



MÚSICA DOS ESPAÇOS: *PAISAGEM SONORA*
DO NORDESTE NO MOVIMENTO ARMORIAL

LEONARDO CARNEIRO VENTURA

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA E ESPAÇOS
LINHA DE PESQUISA: CULTURA, PODER E REPRESENTAÇÕES ESPACIAIS

MÚSICA DOS ESPAÇOS: *PAISAGEM SONORA*
DO NORDESTE NO MOVIMENTO ARMORIAL

LEONARDO CARNEIRO VENTURA

NATAL/RN
JULHO/2007

LEONARDO CARNEIRO VENTURA

MÚSICA DOS ESPAÇOS: *PAISAGEM SONORA*
DO NORDESTE NO MOVIMENTO ARMORIAL

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em História e Espaços, Linha de Pesquisa Cultura, Poder e Representações Espaciais, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a orientação do Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior.

NATAL/RN
JULHO/2007

LEONARDO CARNEIRO VENTURA

MÚSICA DOS ESPAÇOS: *PAISAGEM SONORA*
DO NORDESTE NO MOVIMENTO ARMORIAL

Dissertação aprovada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-
Graduação em História da Universidade Federal do
Rio Grande do Norte, pela comissão formada pelos
professores:

Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior

Prof. Dr. Edwar Castelo Branco

Prof. Dr. Renato Amado Peixoto

Prof. Dr. Raimundo Nonato Araújo da Rocha

Natal, ____ de Julho de 2007

À minha avó, Dona Maria Monteiro Ventura, *in
memoriam*, voz e silêncio na família dentro de mim.

AGRADECIMENTOS

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que me receberam em suas salas e me brindaram com suas aulas.

Aos colegas mestrandos, em especial, a Olívia Morais de Medeiros Neta, que me orientou nalgumas leituras, emprestou-me livros e textos e ajudou-me a desfazer o complexo de “estranho no ninho” de um músico aluno de história.

A Cétura e Bruna, da secretaria do PPGH, que foram amigas, além de tudo, sempre me lembrando e auxiliando nos “detalhes práticos” que um músico sonhador insiste em esquecer, tais como prazos de matrícula e entrega de trabalhos.

Aos amigos não alunos de história que, da primeira à última cerveja, nos últimos dois anos, escutaram-me, com atenção, falar de música armorial, Michel de Certeau e prazos de entrega. A Fagner França pelos livros emprestados e pelas idéias trocadas; a Rogério Pitomba pelos ritmos e conselhos; a Rafael Ribeiro e Juliana Gonçalves pelo empréstimo de livros em bibliotecas em seus nomes; aos amigos de banda pelas lições de música; a todos, pelas lições de amizade das quais serei eterno aluno.

Ao grupo Centro de Valorização da Vida, CVV de Natal, pela compreensão da necessidade de afastamento para a pesquisa e a composição do texto final de minha dissertação. “Pequenos” e “grandes” problemas respeitados na mesma medida – uma lição de humildade e generosidade que levarei para o resto da vida.

Ao músico Antônio José Madureira, compositor armorial que, em meio a uma agenda nacional de shows, disponibilizou-me uma tarde inteira em sua residência, e presenteou-me com uma conversa sobre música que apenas tornou mais preciosa (e prazerosa!) a minha pesquisa.

A Carlos Newton Júnior, que me abriu as portas de seu escritório, sua casa e seus arquivos sobre Ariano e o Armorial. Sua paixão pelo Movimento me contagiou e me alertou para a responsabilidade de se escrever sobre esse momento da arte no Brasil.

À minha tia Jacira Monteiro Ventura, que por várias vezes me recebeu em sua casa, no Recife, durante as pesquisas para este trabalho. Seu carinho sempre me faz lembrar a família que me aguarda, quando quer que eu precise, na cidade em que nasci – Tias Jandira, Janira, Jaíra, Áurea, Tios Nildo, Janduí e Jurandy, primos Fred, Augusto, Múcio, Rafaela, Ana, Jaqueline, Davi, Adriana, Paula – mistura de amor e de saudade.

Ao meu orientador, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, que me adotou (e apostou!) historiador quando todos – e eu – me bastávamos músico. Sua paciência e bondade tornaram possível mais este trabalho. Sua delicadeza de espírito livre me inspirou a pensar diferente; a pensar *o* diferente; a pensar-*me* diferente. Certamente, suas aulas estarão, para além destas páginas, em tudo que escrever, compuser ou me tornar daqui por diante, e a ele será, por isso, em parte, dedicado.

Aos meus pais, Juracy Monteiro Ventura e Francisca Carneiro Ventura, a quem devo a inspiração primeira; tudo o que sou e não sou; o que tenho e o que busco; de quem sou apenas a extensão da força e coragem e a quem retorno sempre que o medo ou a fraqueza me atingem.

A todos, agradecer com palavras apenas é menosprezar o tamanho de sua ajuda. Agradecerei, portanto, eternamente em silêncio.

Eis que a música deixa de ser pura.

Os serafins e os elfos se despedem.

A terra é lar dos homens, não dos mitos.

Há que desmascarar nosso destino.

(Carlos Drummond de Andrade, *A música da terra*)

RESUMO

Este trabalho examina a presença da música na constituição imaginária dos espaços, tomando-se como objeto de estudo parte da produção musical do Movimento Armorial, lançado oficialmente em 1970 na cidade do Recife, Pernambuco. A partir daquilo que, segundo o discurso armorial, seria a “essência da arte popular nordestina brasileira”, os armorialistas pretenderam compor uma arte que expressasse uma idéia de nordestinidade e de brasilidade. Tenta-se aqui demonstrar de que maneira a música exerceu um papel fundamental de condensação e divulgação da estética armorial, delimitando auditivamente o território Nordeste e, ao mesmo tempo, procurando impor-lhe uma *sonoridade*. Este trabalho analisa ainda a elaboração do que seria uma *paisagem sonora* própria do Nordeste e como essa elaboração passa pelo desejo de cristalização de um espaço idealizado, eterno, linha de fuga da experiência modernizante e pós-modernizante característica do século XX, fruto, por sua vez, da ânsia pela conservação do Nordeste enquanto refúgio das tradições que ficou evidenciada pela construção, além de uma visibilidade, também de uma *audibilidade* para o dito universo nordestino. Analisa, também, a forma como se dá o confronto da idéia de *paisagem sonora* considerada nordestina - conjunto de *eventos sonoros* tidos como típicos do meio rural - com uma série de *arquivos sonoros* gestados a partir de 1920 junto com o discurso regionalista, mostrando como foi elaborada uma música armorial que pretendeu representar o espaço Nordeste. Constata como, para a elaboração da música armorial, foram agenciados, ainda, elementos da cultura musical européia considerada erudita. Argumenta que a utilização, para a manufatura do pensamento e da estética armorial, de um *capital mimético europeu*, assim definido por Stephen Greenblatt, deveu-se à liderança intelectual do Movimento, centrada no escritor Ariano Suassuna. Discute que Suassuna, seguido pelos músicos e artistas do Movimento, buscou autenticar uma ligação genética entre o que ele considerou a “verdadeira arte popular brasileira” e a cultura ibérico-medieval. Para tanto, a música foi tomada como elemento de formação do imaginário social e direcionada no sentido de verificar uma relação entre o Nordeste idealizado pelo Armorial e a música produzida pelo Movimento. Este trabalho buscou, portanto, através da música armorial, estudar as possíveis confluências entre a música e o espaço em que ela foi produzida para, partindo dessa relação, pensar a cumplicidade entre música e história.

