamente, vai selecionar características que serão tratadas, a partir de então, como nordestinas. Ao escolher determinados símbolos (a seca, o religiosismo católico, as vestimentas, as histórias – muitas delas contadas nos cordéis/folhetos –, entre outros), a maioria deles já marcados como representantes do Nordeste, o Movimento Armorial enfatiza ainda mais a construção imaginária e real dessa região, mesmo que muitos desses símbolos façam parte de uma criação estereotipada. Porém, a intenção de Ariano Suassuna e do movimento era criar uma arte nacional e não regional. E, para eles, essas escolhas representavam o que havia de mais brasileiro.

Mas o armorial não foi o único movimento que pretendeu performatizar uma música brasileira. No mesmo período, por exemplo, destaca-se a Tropicália que, diferente do Movimento Armorial, que buscava uma matéria-prima num passado do Brasil, apresentava também elementos inspirados em culturas de outros países. Além disso, o Armorial pretendia criar uma música erudita, enquanto a Tropicália estava mais direcionada a uma música popular. Esses movimentos, ambos no Nordeste, nos levam a perguntar: o quanto a chamada música nordestina é capaz de representar o Nordeste? Da mesma forma que frequentemente questionamos: até que ponto a intitulada música brasileira é capaz de abarcar as culturas musicais do Brasil?

No final dos anos sessenta, Suassuna chamou Jarbas Maciel para realizar a música que desejava. Maciel sugeriu convidar Clóvis Pereira e Cussy de Almeida. E assim aconteceu (Pereira 2017). Cussy de Almeida chegou a dizer, para Ariana Nóbrega (2000), que a ideia da criação de uma música armorial partiu dele e não de Suassuna. Todavia, Suassuna sonhava com essa música desde os anos quarenta (Suassuna 1974).

No final dos anos sessenta, Ariano Suassuna passou a direcionar o Departamento de Extensão e Cultura (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), recebendo verbas para levar músicos da cultura popular (rabequeiros<sup>6</sup>, pifeiros<sup>7</sup>, violeiros<sup>8</sup>) ao encontro daqueles que seriam os primeiros compositores da música armorial. Além disso, as ideias armoriais não iam de encontro ao governo vigente da época: o militar. E também atendiam às ideias dos grupos de esquerda e de direita (Bezerra 2013; Moraes 2000; Nóbrega 2000, 2007; Santos 2019).

Devemos mencionar, entretanto, que a música armorial foi criticada por algumas pessoas. O músico Marcos Vinícius disse:

O movimento armorial deseja é elaborar uma música “nobre”. Uma música que evoque brasões, flores de lis, estandartes... Uma música feudal, podemos dizer. Uma música que só trata o povo na sua devida condição: na de vassalo. É o que querem esses adeptos

---

<sup>6</sup> Pessoas que tocam rabeça.

<sup>7</sup> Pessoas que tocam pífano.

<sup>8</sup> Pessoas que tocam viola de dez cordas.

musicais da campanha das mãos limpas. Se o armorial é popular, não sabemos: não sentimos o povo nele e nem o povo se reconhece nele. Se o armorial é erudito (?), coitada da música erudita brasileira!... (Marcos Vinícius *apud* Moraes 2000, p. 105)

De fato, o Movimento Armorial não dá nenhum espaço para os/as mestres/as da cultura popular. Não há destaque para eles/as. Mas esse também não era um objetivo do grupo.

Porém, o movimento foi bem visto por outros artistas e intelectuais e transcendeu mais de meio século, de forma que é possível encontrar artistas na cena musical atual do Brasil que ainda produzem música com seus atributos (Moraes 2000; Santos 2019). Sobre a categorização da música armorial, esta é definida pelo Armorial como erudita. Preferimos chamar *de concerto*, visto que, ao dizer que uma música é erudita, consequentemente estamos afirmando que as demais formas musicais não têm erudição. E não é isso que acontece.

Além das várias opiniões sobre a música armorial e o movimento, dentro deste houve divergências sobre os processos criativos da música, principalmente entre Ariano Suassuna e o primeiro grupo de músicos: Jarbas Maciel, Clóvis Pereira e Cussy de Almeida. Ariano Suassuna desejava incorporar instrumentos como pífano, rabeça, viola de dez cordas aos grupos que fossem realizar a música armorial. Contudo, os músicos acreditavam que isso prejudicaria a afinação.<sup>9</sup> Mas as discordâncias entre Suassuna e Almeida estavam além de questões técnicas e musicais.

Clóvis Pereira explica que Cussy de Almeida “aprontou um negócio que Suassuna não gostou” (Pereira 2017). O compositor esclarece que Ariano sempre pedia para Cussy não tocar *músicas da mídia* com a Orquestra Armorial<sup>10</sup>, pois o objetivo desse grupo era levar para as pessoas uma música que não tinha tanta evidência. Um dia, Cussy de Almeida levou a orquestra para fazer um concerto no *Jornal do Comércio*, em Recife. Clóvis Pereira conta que era dia do jornalista. Sempre que Ariano estava presente, a Orquestra Armorial tocava apenas música armorial. Quando o escritor não estava, era comum Cussy de Almeida colocar a orquestra para tocar músicas mais conhecidas, de artistas que na época tocavam no rádio. E nesse concerto aconteceu isto. No dia seguinte saiu um artigo discorrendo sobre o concerto da Orquestra Armorial, enfatizando que o sucesso da apresentação tinha sido o momento em que as músicas midiáticas foram tocadas. Depois desse dia Ariano Suassuna nunca mais falou com Cussy de Almeida. E também não foi mais ao Conservatório Pernambucano de Música (CPM), o que acabou provocando também um afastamento dele com Clóvis Pereira e Jarbas Maciel (Pereira 2017).

<sup>9</sup> *Vd.* Moraes (2000); Nóbrega (2000, 2007). Percebemos que os músicos se referiam à afinação das orquestras sinfônicas, que têm como base um dos sistemas temperados. Dentro desses ambientes *sinfônicos* muitas vezes a afinação é tratada como única e imutável, sem considerar as inúmeras culturas musicais e os diferentes tipos de instrumentos musicais e formas de fazer música. Acaba-se criando um preconceito musical.