Palavras-chave: Música armorial. Nordeste. Discurso regionalista. Representação espacial.

ABSTRACT

This work exams the presence of music in the imaginary constitution of spaces, taking as study's object part of the musical production of the Armorial Movement, officially casted in 1970 in the city of Recife, Pernambuco. From that so called, by the Armorial's discourse, the "essence of the brazilian northeastern popular art", the armorialists has intended to make an art that express an idea of "northeasternity" and "brazility". Tries to demonstrate how the music has exerted a basic function of condensation and spreading of the armorial aesthetics, auditorily delimiting the territory of Brazilian Northeastern and, at the same time, trying to impose a *sonority* to it. This work still analyses the elaboration of what would be a proper *soundscape* of the Northeastern and how this elaboration passes trough the desire of crystallization of an idealized space, perpetual, escape line of the characteristic modernizing and postmodernizing experience of the twentieth century, product, in turn, of the anxiety of conservation of the Northeastern as a shelter to the traditions that has been evidenced by the construction of an visibility and, also, an *audibility* to the so called northeastern universe. It analyses, too, the way as works the confrontation between the idea of a so called northeastern *soundscape* - sonorous events set taken as typical from the rural space - and a *sonorous archives* series produced since 1920 with the regionalist discourse, showing how was elaborated an armorial music that has intended to represent the brazilian Northeastern. It evidences how, to the elaboration of armorial music, it was managed elements from the European musical culture so called scholar. It argues that the utilization of, to the manufacture of the armorial thinking and aesthetics, of a *European mimical capital*, so called that way by Stephen Greenblat, was consequence of the intellectual leadership of the Movement, centered in the writer Ariano Suassuna. It argues that Suassuna, followed by the musicians and the artists of the Movement, has searched to evidence a genetic linking between what he has considered the "Brazilian true popular art" and the medieval Iberian culture. For in such a way, the music was taken as a formation element of the social imaginary and directed to verify a relationship between the Northeastern idealized by the Armorial and the music produced by the Movement. This work has searched, therefore, through the analysis of the armorial music, to study the possible confluences between music and the space that has produced it to, by this analysis, to think the complicity between music and history.

Key words: Armorial music. Northeastern. Regionalist discourse. Spacial representation.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Exemplo de série harmônica	156
FIGURA 2 – Célula rítmica característica do <i>Toré</i>	163
FIGURA 3 – Tema inicial de <i>Revoada</i>	171
FIGURA 4 – Nota-pedal presente no tema de <i>Revoada</i>	171
FIGURA 5 – Segundo tema presente em <i>Revoada</i>	173
FIGURA 6 – Terças paralelas em <i>Revoada</i>	173
FIGURA 7 – Transcrição do tema musical de <i>Vaqueiro Aboiador</i> , de Zé Ferreira e Januário	173
FIGURA 8 – Voz superior do segundo tema de <i>Revoada</i>	174

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1	O CANTO, A PEDRA E O REINO: METÁFORAS DE NORDESTE NO MOVIMENTO ARMORIAL	32
1.1	O CANTO: MÚSICA E MEMÓRIA EM ARIANO SUASSUNA	32
1.1.1	O canto de Princesa	32
1.1.2	O Canto Armorial do Recife	41
1.2	A PEDRA: RESSONÂNCIAS MEDIEVAIS NA CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO ARMORIAL	52
1.2.1	A “essência da cultura brasileira” em Ariano Suassuna	56
1.3	O REINO: NORDESTE E O MOVIMENTO ARMORIAL	62
1.3.1	O Movimento Armorial e a defesa de um Nordeste “puro”	63
1.4	A MÚSICA E A CONFIGURAÇÃO SONORO-IMAGINÁRIA DOS ESPAÇOS: O RURAL <i>VERSUS</i> O URBANO	70
1.4.1	Na trilha (sonora) do urbano	70
1.4.2	O acorde de João Gilberto – dissonâncias no espaço urbano	76
1.4.3	A insurgência sonora do rural	78
1.4.4	Heterofonia no concerto: contexto sonoro no Brasil na década de 1970	80
2	MÚSICA, ESPAÇO E HISTÓRIA	85
2.1	A ARTE ENQUANTO ARGUMENTO DO ARMORIAL	93
2.2	A PRESENÇA DA MÚSICA NO MOVIMENTO ARMORIAL	98
2.3	DA MÚSICA ARMORIAL AO MEDIEVO	103
2.4	DO MEDIEVO PARA A GRÉCIA ANTIGA	111
2.5	A COMPOSIÇÃO DA MÚSICA ARMORIAL	119
2.6	MÚSICA ARMORIAL E O PÚBLICO	124
2.7	O BARROCO – A EFUSÃO DO APOLÍNEO E O DIONISÍACO NA MÚSICA ARMORIAL	127
2.8	PARTITURA E MEMÓRIA DOS ESPAÇOS	130
3	PAISAGEM SONORA: SONS DE NORDESTE NO MOVIMENTO ARMORIAL	134
3.1	MÚSICA ARMORIAL: EM BUSCA DE UMA <i>PAISAGEM SONORA</i> PARA O NORDESTE	136

3.1.1	Literatura sonora: sons de Nordeste em José Lins do Rego e Graciliano Ramos	138
3.2	TIMBRES DE NORDESTE	147
3.2.1	Timbres do Movimento Armorial: os instrumentos usados	154
3.3	TEMAS DE NORDESTE: ANÁLISE DAS MÚSICAS DO QUINTETO ARMORIAL	159
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	180
	FONTES	185
	BIBLIOGRAFIA	188
	DISCOGRAFIA	195
	PARTITURAS	196
	FILMOGRAFIA	197
	ANEXOS	

INTRODUÇÃO

Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela pára, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos (Deleuze, Guattari, *Mil Platôs*).

O primeiro passo, aquele que adentra a capela, soa de maneira especial. Há uma mudança fundamental na dispersão do som que instaura um ambiente próprio pela sua *reverberação*. Essa atua qual um mapa, grafando alturas, distâncias e saliências percorridas pelas ondas sonoras que, refletidas pelas paredes, portanto, impedidas de se dispersarem como aconteceria ao ar livre, chegam-nos todas, praticamente, a um só tempo. O tropel das outras pessoas, o resvalar das mãos por sobre os bancos, o ranger da madeira ao sentar dos fiéis, o rumor das conversas ao pé do ouvido, o folhear do hinário da missa ou do programa de um recital, tudo vai reforçando aquele *reverb* inicial, que nos envolve aos poucos, mas, também, imprime-nos imediatamente, e a cada instante, a lembrança de um lugar.

Eis a fachada majestosa! Cujo branco da parede se reveza com o negror das pedras de cantaria das colunas e capitéis; perfurada pelas portas e janelas, emolduradas à maneira barroca, e suspensas por balaustradas: tudo lembra a face do rei, devidamente coroada por uma cúpula forjada aos moldes de Portugal, e resguardada por enormes cavaleiros que são as duas torres simétricas, como que guardiões encimando tochas. Transpassando a grande entrada em jacarandá-mármore, seus entalhes internos sobressaltam aos nossos olhos - as delicadas obras douradas, suas colunas coríntias magnificentes; seus anjos, sereias e cata-ventos esculpidos em arabescos, testemunhas de uma cultura moura. A um instante, tudo se volta para o altar-mor, entalhado em madeira-mármore, guarnecido com retábulos expressivos, destacando-se, entre suas colunas. As estátuas de São Paulo e Santo Antônio de Pádua ladeiam a figura principal de São Pedro, com vestes pontificais e uma tiara na cabeça, imagem trazida de Lisboa em 1746. Cada detalhe que alcança nossos olhos se reveste (e se investe) de uma enorme sonância, como se aquilo que vemos devesse, também, “soar majestoso”, “soar barroco”, “soar mouro”.

O ouvido (re)conhece a capela. Perde-se entre a visão e a audição. Perde-se, ainda, entre o maravilhamento diante do novo e a carência do antigo; experimenta um outro derredor e resente-se de abandonar o já conhecido, habituado, seguro. Há o primeiro fechamento. A igreja delimita um circuito para o som, uma área para seu trajeto, e o que permanecer em seu

interior deverá “soar como tal”. É preciso, agora, cuidado ao emití-lo – o som – uma confissão em voz pouco mais forte chegará facilmente a ouvidos outros que não os do padre; paciência ao depurá-lo – a voz do orador se mistura com o roçar dos corpos; enfim, consciência de seu alcance. Toda a nave da igreja é, então, como a caixa de ressonância de uma imensa viola sertaneja, conflitando os sons, enquanto dando-lhes uma direção.

O espaço instaura sonoridades. Mas lhe dá poderes. Na efusão daquele soar, lembramos todas as capelas onde já adentramos. Ouvimos os antigos sermões, emitimos as antigas palavras, soamos os antigos ruídos. Sentimo-nos de volta, resgatados, acolhidos. O outro se torna o Mesmo. Fecha-se mais um ciclo: a partir daquele que adentra, todo passo dado no interior da capela será uma confirmação desse envolvimento sonoro e uma evocação daquele primeiro instante, mas, também, daqueles antigos tropéis, resvalares, rangeres, rumores, folheares, daquelas antigas capelas. Incorporamos o som e, ao sair da igreja, como ao sair de cada lugar, levamos conosco uma memória visual e uma memória auditiva, arquivo latente, sonoro, preste a vibrar em uma nota cantada, uma oração que ressoa um badalo ecoante.

Em grande medida, este trabalho tratou de analisar a tentativa, por parte de um grupo de músicos oriundos da Região Nordeste do Brasil, de reelaborar um espaço – o Nordeste brasileiro – utilizando os sons e as relações entre eles, pesquisando e, muitas vezes, inventando associações de altura, duração, intensidade e, principalmente, timbre, mas, também, inserindo essa “reconstrução sonora” num conjunto de imagens e discursos formadores de uma “nordestinidade” que seria natural da região. Tentativa por vezes nobre, por vezes pretensa, mas não muito diferente daquela mesma dos monges gregorianos de reerguer catedrais na instância de seu canto, edificando-as em densas colunas de som em uníssono, ressoando ao infinito, tais as imensas torres góticas, envolvendo-nos numa grande massa sonora, qual nos cercassem paredes e teto, pinturas e talhes, anjos e altares.

A tal se deu o nome de Movimento Armorial, cujo primeiro passo (aquele que adentra a capela) foi o lançamento oficial em 18 de outubro de 1970 na igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, Pernambuco. Para o batismo do Armorial, o “pai” intelectual do Movimento, o escritor paraibano Ariano Suassuna, escolheu um local bem aos moldes de suas escolhas estéticas: uma igreja construída entre 1728 e 1759, remanescente, portanto, daquele que o pesquisador André Lemoine Neves definiu como sendo a segunda fase da arquitetura barroca de Pernambuco, de 1720 a 1840, e composta em sua volta por um casario

colonial dos séculos XVIII e XIX.¹ Para Ariano, o objetivo maior do Armorial era produzir uma arte que fosse ao mesmo tempo erudita, mas baseada naquilo que se convencionou chamar de as “raízes populares da cultura brasileira”. Para tanto, os artistas armoriais - pintores, escultores, escritores, dançarinos, gravadores, teatrólogos, músicos – deveriam buscar nos resquícios da arte colonial, devidamente herdada, segundo o Armorial, da Península Ibérica e responsável pela formação daquilo que seria o “subsolo cultural do Brasil”, a dita essência da arte popular brasileira – o barroco, por exemplo.

Mas, algo além, não só o lugar de lançamento do Movimento Armorial estava em relação direta com a estética do Movimento. Também o tipo de sonoridade expresso por ele foi relevante para a atividade que daria contorno às idéias armoriais. *O som instaura espacialidades*. E na fluência dessa instauração (que implica a reconstrução; que implica a desconstrução), nesse entrar e sair de ambientes outros e mesmos, confundem-se visão e audição, espaço e som, história e música. O som é pensado (e ouvido) como integrante da paisagem, como formador por si só de um sentido espacial. O som conta histórias dos lugares; relembra momentos vividos, imagens gravadas; remonta fatos, impressões, incursões.

Não deve, portanto, ser visto como acaso o fato de que o lançamento oficial do Movimento Armorial tenha ocorrido por ocasião do primeiro concerto público da então recém formada Orquestra Armorial de Câmara. A música sela um ciclo – o próprio Movimento – que se pretende ideário artístico e cultural, representante autêntico do universo “nordestino”; é, de fato, o primeiro *ritornello*, aquilo que Deleuze e Guattari² definem como o fechamento de um território que passa a se repetir, constituindo uma identidade própria no tempo e no espaço.