<sup>10</sup> Oficialmente o primeiro grupo musical armorial a ser lançado. Foi no CPM que a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco nasceu, com a direção de Cussy de Almeida. Era formada por violinos, violas de arco, violoncelos, contrabaixo acústico, percussão e berincelo.

Em 26 de novembro de 1971, Ariano Suassuna lançou o Quinteto Armorial<sup>11</sup>, na Igreja Rosário dos Pretos, em Recife (Moraes 2000, pp. 112–113). O grupo musical nasceu do encontro de Suassuna com o músico Antônio Madureira que, além de concordar com a proposta de Ariano sobre a criação da música armorial, se dispôs a aprender a tocar viola de dez cordas, para incorporá-la ao quinteto (Suassuna 1974).

A partir da Orquestra Armorial e do Quinteto Armorial surgiram duas vertentes de música armorial: uma que dialoga mais com texturas e formações instrumentais de uma tradição europeia, uma espécie de música nacionalista nordestina, e uma outra mais *original*, apresentando alguns aspectos novos da/na música de concerto, seja na formação do grupo, que tinha instrumentos como rabeca, pífano, viola de dez cordas, marimbau, e instrumentos de percussão também não orquestrais, seja na maneira de pensar essa nova música.

Para criar a música armorial, algumas diretrizes foram traçadas e foram realizados alguns processos, sobre os quais discutiremos a seguir.

### 3. Processos criativos

#### 3.1. Armoriais e/ou nacionalistas

A música armorial nasceu oficialmente no dia 18 de outubro de 1970, com a Orquestra Armorial e o Movimento Armrorial. Porém, para alguns músicos, como Antônio Madureira, nem todas as músicas realizadas pela Orquestra Armorial não eram armoriais. De acordo com Moraes,

Os vanguardistas apontavam para o novo; porém, a música armorial também pretendia representar-se como nova (mas sem ser novidade), elaborando trabalho musical erudito que utilizava os elementos “cristalizados” na cultura popular nordestina, diferenciando-se da corrente de Villalobos (*sic*) e alguns nacionalistas, que aproveitaram os elementos folclóricos nacionais dentro de uma estrutura europeia (*sic*) já formada. (Moraes 2000, p. 105)

Antônio Madureira explica que a música criada para/pela Orquestra Armorial tinha como um dos princípios ser realizada dentro de formas já autenticamente fixadas numa cultura musical erudita europeia. Mesmo com a utilização dos elementos encontrados nas culturas dos sertões do Nordeste, essa música não se prefigurava como armorial, mas sim como nacionalista, pois, embora com suas particularidades, ela não saía dos moldes traçados pela música nacionalista brasileira (Madureira 2017):

A distinção sobre o que é música erudita é tão complicada que esse conflito surgiu dentro do próprio Movimento. A Orquestra Armorial e o Quinteto Armorial tinham duas posturas diferentes. Além do mais, havia discordâncias entre o próprio Ariano e Cussy de Almeida, que dirigia a Orquestra. O que a Orquestra Armorial fazia era pegar temas populares de bandas de pífano e então os harmonizava e faziam arranjos. O que ocorria é que Clóvis Pereira, Guerra-Peixe e Jarbas Maciel faziam arranjos, trazendo esses temas para uma Orquestra de Câmara que surgiu tipicamente, em sua formação original, para uma música de uma época europeia. (Madureira 2017)

---

<sup>11</sup> Grupo musical do Movimento Armorial.

A fala de Antônio Madureira mostra que, mesmo havendo pontos convergentes entre a música armorial e a música nacionalista, a produção de uma música erudita autenticamente nacional e nova deveria ter sua construção caracterizada em todos os aspectos. E o armorial buscava criar uma música que fosse constituída não somente a partir do uso de determinadas escalas, ritmos e melodias, mas também que trouxesse uma marca simbólica de representatividade da cultura popular brasileira.

A busca de uma expressão nacionalista no Brasil é registrada pelo menos desde o século XIX, quando se observa uma nítida preocupação com a construção de uma identidade nacional. O início do século XX destaca-se como uma fase de pesquisa de novos caminhos estéticos. Essa busca teve um momento de culminância na Semana da Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. A Semana da Arte Moderna representou um movimento contra o tradicionalismo, atualizando recursos técnicos e revisando conceitos estéticos. Objetivando a incorporação da música brasileira no contexto internacional, procurou-se estabelecer uma nova maneira de "relacionamento" entre o erudito e o popular. A discussão a respeito da nacionalidade no Brasil na perspectiva da Semana está relacionada ao folclore, buscando, através deste, uma "independência cultural" fundamentada nas ricas manifestações folclóricas existentes no país, criando, assim, subsídios para formar uma tradição musical no Brasil. (Nóbrega 2007, p. 1)

O Movimento Armorial defendia que a música armorial não estava baseada nas formas contemporâneas da música de concerto advinda da Europa, porque elas eram de outras culturas. Porém, ele vai buscar inspiração num barroco ibérico, mouro, estrangeiro. O que nos parece um pouco contraditório.

Durante os anos setenta, quando surgiu o Movimento Armorial, a população já tinha fixada uma ideia de música nacional brasileira relacionada às formas populares *midiáticas*. Neste caso, o samba carioca era o símbolo dessa autenticidade nacional e da *música popular brasileira* – ligada à mídia. Porém, o Armorial e Ariano Suassuna eram enfáticos em afirmar que a nova música que estavam criando era erudita. Ou seja, pertencia a outra categoria musical.

Seguiremos com os aspectos mais técnicos da criação da música armorial.

### 3.2. Melodia

As melodias das músicas armoriais eram criadas com base nas melodias realizadas por músicos das culturas populares dos interiores do Nordeste. Melodias que estavam e estão presentes nas brincadeiras e folguedos. A música dessas culturas está fortemente baseada no modalismo. Logo, para manter as características dessas culturas, os compositores precisavam, entre outras coisas, evitar uma melodia tonal, ou, pelo menos, dentro do padrão tonal frequentemente utilizado pelas orquestras sinfônicas e pela música de concerto comumente tocada no Brasil (Pereira 2017).

Para não perder estas referências, era necessário manter o mesmo tipo de escala utilizado por estes grupos. Este trabalho com base nas melodias modais já havia sido feito

por outras pessoas antes do Movimento Armorial, como o Sistema Trimodal Brasileiro, de José Siqueira (Pereira 2017).

Mesmo sendo essa prática em utilizar melodias populares na música de concerto algo defendido desde o início do século XX pelos nacionalistas, ela ainda não buscava uma ruptura com a música tonal e, principalmente, com as formas europeias. E é justamente nesse rompimento com as formas musicais de origens europeias, sobretudo percebidas através das formações instrumentais e do tonalismo, que o Armorial tenta se diferenciar da música nacionalista.

Essa resistência em aceitar a música armorial como música erudita, uma música que comumente apresenta, no Brasil, uma relação com uma classe social alta, com intelectualidade, pode estar relacionado ao fato, colocado por Contier, de que os modernistas pretendiam evitar qualquer tipo de coisa que viesse a lembrar o atraso do país. Esse atraso era comumente simbolizado principalmente pela escravidão e pelos povos e culturas que a remetessem (Contier 2004, p. 5).

Ao utilizar e enfatizar a música *do povo*, o armorial coloca em foco características de manifestações culturais realizadas por uma parte da população que se encontra(va) numa classe social ligada a esse atraso econômico, muitas vezes tratada como atrasada culturalmente também – resquícios da colonização europeia e da escravidão de povos africanos, realizada pelos portugueses, principalmente. É importante enfatizar, ainda, que os envolvidos com o armorial, seja na produção da música, seja das demais formas artísticas, não faziam parte dos grupos sociais economicamente baixos e oprimidos.

De modo geral, não há, na história do Movimento Armorial, um espaço que fala no nome dos músicos de tradição oral que foram a base para a música armorial. As culturas musicais são tratadas de forma genérica. Devemos mencionar que *do povo*, *folclórica*, muito tem a ver com um pensamento colonizador. Hafstein explica que o ideal romantizado de autoria está relacionado também com o capitalismo (Hafstein 2013, pp. 22 e 25–26).

De acordo com Clóvis Pereira

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

Clóvis Pereira utiliza a palavra *maior* para fazer referência à tonalidade. De acordo com o que o mesmo descreve, compreendemos que são Ré, Dó e Lá mixolídios, uma escala maior tonal com o VII grau abaixado (um modalismo contemporâneo ao tonalismo). Ao abaixar meio-tom do VII grau, este deixa de ser sensível e passava a ser subtônica, evitando a tensão que indica volta para a tônica do grau (característica do tonalismo).

Ariana Nóbrega (2000), Nelson Almeida (2016), Dierson Torres (2016) e vários ouvintes<sup>12</sup>, falam do quarto grau aumentado como uma característica presente nas melodias da música armorial ou de influência armorial. Com a sétima abaixada e a quarta aumentada cria-se uma espécie de hibridização entre dois modos: o mixolídio e o lídio, que seria o modo lídio-mixolídio, ou a escala nordestina, como é conhecida. Isso porque é comum a presença dessa escala em músicas que são produzidas na região Nordeste, ou que fazem referência a esta. Contudo, essa escala não é usada exclusivamente na música feita no Nordeste.

Outra característica dessa música é a utilização de uma terça que se assemelha à terça pura.<sup>13</sup> Como colocam Nelson Almeida (2016) e Clóvis Pereira (2017), a utilização dessa terça não é exclusiva da música armorial e/ou nordestina. O jazz, por exemplo, também faz uso dela. Ao exemplificar, Pereira e Almeida falam em terça abaixada. No caso, pensando numa tonalidade de Dó, teríamos o Mib no lugar do Mi, que adquire significado diferente quando utilizada no jazz e quando utilizada nesta música nordestina e/ou armorial. Essa diferença está marcada pela maneira como essas músicas são tocadas, com quais elementos essas escalas que formam essas melodias são combinadas, como elas são compreendidas pelas diversas culturas.

Mesmo utilizando os mesmos padrões melódicos, rítmicos, harmônicos, a maneira que eles são combinados, que se organizam e como cada cultura os entende é completamente diferente. A música, como explica Stokes, acaba trazendo em si organizações de memórias coletivas e experiências presentes de lugares, lugares estes que envolvem noções de diferentes fronteiras sociais. De modo que a música acaba também organizando hierarquias de ordem política e moral (Stokes 1997, p. 3).

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

Na melodia, e ao mesmo tempo no ritmo, esses fragmentos curtos frequentemente aparecem como sequências de notas rebatidas. Estas são notas que se repetem de duas em duas. Essa característica, de acordo com Antônio Madureira, não é exclusiva da música armorial, estando presente em outros *gêneros* como o forró e em repertórios de instrumentos como o da sanfona e o da rabeça (*idem*, p. 63). Salientamos que o armorial não é um gênero, mas sim uma estética.

Diferentemente das escalas tonais, as escalas modais não têm referências de tensão que indica a necessidade de voltar para o tom. Consequentemente, isto vai influenciar a maneira de harmonizar a música. Por conta dessas melodias, a harmonia não poderia

---

<sup>12</sup> Para a pesquisa sobre os *Ecos Armoriais* foram entrevistados vários outros músicos e também foi realizado um questionário com 90 ouvintes.

<sup>13</sup> As terças puras são uma característica bastante frequente na música produzida na região Nordeste do Brasil.

seguir o padrão harmônico utilizado na música tonal de concerto. Manter a mesma forma harmônica descaracterizaria as melodias, fazendo-as perder suas referências. Por isso, foram buscadas maneiras de harmonização adaptadas para as melodias.