Portanto, atuando para o pretense fechamento desse espaço Nordeste, o Armorial inaugura a si mesmo utilizando a força discursiva oriunda do par conceitual som-espaço (música-igreja) como fonte de espacialização e imaginação. Em contato com essa relação imaginária entre som e espaço, e também reforçando o conceito de território fechado – *ritornello* – de Deleuze e Guattari, há o conceito de escuta de Barthes que nos diz:

O território do mamífero está marcado por odores e sons; para o homem – fato freqüentemente subestimado – a apropriação do espaço é igualmente sonora: o espaço doméstico, da casa, do apartamento (equivalente aproximado do território animal) é um espaço de ruídos familiares, *reconhecidos*, cujo conjunto compõe uma

¹ NEVES, André Lemoine. A arquitetura religiosa barroca em Pernambuco – séculos XVII a XIX. **Texto Especial Arqtextos**, n. 307, mai. 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc000/esp307.asp>>. Acesso em: 27 fev. 2007.

² Sobre o conceito de *ritornello*, ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Acerca do ritornello. In. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia Vol. 4**. São Paulo: Editora 34, 1997.

espécie de sinfonia doméstica: diferentes batidas das portas, timbres de vozes, ruídos de cozinha, rumores exteriores: [...].³

Barthes sugere a existência de uma dimensão espacial alheia aos elementos cartográficos registrados no mapeamento de um território qualquer. Discorre sobre o processo de escuta através do qual o homem constrói sua relação com o espaço, ao seu redor, baseada numa significação sonora e, também, como, por essa significação, reconhece (apropriando-se de) *seu* território.

Barthes ainda diferencia os atos de ouvir – fenômeno fisiológico, mecânico – e escutar – fenômeno psicológico, sujeito a uma intenção – e para essa última define três tipos: o objetivo: os ruídos de alerta; o significativo: os ruídos de reconhecimento; e o subjetivo: do inconsciente, do abandono dos signos convencionados. Para este trabalho, a Música Armorial propõe uma escuta do segundo tipo, ressignificativa, ou seja, propõe uma significação para o Nordeste, na construção de uma sonoridade nordestina.

Ainda segundo Barthes, aquilo que escutamos depende dos signos que temos armazenados em nossa memória auditiva, ou seja, decodificamos o que ouvimos através do significado que aprendemos dos sons. Portanto, há uma historicidade e uma intencionalidade dos sons e da música. Há algo a ser expresso e a ser reconhecido. É pela análise dessa intenção sonora, ou seja, na interpretação dos signos musicais que foram escolhidos pelos compositores armoriais para representar o que eles consideraram como sendo a música popular nordestina que esta pesquisa buscou se desenvolver.

A partir daí, foi minha intenção responder às seguintes questões: quais os signos sonoros/musicais agenciados (apropriados e transformados) pelos compositores armoriais para a construção de uma identidade sonora para o espaço Nordeste? Até que ponto esse processo exigiu dos músicos armoriais a invenção de uma paisagem sonora nordestina?

O objetivo deste estudo foi, portanto, analisar a tentativa, por parte de um grupo de músicos relacionados ao chamado Movimento Armorial, de elaborar uma identidade sonora para o espaço Nordeste, ou seja, investigar como, utilizando a música e o som, estes artistas construíram uma forma de repensar o nordeste, uma forma de ouvi-lo, uma escuta própria para a região.

Nesse sentido, a partir da produção musical armorial, questioneei: 1) quais os métodos de composição adotados pelos músicos? 2) que elementos da considerada música popular nordestina foram apropriados pelos compositores em suas obras? 3) até que ponto a herança

³ BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 218.

da cultura medieval ibérica foi tomada como fonte de inspiração para a elaboração de uma música tida como “erudita nordestina”? (4) Como utilizando a música e o som estes artistas construíram uma forma de repensar o nordeste, uma forma de ouvi-lo, uma escuta própria para a região? Ou seja, como se tentou construir uma identidade sonora para este espaço?

O Movimento Armorial surgiu no Recife na década de setenta do século passado. Foi resultado de uma tendência artística que já se delineara, principalmente em alguns grupos de teatro amadores, de tratar em suas obras temas e elementos daquilo que foi considerado como sendo a “cultura popular do Nordeste”. Apesar de reunir vários nomes de artistas dos mais variados ramos da arte pernambucana, o Movimento Armorial surgiu graças a um idealizador principal e líder que é Ariano Suassuna, dramaturgo, poeta, romancista e, à época do lançamento do Armorial, professor da cadeira de Filosofia da Arte na Universidade Federal de Pernambuco. Nascido no município de Taperoá, interior da Paraíba, Suassuna se interessara desde cedo pelo que ele considerava a cultura do povo, que, para ele, era bem representada pela arte dos folhetos de cordel nordestino.

Trabalhando junto a companhias de teatro como o Teatro do Estudante de Pernambuco e o Teatro Popular do Nordeste, Suassuna desenvolveu uma estética que pretendia revelar a essência da cultura do povo nordestino. Foi nesse meio também que entrou em contato com outros artistas do teatro e de outras áreas, como as artes plásticas, o cinema, a música, que estavam em consonância com esse ideal estético. Foi assim que, amadurecendo o conceito de armorial durante anos, Suassuna lançou oficialmente o Movimento, visto como herdeiro do pensamento regionalista liderado por Gilberto Freyre em Recife e do anterior Movimento da Escola do Recife, sob as idéias de Silvio Romero e Tobias Barreto.

Entretanto, com características bastante suas e que já o diferenciava daqueles dois movimentos anteriores, o Movimento Armorial trouxe uma proposta eminentemente voltada para as artes. Seu objetivo declarado era o de construir uma dita autêntica “arte popular-erudita brasileira”, baseada na pesquisa daquilo que seriam as raízes da cultura nacional: a herança medieval ibérica vinda com os portugueses para o Brasil na época de seu descobrimento, aliada a uma forma de ser (e de fazer) mestiça, vinda da mistura dos sangues europeu, negro e indígena. Para Ariano, o celeiro dessa dita “essência brasileira” se encontraria intacta no Nordeste e por isso seu interesse pelo folheto de cordel e pelas ditas manifestações populares nordestinas. Para Ariano, a formação de uma considerada “arte brasileira autêntica” passaria obrigatoriamente por essa suposta “arte popular”.