### 3.3. Harmonia

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

Quando se refere aos acordes que possuem funções tonais, o que Clóvis Pereira está indicando são os acordes de dominante e de subdominante. Numa música modal, não há a presença desses tipos de acordes, pelo menos não em termos funcionais, ou pelo menos não com as mesmas funções que desempenham em uma melodia totalmente tonal. É importante salientar que o modalismo dessas músicas é diferente do modalismo utilizado em músicas num período pré-tonal, pois não há como as músicas atuais não terem recebido influências do tonalismo.

Algo que também merece destaque é que muitas das músicas das culturas populares como os aboios, as bandas de pífanos, o banco<sup>14</sup> do Cavalo Marinho<sup>15</sup>, não têm uma base harmônica. Clóvis Pereira (2017) explica que era necessário desenvolver novas maneiras de harmonizar para que a harmonia evitasse fazer referência à música europeia erudita.

### 3.4. Ritmo

O ritmo é um dos elementos que mais remete às culturas musicais populares, porque normalmente é usado repetido tal qual nas manifestações de origem, ou sem muitas modificações. Os ritmos utilizados nas composições da música armorial são formas presentes em várias culturas como o caboclinho, o baião, o cavalo marinho, entre outros. Isto se dá por conta da necessidade de representar, através de uma composição para concerto, toda a influência das manifestações populares utilizadas para a construção musical. Sendo o ritmo um elemento muito característico e bastante determinante na identificação de um tipo musical, utilizar ritmos das manifestações populares permite que estas sejam bastante percebidas na música armorial. Além do mais, é importante enfatizar que o ritmo bem marcado e com bastante movimento é algo característico nessas

---

<sup>14</sup> Conjunto dos instrumentos musicais utilizados para tocar no Cavalo Marinho. Os principais instrumentos do banco são: rabeca, ganzá, pandeiro e reco-reco. Mas essa formação pode variar.

<sup>15</sup> “O Cavalo Marinho é um folguedo folclórico tradicional da zona da mata de Pernambuco. Apesar de ser uma variação do bumba-meu-boi, a brincadeira tem características próprias e além do ‘auto do boi’, podem ser vistos diversos personagens fantásticos do interior do estado. O folguedo mistura música, canto (toadas), dança e poesia (loas)” (Minuto Brasil 2001).

produções musicais de cunho popular e *tradicional* do interior do Nordeste, pois elas são, com frequência, músicas feitas para dançar.

Em outro artigo, citando Ariana Nóbrega (2000, pp. 70, 72), explicamos que,

De acordo com Nóbrega, nota-se na música armorial a forte presença de síncopes, de polirritmia, de células acéfalas. É comum a acentuação nos tempos fracos, o uso de notas rebatidas, que são semicolcheias repetidas à mesma altura, ou ligadas em grupos de duas em duas. De acordo com Clóvis Pereira, os intérpretes tinham muita dificuldade em executar as síncopes. Isto acontecia, segundo o mesmo, por conta da formação dos músicos, que estava focada nos padrões da música europeia para concerto. (Santos 2019, p. 41)

Clóvis Pereira explicou, para Ariana Nóbrega, que era raro encontrar um instrumentista de corda no Brasil que soubesse tocar bem as músicas armoriais. Sem conhecimento e sem vivência dessa música popular brasileira, tornava-se muito complicado a realização da sua performance (Nóbrega 2000, p. 70).

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

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

As formas populares, sem a relação com uma escrita musical (mais especificamente a partitura, pois foram desenvolvidas outras formas de escrita musical), permitem uma liberdade maior para seus/suas intérpretes, que acabam criando mais variações durante as performances. É importante salientar que essa liberdade de criar nuances durante a interpretação também está relacionada com a própria maneira de pensar a execução de uma obra musical dentro desse mundo mais popular. De maneira que, mesmo quando uma partitura é utilizada na interpretação de uma música popular, normalmente a/o intérprete não fica presa/o ao que está colocado no papel. Não obstante, as músicas popular e de tradição oral também seguem regras de interpretações, mesmo que estas não estejam fixadas sistematicamente.

Nóbrega observou, por exemplo, que os ritmos realizados pelos músicos do Cavalo Marinho nem sempre são executados de forma matematicamente fixa. Há muitas variações, muita liberdade rítmica que ocorre enquanto a música é executada. Exemplo dessa variação é a execução de uma síncope que aparece no compasso binário (2/4), ora como um bloco de semicolcheia, colcheia, semicolcheia, ora como um grupo de tercinas de colcheias (Figura 1).



**Figura 1. Variações rítmicas do Cavalinho Marinho.**  
**Fonte: Nóbrega (2000, p. 71).**

Há muitas músicas no estilo armorial com o andamento rápido, por serem baseadas em músicas que normalmente são realizadas para dançar. Mas também há músicas em andamentos lentos, por conta, dentre outras coisas, dos aboios. Então o andamento não é um aspecto que pode ser utilizado para definir a característica de uma música armorial.

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

Nóbrega (2000, p. 73) menciona também a presença de padrões rítmicos que são comumente encontrados no coco<sup>16</sup> nordestino, como colcheia pontuada, seguida de semicolcheia ligada à colcheia e seguida novamente por outra colcheia. Também colcheia pontuada, seguida de semicolcheia acentuada e pausa de semínima (Figura 2).



**Figura 2. Padrões rítmicos de coco.**  
**Fonte: Nóbrega (2000, p. 73)**

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

<sup>16</sup> Ritmo e dança brasileira.

### 3.5. Timbre

Um aspecto muito importante é o timbre que, por sua vez, está relacionado à instrumentação. Num outro texto, com citação de Antônio Madureira (2017), escrevemos o seguinte:

O timbre da música armorial está fortemente marcado pela presença de sons agudos e médios. Inclusive Antônio Madureira explica que em alguns momentos a música realizada pelo Quinteto Armorial foi criticada por estar sempre no médio-agudo e nunca no grave. (Santos 2019, p. 41)

O que acontece, enfatiza Madureira, é que na época, com os instrumentos que o Quinteto Armorial utilizava, com o objetivo que os criadores da música armorial tinham e com as manifestações musicais que usavam como matéria-prima, não cabia o grave. A referência deles era o pífano, a rabeça. Então, tinha que ser médio-aguda e isto em nada diminuía a qualidade musical (Madureira 2017). Não obstante, o grave aparece na música da Orquestra Armorial, por conta da utilização de instrumentos como o violoncelo e o contrabaixo. Além do mais, a música produzida pela orquestra estava dentro de padrões de criação musical orquestral que procuravam utilizar essas três regiões do som: aguda, média, grave.

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

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

Logo, esse som também tem uma relação de produção com quem o toca. Jorge Antunes explica que as sonoridades obtidas por um rabequista/rabequeiro tocando um violino e um violinista em uma rabeça são diferentes das sonoridades quando cada instrumentista toca em seu instrumento original (Antunes *apud* Santos 2011, p. 90). Essa afirmativa nos leva a pensar que o processo de criação musical está totalmente relacionado com os meios culturais e com os indivíduos, que estão entrelaçados por aqueles.

Nas entrevistas e testes feitos por Santos sobre a sonoridade da rabeca, os adjetivos utilizados para falar dela e do violino frequentemente colocam a sonoridade deste instrumento como algo mais refinado, enquanto a da rabeca aparece como algo rústico. O som da rabeca é relacionado aos sons dos ambientes das regiões rurais, como o som do carro de boi, por exemplo (Santos 2011, pp. 92–93).<sup>17</sup>

Nóbrega (2000, pp. 68–69) explica que o timbre armorial seria, de acordo com Cussy de Almeida, algo *menos tratado*, fácil de tocar, primário. Nessa fala nota-se que o violinista faz uma abordagem sobre a diferença entre a sonoridade da música de concerto *ocidental* e a sonoridade da música de concerto *nordestina*, a armorial, pensando na afinação, na colocação sonora, na parte física do som. Como a música armorial buscava nas manifestações musicais populares e *tradicionais* do interior do Nordeste sua fonte de inspiração, ela precisava apresentar alguns dos intervalos que estão presentes nessas expressões, que são produzidos através de seus instrumentos, como as terças puras, por exemplo. Ou, pelo menos, uma aproximação a eles. E essas características, junto com outras, eram, amiúde, tratadas por algumas pessoas como algo mais simples, menos polido, que a chamada arte erudita. Entretanto, é preciso entender que são diferenças físico-acústicas e culturais e que não devem ser comparadas tomando uma delas como o padrão correto que deve ser alcançado pelas demais.

### 3.6. Instrumentos

A música armorial necessitava de uma instrumentação própria, para ter sua singularidade. Como Ariano Suassuna e o Movimento Armorial desejavam obter uma sonoridade *áspera*, *arcaica*, que julgavam encontrar nos folguedos e nas festas populares do interior do Nordeste, para que isso fosse possível começaram a buscar instrumentos correspondentes aos que eram utilizados naquelas. A escolha dos instrumentos aparecia como algo enfático no primeiro momento da música armorial. E é o timbre que faz com que os diferentes instrumentos se diferenciem entre si. Os músicos envolvidos com a criação e performance da música armorial procuraram realizar uma transição das técnicas utilizadas pelos músicos populares nos instrumentos *rústicos* para os instrumentos *eruditos* (Aloan 2008, pp. 24–25).

Sobre a utilização de determinados instrumentos, Antônio Madureira explica que

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

---

<sup>17</sup>A descrição da sonoridade da rabeca, na pesquisa de Santos é feita com adjetivos como *áspero*, *anasalado*, palavras que são frequentemente utilizadas para descrever a música armorial e também determinados tipos de músicas produzidas no Nordeste.

tipo de referência aos instrumentos populares: violino – rabeca; flauta – pífano. (Madureira 2017)

A escolha dos instrumentos é fundamental para o início da criação da música armorial. De acordo com Blacking (2000, p. 32), para entender o que a música é, é necessário saber quem ouve, canta e toca em cada sociedade, e seus motivos para isso. A música armorial era produzida por pessoas com conhecimentos técnicos *formais* de música, e a mesma era composta para ser performatizada em salas de concerto, sendo *alcançada* principalmente por uma parcela da sociedade, que detinha de conhecimentos *mais acadêmicos*.

Blacking explica que atitudes sociais e processos cognitivos podem ser expressos através da música. Entretanto, sua eficácia só é encontrada quando as pessoas estão preparadas para ouvir, compartilhando experiências individuais e culturais com aqueles/as que criaram a música. Podemos afirmar que os significados atribuídos às músicas são oriundos de processos de interesses, comunicações e relações de poder.

A utilização dos instrumentos populares não ocorre somente por causa do público, porém por conta dos próprios músicos compositores que, nos momentos mais iniciais, ainda se encontravam numa fase de descobertas, como explica Madureira (2017). Eles necessitavam de instrumentos que pudessem fazer uma referência mais próxima com a música dos folguedos e demais festas populares. Depois que a fase pedagógica<sup>18</sup> passou, assim chamada por eles, com um conhecimento mais aprofundado sobre essas manifestações musicais populares, e com um amadurecimento de como utilizá-las em suas composições, Madureira explica que ele se sentia pronto para começar a utilizar instrumentos como o violoncelo, por exemplo, sem perder a referência das manifestações musicais que inspiravam as composições.

Embora não haja uma instrumentação armorial, observamos que normalmente são utilizados instrumentos não temperados para fazer esse tipo de música. Provavelmente porque esses instrumentos são capazes de criar nuances com os tons e semitons, assemelhando-se mais às músicas modais produzidas pelas culturas populares nordestinas. Há também instrumentos que se destaca(ra)m na performance da música armorial.

A flauta transversal é um deles. Isso se deu no início para conseguir trazer a referência do pífano. Tanto pela insistência de Ariano Suassuna, quanto por outros motivos, como a textura que os compositores passaram a buscar, o pífano também começou a ser utilizado. O pífano é originalmente uma flauta transversal de bambu, com seis orifícios. Há vários tamanhos de pífanos, sendo que cada um tem uma afinação distinta.