Para a elaboração de uma estética própria ao Nordeste, o Armorial aliou os elementos dessa “autêntica arte nordestina”, como foi definida por ele, ao que Stephen Greenblatt chama

de “capital mimético europeu”⁴, ou seja, elementos da cultura principalmente medieval herdados da Europa pelo Brasil através, segundo o Armorial, do seu tronco ibérico.

De certa forma, Ariano se alinha a um grupo de “escritores do Nordeste”, como foi evidenciado por Albuquerque Jr.⁵, para quem existe um claro interesse em perpetuar, através de uma reconstrução literária, o recorte espacial do Nordeste pré-existente e produzido por uma elite intelectual, do início do século XX, temerosa de vir a perder, com o advento da sociedade moderna, seus *status* e poder sociais, representantes que eram, esses intelectuais, da aristocracia rural, patriarcal e tradicionalista. Foi, portanto, um movimento literário e artístico nascido com um tempo – início dos anos setenta – e um espaço definidos – Estado de Pernambuco, e com um líder e idealizador – Ariano Suassuna – que reuniu em torno de si e de seu ideal diversos autores e artistas dessa região; e com uma teoria estética bem sistematizada e baseada nos folhetos da Literatura de Cordel nordestina.

O programa do concerto de lançamento trazia estampado o título “Três Séculos de Música Nordestina: Do Barroco ao Armorial”, oportunamente adornado com o brasão da Universidade Federal de Pernambuco, à qual, através de seu Departamento de Extensão Cultural, então sob a direção de Ariano Suassuna, estava ligado o Movimento. O título dado ao concerto de lançamento do Movimento, de imediato, sugere já um fechamento de tempo e espaço bastante significativo desde as expressões “Três Séculos” e “Nordestina”, até o local de realização do concerto, a Catedral de São Pedro dos Clérigos, exemplar da arte barroca setecentista, como que uma tentativa de trazer a “Música Nordestina”, ao menos aquilo designado como tal pelo Movimento, de volta ao seu lugar de “origem”, fazendo-se executar lado a lado obras de compositores do século XVIII, como foram José de Lima e Luiz Álvares Pinto, e composições armoriais de Guerra Peixe (1914-1993), um “sulista nordestinizado”, como o descreveu Gilberto Freyre, Capiba (1904-1997), pernambucano, e Cussy de Almeida (1936 -), natalense, residente no Recife desde os quatorze anos.

Pode-se dizer que o Movimento tentava estabelecer “Do Barroco ao Armorial”, sob o signo da “Nordestinidade”, uma linha reta que ligava irremediavelmente a “arte nordestina” a uma origem medieval e barroca, sem quaisquer desvios de rota possíveis (ou aceitas), como se fosse possível fazer o caminho inverso (realmente foi isso que propôs a estética armorial) e descobrir a “essência” da arte nordestina brasileira, escavando suas raízes, seguindo sua pista pelos vestígios indelévels deixados por ela na dita “cultura popular”, em suma, voltando naquilo que

⁴ GREENBLATT, Stephen Jay. **Possessões maravilhosas: o deslumbramento do novo mundo**. São Paulo: EDUSP, 1996.

⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

Prigogine⁶ viria a desmistificar em finais do século XX como sendo a “flecha do tempo”.

A idéia inicial deste estudo surgiu através da leitura da obra de Albuquerque Júnior, *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. No livro, o autor estuda o surgimento do recorte espacial Nordeste como a construção imagético-discursiva de uma elite intelectual interessada em salvaguardar o status social da aristocracia rural à qual pertencia. O Movimento Armorial estaria, num primeiro exame, inserido nesse contexto como uma tentativa de pintar um fundo cultural e artístico para esse recorte.

Da leitura e discussão de autores como Idelette Muzart Fonseca dos Santos, Carlos Newton Júnior, Maria Thereza Didier de Moraes e Maria Lopes Aparecida Nogueira surgiu meu interesse pela arte armorial, com a perspectiva de contribuir para o aprofundamento da dimensão musical inserida nas pesquisas já realizadas, entendendo que essa dimensão carece de mais estudos e aprofundamento teórico como uma construção que fecha o conhecimento e o entendimento do espaço Nordeste. Some-se a isso, a minha formação acadêmica musical e também a constatação da escassez de trabalhos que estudem a música armorial tratando especificamente a matéria sonora, ou seja, dos sons e das relações entre eles.

Dentre os autores analisados estão Idelette Muzart Fonseca dos Santos e Maria Thereza Didier de Moraes. Nessas obras, vi que há, quanto ao exame da música dentro da arte armorial, uma preocupação histórica e estética em relacionar a produção musical com os conceitos de arte “popular” e arte “erudita” apoiando-se em teóricos como Mário de Andrade e Ariano Suassuna. Santos vai um pouco além fazendo uma análise mais apurada da influência da música européia medieval sobre a armorial, mas trata mais de um relato do próprio Suassuna, presente nas citações, do que um exame musicológico estrito. A autora faz ainda uma interessante associação do “sistema modal nordestino” com a música medieval ibérica, mas confessa seu desconhecimento musicológico ao pedir a ajuda do músico e musicólogo José Maria Neves para a análise das partituras presentes na obra. Esta constatação justifica o estudo que proponho sobre a produção musical armorial como construtora de representações espaciais sobre o nordeste brasileiro.

A literatura histórica brasileira que discute as representações espaciais do Nordeste tem demonstrado, em suas pesquisas, um grande avanço teórico para a compreensão das representações espaciais e da música armorial a partir da tríade artística: “Literatura, Artes Plásticas e Música” – como referência desse recorte espacial. Dessa tríade artística, este

⁶ PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1996.

trabalho propõe um estudo da música armorial como uma construção que fecha um espaço, que define uma sonoridade tida pelos armorialistas como típica e originária do Nordeste.

Partindo do exemplo do Armorial, o conceito de *paisagem sonora*, tal qual é tratado neste trabalho, mais que uma proposta para o estudo de uma história que utiliza o som como fonte, que analisa a interação do homem com o seu espaço em múltiplos níveis sensoriais – visão, audição, tato, olfato, paladar - é a afirmação da historicidade do próprio som – a música – enquanto sendo constituinte de (e constituída por) espaços culturalmente imaginados. Entretanto, tanto essa proposta como essa afirmação, fundamentam-se na percepção da própria história da música ocidental como sendo marcada por uma relação profunda com o espaço em que esta, a música, foi realizada.

Nesse caminho de mão dupla, a música aparece ora como produto da construção cultural do homem – a música como “trilha sonora”: elemento do culto, embelezamento e memorização dos textos, mimese da palavra - ora como experiência produtora de conceitos próprios - as idéias da “música das esferas”, do *ethos* grego, da predisposição para a batalha - e, sempre, em consonância com a respectiva epistême em que foi realizada. O conceito de *paisagem sonora* apresenta, aqui, igualmente, dois vetores em sentidos opostos: um diz respeito aos sons do próprio espaço, aquilo que uma primeira leitura do nome conceitual parece sugerir – o som das paisagens, bastante investigado pelo músico, compositor e ensaísta Raymond Murray Schafer, em cujos resultados este trabalho se apóia; e um segundo que trata do conjunto de espaços imaginários elaborados concomitantemente a essa relação espaço-som, ora justificando-se por ela, ora não.