Outro instrumento que é comum associar a música armorial é o violino. Ele é utilizado para fazer referência à rabeca. De acordo com Cascudo, a rabeca é um violino com timbre mais baixo e cordas de tripa<sup>19</sup>, afinado em quintas – sol-ré-lá-mi. Há ainda

---

<sup>18</sup> Fase pedagógica é como alguns participantes do Movimento Armorial se referem aos primeiros anos do movimento, em que buscavam aprender com as culturas populares, procuravam entender quais deveriam ser os processos para criar a arte armorial.

<sup>19</sup> Não temos certeza, mas acreditamos que as cordas das rabecas utilizadas em Pernambuco não são de tripa. Pelo menos não grande parte delas.

uma diferenciação no posicionamento dos dois instrumentos (Cascardo 2012, pp. 601 e 602).

O marimbau é talvez o instrumento que mais faz referência à música armorial, ou pelo menos ao Quinteto Armorial. É provável que isso se deva a sua utilização por este grupo. Entretanto não é muito comum sua presença em grupos que se auto intitulam armoriais ou de influência armorial. Isso acontece, provavelmente, por não haver muitos instrumentistas que tocam marimbau. Aloan (2008) diz que a história desse instrumento se confunde com a história do Quinteto Armorial.

Antônio Madureira, citado por Aloan, diferencia o marimbau do berimbau de lata, explicando que a criação daquele se deu a partir deste. Como o instrumento, com a transformação, perdeu as características orgânicas, mas não acústicas do berimbau de lata, resolveram adotar um nome que está nos livros escritos pelos viajantes que vieram ao Brasil (Madureira *apud* Aloan 2008, pp. 25–26). O berimbau de lata é constituído por duas latas, cada uma presa na ponta de uma tábua horizontal. No lado oposto da tábua, fica preso a um arame, esticado de uma lata até a outra, o qual é utilizado para tocar. O marimbau tem as cordas esticadas em cima de uma caixa de ressonância, normalmente de madeira. Há vários formatos diferentes de marimbau.

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

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

### 3.7. Forma e textura

No início os músicos buscavam seguir os modelos de formas barrocas. Embora Ariano Suassuna aponte para um barroco ibérico, é perceptível, quando analisamos a música armorial, que as formas do barroco europeu, como um todo, podem ser identificadas nela. Jarbas Maciel, citado por Nóbrega e já explanado por nós em outro artigo, explica que: “Dizia-se que o armorial era o barroco nordestino dos séculos XVII e XVIII, que se encontrava com as manifestações das culturas populares desta região” (Nóbrega 2000, p. 66). Há músicos que afirmam que as formas armoriais estão baseadas no Renascimento. Ouvimos algumas vezes esse tipo de discurso quando conversamos com pessoas em

Pernambuco, principalmente em Recife, pois a prática de uma música com influência armorial e a discussão em torno da música armorial ainda é muito atual nesse lugar.

É possível perceber a relação de algumas *formas armoriais* com *formas europeias*. A música *A Pedra do Reino*, de Jarbas Maciel, por exemplo, está dividida em três movimentos: I Chamada; II Aboio; III Cavalinho Marinho. Esse tipo de estruturação em movimentos é algo comum na música de concerto. Como se observa, esse é um padrão europeu, em que os primeiro e último movimentos são rápidos e o segundo é lento. É uma forma que surgiu da abertura italiana.

A utilização de nomes que indicam andamentos e expressões, diferente das palavras italianas comumente utilizadas na música erudita, não foi uma característica que ocorreu somente com a música armorial e/ou nordestina; foi algo utilizado por compositores/as no decorrer do século XX em vários lugares do mundo. Muitos/as compositores/as de música de concerto passaram a preferir expressar o que queriam através de palavras de seu próprio idioma, ao invés do italiano, comumente utilizado em partituras musicais. E a música armorial e *nordestina* apresenta uma espécie de *dialecto* próprio da região.

A denominação *chamada*, por exemplo, normalmente é usada como uma espécie de abertura, de introdução. *Aboio* é muito comum para peças mais lentas, o que também é uma característica do aboio, que é lento e muitas vezes lamentoso. *Galope*, mais rápido do que a *chamada*, indica andamentos mais ligeiros, normalmente os últimos.

A textura armorial era buscada através da imitação, não como repetição, mas como representação de uma forma musical popular, tradicional, através de uma forma para concerto. De acordo com Antônio Madureira (2017), para chegar a essa forma é preciso ter cuidado, pois se as influências dos folgedos e das culturas populares forem simplesmente colocadas dentro dos moldes da música europeia de concerto, corre-se o risco de criar uma música nacionalista e não armorial.

Quando se fala em textura musical de alguma forma pensa-se, de maneira mais simples, em texturas monofônicas, polifônicas, homofônicas e/ou heterofônicas. Percebemos que a música armorial tem uma presença marcante da homofonia, com alguns contracantos. É raro encontrar polifonia nela, contrapontos. Há músicos da cena atual de Pernambuco que dizem que ela tem uma textura do barroco brasileiro.<sup>20</sup>

De certa maneira, a textura da música armorial é *livre*, pois o armorial é uma estética e não um gênero musical, como já apontamos. A textura da música armorial depende muito de qual, ou quais, forma(s) popular(es) será(ão) utilizada(s) como matéria-prima. Nesse sentido, quando procuramos uma definição de textura precisamos sair das classificações comumente utilizadas pela teoria musical sistematizada e convencional, baseada numa *educação musical europeia ocidental* de séculos passados.

---

<sup>20</sup> “O que se entende hoje por *Barroco brasileiro* e que compreende a música e as artes visuais, incluindo o patrimônio arquitetônico, manifesta-se em uma produção artística que abrange os estilos Barroco, Rococó ou estilo galante (como é mais conhecido na música) e, mais tarde, o estilo Clássico. Essas manifestações estilísticas foram utilizadas em consonância com uma suposta cronologia linear evoluindo do Barroco ao Rococó e, posteriormente, ao Clássico, pelo menos na música; dependeram também do embate entre os valores defendidos pela ascendente burguesia pós-pombalina luso-brasileira e a Igreja Católica. A música composta no Brasil entre a segunda metade do século XVIII e o primeiro quartel do século XIX reflete essa tendência.” (Lima 2017)

### 3.8. Gêneros

O armorial não é um gênero, mas uma estética artística.