Ainda essa proposta – o uso do som como fonte histórica – como essa afirmação – da historicidade do som – partiram de uma experiência simples, pois casual, de se perceber, na leitura de livros, já a partir dos sumários, sobre História da Música, a presença constante do par conceitual música-espaço, evidentes em expressões tais como “a Escola (de compositores) de Notre Dame”, “música da França”, “música da Inglaterra”, “música do Ducado de Borgonha”, “compositores do Norte (da Europa)”, “a geração (de músicos) franco-flamenga”, “a música da Reforma na Alemanha”, “a música sacra da Reforma fora da Alemanha”, “a música francesa e italiana do século XIV”, “a *chansson* francesa”, “compositores ingleses no continente (europeu)”, “a escola (de compositores) veneziana”, “música francesa para alaúde e tecla”, “a ópera italiana”, “a ópera em França”, “a ópera alemã”, “música sacra em Viena”, “a ópera vienense”, “música sacra anglicana”, “o período vienense de Mozart” – neste último,

o espaço figurando como medida do tempo – “a ópera romântica alemã”⁷.

Uma relação sustentada com tal força que está presente ainda hoje pelas expressões de origem francesa e italiana na literatura musicológica em geral, atestando a supremacia desses dois países e de suas regiões equivalentes no passado antigo na formação do imaginário musical ocidental.

Mas, também, chavões musicológicos postos tão em voga a partir do século XX com a enxurrada de música nacionalista e neonacionalista e levada ao extremo com a indústria fonográfica atual que lota as prateleiras das lojas de CDs com os títulos (muitas vezes separados por seção): “música flamenca”, “música cubana”, “música caribenha”, “música indiana” acentuam, muitas vezes, não apenas o período da história da música de um lugar, uma região, ou um estilo, mas também uma práxis musical, uma forma de se fazer música apenas realizável por quem “tem o sangue” de tal país, expressões que denotam, acima de tudo, uma sonoridade espacial. Um dos objetivos deste trabalho é, portanto, sugerir não tanto uma história das sonoridades, mas sim uma historicidade inerente ao som e sua relação imaginária com o espaço.

Para investigar o discurso artístico do Movimento Armorial, liderado por Ariano Suassuna, enquanto propagador de uma imagem idealizada para o Nordeste, procurei analisar e interpretar quais signos da “nordestinidade” foram escolhidos para compor uma sonoridade nordestina, e como esses signos foram devidamente representados musicalmente e como foram “traduzidos” para uma linguagem musical de escalas de sons, formas e timbres.

Os princípios metodológicos que orientaram o estudo estão ancorados nas contribuições teóricas de Michel Foucault, particularmente, em sua obra *A arqueologia do saber* que desenvolve um método de estudo da história baseado na desconstrução dos discursos históricos, tidos pelos historiadores tradicionais como espelho da realidade, mas que não levavam em conta o caráter discursivo do objeto de estudo. Foucault vai, nesse sentido, contra o estruturalismo e a existência de estruturas universais eternas. O homem para ele é sujeito e objeto do conhecimento. As relações de poder induzem a produção do conhecimento através das práticas discursivas que constituem a verdade como resultado das relações de poder.

O método arqueo-genealógico de Foucault considera a ciência incapaz de desvendar a verdade do homem, e estabelece inter-relações entre os conceitos de diferentes saberes. Assim, pretende Foucault escavar a origem desses conceitos e estabelecer as relações de

⁷ As expressões utilizadas neste parágrafo foram retiradas das obras GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 2 ed. Lisboa: Gradiva, 2001; LOVELOCK, William. **História concisa da música**. São Paulo: Martins Fontes, 1987; e CARPEAUX, Otto Maria. **História da música: da Idade Média ao século XX**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

poder implícitas e responsáveis pela construção de um dado discurso histórico. É nesse sentido que procurei aliar ao trabalho de desconstrução do discurso formador do recorte espacial Nordeste, já iniciado por outros autores, como Albuquerque Júnior, à dimensão musical integrante do Movimento Armorial, como meio para se fechar o espaço nordestino através do som.

Neste trabalho, estive sempre lidando com os conceitos de Nordeste, enquanto uma construção imagético-discursiva definida por Albuquerque Júnior, e de Música Armorial, enquanto a música proposta pelos artistas do Movimento Armorial para representar o espaço nordestino, a par com uma teoria estética própria desenvolvida pelos idealizadores do Movimento, em especial, Ariano Suassuna.

Ao selecionar as fontes, adotei como critério aquelas que me permitiram a análise dos discursos constitutivos das formas de ver e dizer o espaço do nordeste e a análise da música enquanto discurso. No tratamento do recorte espacial Nordeste, a obra de Albuquerque Jr. foi de fundamental importância na orientação de meus estudos; para um maior entendimento da estética e do Movimento Armorial, os autores: Santos, *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, Didier, *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)*, Nogueira, *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*, Newton Júnior, *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna* e Suassuna, *O movimento armorial*, foram de fundamental importância. Além dessa literatura específica, utilizei como fontes Jornais – artigos sobre o Movimento e/ou depoimento de seus defensores e detratores – documentação do próprio Movimento – “manifestos”, edições comemorativas, programas de concertos – além de entrevistas que realizei com músicos e teóricos ligados ao Armorial. Além disso, a análise principal de meu trabalho se deu a partir das partituras de músicas representantes do repertório armorial. O tratamento da partitura enquanto documento portador de uma linguagem específica musical foi encarado, nesta pesquisa, como forma de adentrar novos caminhos para a história do armorial e da sua música. A análise do som, propriamente, dito e de suas relações intrínsecas propicia uma visão técnica, mas passível de ser interpretada historicamente. A produção musical do Movimento foi mais propriamente estudada através de CDs e LPs gravados pelos vários grupos surgidos dentro do Armorial ou influenciados por ele. Além disso, por tratar-se de um movimento eminentemente artístico, toda e qualquer obra dos vários ramos da Arte Armorial – pintura, gravura, romance, poema – foi tratada como documento, pleno de sentido histórico.