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

Entretanto, uma discussão bastante frequente no armorial é sobre *popular e erudito*, como já apontamos. Essas categorizações, assim como uma *tradição* da música de concerto no Brasil também dificultaram a aceitação do Quinteto Armorial como um grupo que fazia música erudita. Devemos mencionar ainda que Ariano Suassuna (1974) tomava como principal referência o terno do Mestre Ovídio, que além de pífanos, tinha rabecas.<sup>21</sup>

Muitas das músicas armoriais foram compostas com uma base semelhante à usada pelos cantadores. Em outro artigo, citando Elizabeth Travassos, escrevemos: “Travassos aponta que a literatura de cordel tem sido bastante relacionada com as cantorias desde o final do século XIX” (Santos 2019, p. 43). *Mourão* – uma das músicas mais significativas do armorial –, em seu original, com letra,<sup>22</sup> é um tipo de cantoria na qual encontramos a mesma metrificação dos versos do cordel.

No quarto e último LP do Quinteto Armorial, o *Sete Flechas*, de 1980, a composição *Martelo Agalopado*, de Antônio Nóbrega e Ariano Suassuna, possui três estrofes de dez versos decassílabos. Também em décima há o Galope à beira-mar. Nessa forma os versos são eneassílabos, possuem onze sílabas poéticas. As regras das rimas são as mesmas da décima, porém a última estrofe deve terminar com a palavra *mar*. Seu uso também é mais comum no repente. No terceiro LP, de 1978, há a música *Entremeio para rabeca e percussão*, que está dividida em três movimentos: I Cortejo; II Baiano; e III Boi. O primeiro apresenta ritmos de maracatu de baque-virado.

Sobre essa identidade que o ritmo desempenha na definição e classificação da música, Sandroni explica que a batida, palavra utilizada por ele, define o gênero. Ela é, segundo o autor, um dos principais elementos de identificação do gênero, pelo menos na música popular brasileira. É com frequência através dela que o/a ouvinte consegue identificar claramente que tipo de música está sendo tocada, antes mesmo de considerar os demais elementos como melodia, harmonia, letra (Sandroni 2001, pp. 13–14).

---

<sup>21</sup> Terno, terno de pífanos, terno de zabumba e/ou zabumba era como as bandas de pífanos eram chamadas, sobretudo na primeira metade do século XX. Nessas bandas o comum eram os pífanos como os únicos instrumentos melódicos. Mas o terno do Mestre Ovídio tinha, segundo Suassuna (1974), pífanos e rabecas.

<sup>22</sup> Letra de *Mourão* transcrita a partir do áudio: Companheiro está na hora/ De começar a cantar/ Que o povo chegou agora/ Tem direito de escutar/ Prepare sua munheca/ Pra fazer o baianado/ De viola e rabeca./ Lá vai se acordei cedo/ Pois não me falta ideia/ Sou cabra bem decidido/ Enfrento qualquer plateia/ Minha garganta não seca/ Quando é acompanhada/ De viola e rabeca./ Companheiro já é hora/ De parar a cantoria/ Vamos logo dando o fora/ Cantar noutra freguesia/ Aqui num se ganha neca/ Ninguém quer saber de nós/ De viola e rabeca./ Digo como o povo diz/ Vou logo fazer a pista/ Passe bem, seja feliz/ Minha gente até a vista/ Não me tome com sapeca/ Se saio daqui pra li/ De viola e rabeca. Consultado em <https://www.youtube.com/watch?v=QU872e9wGzI>.

Além do ritmo, o nome do movimento já é um indicativo da referência realizada na composição, pois o maracatu, seja de baque-virado ou de baque-solto, é sempre um tipo de cortejo. Prazeres explica que Mário de Andrade define o maracatu de Pernambuco como um cortejo real. Durante o cortejo todos dançam ao som dos instrumentos. O nome *da cada maracatu* está relacionado a uma origem religiosa ou geográfica (Prazeres 2012, p. 4).

A inclusão de gêneros mais urbanos e dos mais próximos da zona da mata de Pernambuco vai aparecendo nas gravações do Quinteto Armorial no decorrer dos anos. No último álbum do grupo, o *Sete Flechas*, a primeira faixa é um frevo de bloco, *Marcha da folia*, de Raul Moraes. A faixa 5, *Cocada*, de Lourival Oliveira, é um frevo de rua. Na faixa 8 está a música *Algodão*, gravada por Luiz Gonzaga que, mesmo sendo a primeira figura musical a representar, com destaque, a *música nordestina* no meio midiático, não está relacionado ao armorial. Aos poucos, o trabalho do quinteto foi sofrendo uma grande mudança que, de alguma forma, criou uma nova tendência em relação à estética armorial, que a princípio focava muito mais numa cultura que está presente nos agrestes e sertões nordestinos.

### 3.9. Performance

A performance muitas vezes não é considerada quando se fala da construção musical. Ela se encontra totalmente ligada às formas culturais e de escolhas fixas ou não. Clóvis Pereira, Antônio Madureira e outros artistas sempre enfatizam a questão de que para uma interpretação *correta* da música armorial é/era necessário conhecer as manifestações musicais utilizadas como referências. Não basta que a/o intérprete tenha a partitura e a técnica para tocar o instrumento. “A performance não é um ato que transmite mensagens culturais conhecidas, mas ela reorganiza e manipula as experiências da realidade social, burla, ironiza e até mesmo subverte as categorias de senso comum” (Stokes 1997, p. 97 *apud* Santos 2019, p. 42). Acima de tudo, a performance é uma espécie de ferramenta vital da qual os/as artistas dispõem (Stokes 1997, p. 97).

Muito do que a música armorial é, está baseado em sua performance. Podemos afirmar que a performance inicia-se na criação do discurso e vai até a interpretação do/a ouvinte. E no caso da música armorial, essa busca era de uma performance que representasse o Brasil e que tornou-se, para algumas pessoas, um meio de representar a região Nordeste. Mas não qualquer Nordeste. O Nordeste criado através da seca, da esperança, do/a sertanejo/a que não conhece muito, ou nada, da tecnologia. Um Nordeste de reis, rainhas, renascentista e medieval. Um Nordeste sofrido, contudo, feliz. Um Nordeste *encantado*.

A performance da música em si, mesmo quando desprovida desses elementos de *contações de histórias*, tem muito a dizer sobre sua cultura e muito a influenciá-la. É importante atentar para o fato de que como o/a músico/a se comporta, a maneira que ele/a transmite a música que toca e/ou canta transforma o jeito do público olhar para o meio social, cultural, de onde a sonoridade é originária. E é a partir dessa mudança de olhar, que o próprio meio é transformado. Porque a maneira de ver os lugares e os espaços gera discursos que os modificam, que os decompõem e (re)constroem, pois fazer uma música

não é apenas criar regras que determinam sua construção sonora – som aqui somente como aspecto físico.

#### 4. Conclusão

O armorial, e sua música, tenta quebrar o paradigma que coloca determinados grupos sociais como mais musicais que outros. Ele procura mostrar que a manifestação popular é tão musical e tão importante quanto qualquer outra e, mais especificamente, quanto a *européia erudita*, e que o fazer musical não necessariamente está relacionado a um tipo de escolarização formal e acadêmica. Podemos até crer que um dos desejos do Movimento Armorial era relocar essas fronteiras que já existiam, tanto em relação à cultura, à arte em geral, quanto em relação à música. Com o Movimento Armorial as tradições populares, sobretudo as do Nordeste, passaram a ser olhadas de outra maneira, pelo menos pelas pessoas que as utilizavam para a produção de uma nova forma de arte, e talvez pelos/as seus/suas seguidores/as. Este redirecionamento de olhar, muitas vezes não tão claramente perceptível, acaba relocando as fronteiras existentes, ou até mesmo criando umas e destruindo outras.

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

**Financiamento:** Este artigo é parte de uma pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Brasil.

**Agradecimentos:** À CAPES, à Universidade Federal da Paraíba (UFPB), ao Programa de Pós-graduação em Música da UFPB, ao professor Dr. Carlos Sandroni, a todos os artistas que me concederam entrevista e às pessoas que responderam ao questionário realizado para a pesquisa: as/os ouvintes.

#### Referências

- Albuquerque Jr., D. (2011). *A invenção do Nordeste e outras artes* (5.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Cortez.
- Almeida, N. (2016, setembro 26). Entrevista (M. Santos, entrevistadora).
- Aloan, R. B. (2008). A organologia timbrística na Música Armorial. In *Anais do IV Encontro de História da Arte*, (pp. 22–28). Campinas: UNICAMP.
- Bezerra, A. A. (2013). *(RE)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória de Ariano Suassuna* (Tese de doutoramento, Universidade Federal Fluminense, Niterói).
- Blacking, J. (2000). *How musical is man?* (6.<sup>a</sup> ed.). Seattle: University of Washington Press.
- Cascudo, L. C. (2012). *Dicionário do folclore brasileiro* (12.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Global.

- Contier, A. D. (2004). O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Fênix*, 1(1), 1–21.
- Hafstein, V. (2013). Celebrando as diferenças, reforçando a conformidade. In I. C. Sandroni & S. G. Salles (Eds.), *Patrimônio Cultural em discussão: novos desafios teóricos-metodológicos* (pp. 17–39). Recife: Ed. Universitária da UFPE
- Lima, E. V. (2017, junho 13). O barroco brasileiro [blog post]. Consultado em <https://www.filarmonica.art.br/blog/barroco-brasileiro/>.
- Madureira, A. (2017, março 14). Entrevista (M. Santos, entrevistadora).
- Mancini, R. C. (2005). Relampiano. In I. C. Lopes & N. Hernandez (Eds.), *Semiótica, objetos e práticas* (5.ª ed., pp. 27–41). São Paulo: Contexto.
- Minuto Brasil. (2001). Cavalo Marinho. Consultado em 13 março de 2021, em <https://www.terra.com.br/multimedia/minutobrasil/cavalo.htm>.
- Moraes, M. T. D. (2000). *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76*. Recife: Editora Universitária da UFPE.
- Nóbrega, A. P. (2000). *A música no Movimento Armorial*. (Dissertação de mestrado, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro).
- Nóbrega, A. P. (2007). A música no movimento Armorial. In *Anais do XVII Congresso da Anppom* (pp. 1–13). São Paulo. Consultado em 13 março de 2021, em [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/musicol.html](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicol.html).
- Pereira, C. (2017, março 13). Entrevista (M. Santos, entrevistadora).
- Prazeres, P. A. (2012). Maracatu Nação e a busca pela compreensão de seus aspectos religiosos: Dos estudos folclóricos culturais à vivência dos jovens integrantes do Arrasta Ilha da Nação do Maracatu Porto Rico. In *Anais do Primeiro Colóquio Internacional Culturas Jovens Afro-Brasil América: Encontros e Desencontros*. Consultado em 13 março de 202, em [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC0000000132012000100029&lng=en&nrm=iso](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000132012000100029&lng=en&nrm=iso).
- Sandroni, C. (2011). *Feição Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, Zahar.
- Santos, M. P. (2019). Ecos Armoriais: influência e repercussão da Música Armorial em Pernambuco, *Música Popular em Revista*, 6(2), 29–54. <https://doi.org/10.20396/muspop.v6i2.13160>
- Santos, R. (2011). *Isso não é um violino? Usos e sentidos contemporâneos da rabeca no Nordeste*. [E-book]. Natal: IFRN. Consultado em <http://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/1095>
- Stokes, M. (1997). *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg.
- Suassuna, A. (1974). *O Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária da UFPE.
- Torres, D. (2016, setembro 26). Entrevista (M. Santos, entrevistadora).
- Ventura, L. C. (2007). *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial* (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal).

[recebido em 29 de outubro de 2020 e aceite para publicação em 19 de julho de 2021]