É preciso que fique claro: o objeto de estudo deste trabalho é o som propriamente dito,

o material sonoro musical e a forma como ele é tratado e idealizado pelos compositores armoriais. Busquei assim evitar o hábito metodológico dos estudos historiográficos em dar preferência à análise do texto em música – a letra – desconsiderando o material sonoro em si e o poder de materialização e alcance expressivo que ele manifesta, deixando um vácuo epistemológico entre o som e o seu (possível) significado. Esta pesquisa se deu nessa região fronteira, *intermezzo* entre a história e a música; nas semelhanças e diferenças que acredito ter encontrado (ou inventado) entre ambas; no desejo ingênuo de torná-las uma. É o vetor - este trabalho - resultante da soma dessa ingenuidade do músico de tudo soar com a arrogância do historiador de tudo saber (ou vice-versa). É, sobretudo, o (des)encontro entre um aluno de música e um aluno de história. Texto carregado de parêntesis, pois busca ele próprio ser parêntese entre a “escrita da história” e o “discurso dos sons”⁸, entre a narrativa dos fatos e a poética sonora. Para tanto, busquei alento nas obras de outros autores também indecisos, quando não perdidos (no melhor dos sentidos), entre o pensar e o poetar; entre o senso e os sentidos⁹; entre o fato e o relato¹⁰; entre a memória e a impressão¹¹; entre o liso e o estriado¹²; entre o bem e o mal¹³. Seus textos saúdam uma outra forma, hábito de pensar a (des)construção do saber, abandonam velhos vícios (inauguram outros novos), desistem das “verdades”, das “essências” concebidas, atentam para as pequenas coisas formadoras da história, produzem invaginações sobre o próprio pensamento, dobras sobre si mesmo, conduzindo (não empurrando) a uma descoberta sem tempo definido, um eterno passar de um ponto a outro - da história ao corpo, do corpo à escrita, da escrita ao espaço, do espaço ao mito, do mito à história, “da história ao mito e vice versa duas vezes”¹⁴.

Esse outro hábito de fazer “histórias” se concretiza na mistura, num *lidar-com-as-entre-coisas*, na confusão entre os vários saberes, sabores, repulsas e desejos, tanto de quem escreve como de quem é “escrito”; nos pré-conceitos de um e outro, de um a outro, mas, também, naqueles convencionados pela própria palavra, pela rede de poderes que ela

⁸ Referência às obras de CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982; e HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

⁹ Ver SERRES, Michel. **Atlas**. Madrid: Cátedra, 1995; e SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2004.

¹⁰ Ver WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**. São Paulo: EDUSP, 1994.

¹¹ Ver DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

¹² Ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O liso e o estriado. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

¹³ Ver NIETZSCHE, Friedrich. **Para além do bem e do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

¹⁴ Ver SEVCENKO, Nicolau. Da história ao mito e vice-versa duas vezes. In.: SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

inaugura¹⁵. Essa é uma mistura que se dá no fluxo da escritura, portanto, sujeita à sua (des)ordem interna. Por isso esta pesquisa quis atentar ainda para a escrita e o poder criador que ela instaura, as semelhanças e contrastes elaborados pela narrativa.

É um trabalho que, além de historiográfico, pretende-se musicológico e, por conseguinte, atenta para a presença da música como elemento de construção do imaginário espacial humano. Dessa forma, irmana-se com o nobre cavaleiro Dom Quixote de La Mancha que, ao avistar em planície da região da Andaluzia aquilo que presumiu ser um exército de cavaleiros, tenta em vão advertir seu fiel escudeiro, Sancho Pança: “Não ouves o rinchar dos cavalos? O toque dos clarins, e o trovejar dos tambores?” Ao que esse último lhe responde: “O que ouço são muitos balidos de carneiros e ovelhas; mais nada”.¹⁶

Quixote não diferencia o “relinchar dos cavalos”, o “toque dos clarins”, o “trovejar dos tambores”, dos balidos dos carneiros. Para ele toda imagem é signo; todo som é música. Para ele, não há diferença entre música e história, nem poderia haver, pois toda música acompanha um fazer histórico, imaginário, como se sua simples presença fosse já um sinal do devir humano.

À pergunta do fidalgo Dom Quixote - “Não ouves o rinchar dos cavalos?” - Eduard Hanslick talvez respondesse com outra: “O murmurar do riacho, o bater das ondas do mar, o estrondar das avalanches, o tempestuar das borrascas não deveriam ser motivo e exemplo para a música humana?”¹⁷ Mas certamente sua intenção seria a de negar as convicções do pobre cavaleiro, pois que a essa última ele próprio, Hanslick, se apressa em responder que não. Para Hanslick, a música encontra em si mesma, quer dizer, em sua estrutura interna, e apenas nela, os recursos e os motivos para a construção de uma estética musical. É como se a música propriamente dita para a formação de uma poética do som tivesse sua gênese nela mesma. Sob esse ponto de vista, seria dispensável, e mesmo prejudicial à real apreensão do dito “sentido musical” qualquer construção conceitual feita fora da área de atuação de uma análise estritamente musicológica.

Hanslick se debate contra os teóricos da música a quem ele chama de “tradicionalistas” e que defendem a concepção romântica da “música enquanto expressão dos sentimentos do homem”. Para Hanslick, o musicólogo se engana ao querer encontrar fora da própria música os motivos para aquilo que nela chamamos de “belo”. Para Hanslick, a música

¹⁵ Sobre as relações de poder na produção da escrita, ver FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

¹⁶ CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 100.

¹⁷ Sobre as idéias de Eduard Hanslick acerca da estética musical e a discussão sobre as origens do belo na música, ver HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. 2ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

traz em si tanto a possibilidade de estabelecer um discurso próprio baseado em suas relações internas – ritmo, harmonia, melodia, timbre – como a própria incapacidade para representar conceitos fora do universo sonoro. Nesse sentido, qualquer termo que se tente associar ao “caráter” de determinada obra musical, numa tentativa de “traduzir-lhe” está irremediavelmente fadado ao fracasso. Adjetivos como “gracioso”, “heróico”, “melancólico”, tão usados para caracterizar determinado trecho musical, são imediatamente rejeitados por Hanslick, pois, segundo ele, são incapazes de transmitir uma impressão que, *a priori*, só nos pode ser dada pela audição da própria música, e pela apreensão, cada vez mais aperfeiçoada pelo treinamento do ouvido, de sua lógica interna. Tal incongruência de valores, a saber, textuais e musicais, dá-se por uma diferença básica de linguagem utilizada que torna impossível tanto textualizar uma melodia, como decodificar em palavras os sons da mesma.

O que Hanslick sugere, portanto, é que destrinchemos aquilo tido como “bela”, dentro da música, restringindo-nos ao próprio material que ela, a música, dá-nos através de sua matéria prima, o som, e as relações de altura, intensidade, volume e timbre que a ela estão associadas. De fato, não se diz “bom dia” em música, ou se marca um encontro, ou se passa qualquer idéia exata a qual não estejamos, já antes de ouvi-la, a música, predispostos a reconhecer. É por isso que o poema sinfônico *O Moldava*, de Bedřich Smetana - e que tenta descrever o curso das águas do rio de mesmo nome que corta a parte ocidental da República Tcheca – não consegue, simplesmente a partir de sua audição, transmitir sua idéia a um ouvinte desavisado.

O fato de nos emocionarmos com tal tema melódico, ou de nos entusiasmos com uma seqüência qualquer de acordes, não significa necessariamente que o mesmo tema seja elaborado com elementos sonoros equivalentes à emoção que nos desperta, o que seria uma espécie de “decodificação sentimental dos sons”. De acordo com Hanslick, essa equivalência entre o som e o sentimento é desde o princípio impossível de ser determinada com critérios exatos, e isso por um motivo básico, bastante verificável, que é o fato de a mesma melodia despertar em diversos ouvintes emoções igualmente diversas. Não só o mesmo tema melódico pode passar uma idéia tanto de “euforismo”, como de “melancolia”, de acordo com a predisposição de espírito de quem o ouve, como os próprios termos “euforismo” e “melancolia” pode variar de pessoa para pessoa, levando-se em conta a cultura em que ela está imersa, sua relação com a sociedade em que vive e sua vivência pessoal, entre outros. Para Hanslick trata-se, portanto, de uma conceituação, já no seu cerne, ditada pelo subjetivismo e pelas escolhas pessoais em que a compreensão estrutural e analítica da música, enquanto “arte de combinação dos sons”, passa, muitas vezes, a segundo plano. Segundo

Hanslick, portanto, seria possível igualmente admirarmos a mesma melodia, e a mesma seqüência de acordes, sem dar-lhes qualquer sentido humano, ou mesmo emocional, mas apenas reconhecendo-lhes as qualidades estéticas próprias, sua beleza intrínseca.

Hanslick não deixa de reconhecer, entretanto, a atuação das esferas emocional, psicológica e cultural sobre a produção musical ou artística em geral. Assim, ele diz:

Embora a consideração estética deva ater-se somente à própria obra de arte, na realidade, porém, essa obra de arte independente se revela como um meio ativo entre duas forças vivas: a de onde provém e para onde se dirige, ou seja, o compositor e o ouvinte. Na vida psíquica de ambos, a atividade artística da fantasia não pode estar isolada – como um metal puro demais – do mesmo modo como ela se apresenta na obra de arte acabada e impessoal; ao contrário, ela sempre atua em estreita reciprocidade com os sentimentos e as *sensações*. O sentimento assume, então, importância antes e depois da obra de arte completa: primeiro no compositor e depois no ouvinte – fato este do qual não podemos desviar nossa atenção. [Grifo meu].¹⁸

Respeitando o que chamaria de “tempo da obra” – aquele da construção lógica e analítica dentro da linguagem artística – portanto, não contrariando de todo as convicções de Hanslick, considero que justo nesse “antes” e “depois” da obra de que nos fala o autor é onde se dão as relações da arte, no caso, a música, com a esfera social em que foi composta. Nela, passa-se a se reconhecer elementos de uma nação, de uma cultura e de um espaço integrados.

É através dos filtros míticos culturais, psicológicos, sentimentais e até da forma de transmissão – oral na Alta Idade Média – escrita a partir da Baixa Idade Média e eminentemente a partir da era moderna – que, depois de elaborada sob as regras próprias de expressão, dar-se-á um sentido social (e imaginário) à música.

Hanslick cai no mesmo subjetivismo que condena nos teóricos românticos da música quando afirma que “O material infinitamente expressivo e espiritual dos sons permite que a subjetividade daquele que constrói se manifeste naquilo que está sendo criado”¹⁹. Mas como? Onde se dá o ponto exato dessa ruptura homem-música? Na ânsia de resgatar das garras românticas o valor intrínseco da linguagem musical, Hanslick, em seu apaixonado e forte ensaio filosófico-estético, apenas desloca um pouco à frente o limite entre a música e a cultura da qual ela é produto, sem conseguir mostrar, com precisão, que esse limite realmente existe.

Não estaria, então, Hanslick descuidando do potencial imagético (e imaginoso) do som? Não estaria ele abrindo mão de uma força que nasce justo do entrecruzar das fronteiras epistêmicas e poéticas do fazer musical e do fazer histórico? Não estaria (ou poderia estar) a

¹⁸ HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 91-92.

¹⁹ HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 94.

poeticidade do som sujeita a ligações outras que não apenas musicológicas, mas aberta à entrada de elementos, *a priori*, extramusicais como a palavra, a religião, o espaço, e outros de determinação ainda mais vaga como o romantismo, o nacionalismo, o vanguardismo? Afinal - como o próprio Hanslick sugere ao relacioná-la ao que chama de “sensações” - não estaria à música sujeita ao homem que a produz, com toda sua carga de conceitos e pré-conceitos culturais, históricos e, todos os seus sentidos que não apenas a audição - a visão, o tato, o paladar, o olfato? Sobre essas questões, penso que sim. Nesse caso, cabe ainda questionar: seria Dom Quixote um alienado, ou estaria ele consciente, na alvorada do século XVI, dessa dimensão mítica, inventando, assim, uma nova poeticidade para as coisas?

Analisando a história das epistemes medieval e moderna, Foucault²⁰ traça um diagrama em que o louco e o poeta estão na mesma linha reta – como que predispostos a se encontrar, ou como a evidência de que, um dia, já estiveram juntos – mas em orlas opostas do plano. Como um ponto errante entre tais extremos, Foucault desenha Quixote – “Longo grafismo magro como uma letra”²¹. De fato, Dom Quixote aparece, no texto de Foucault, na primeira frase do capítulo III do livro *As palavras e as coisas*, intitulado “Representar”. É uma estratégia através do qual Foucault restitui a Quixote o seu lugar de direito: no virar de páginas que separa a antiga “Prosa do mundo”, com suas relações de similitude, seus signos e seus códigos de decifração, da nova força representacional nascida com o pensamento da era moderna (século XVI).

Porém, em seu texto, Foucault se furta em dar o veredicto final de Quixote: louco ou poeta? Come se ele, Foucault, não se atrevesse a tanto – entretanto ele se atreve a muito! – ou como se, simplesmente, quisesse deixar essa decisão ao nosso encargo. O certo é que, para Foucault, Quixote assume uma posição errante entre a Idade Média e o pensamento dito moderno. Nascido bem aí, no interstício dessas duas eras, com sua poeticidade insana (ou sua loucura poética), põe-se a reuni-las (ou dividi-las) num movimento de busca perpétua pelo certo e o errado, pelas coisas e seus signos, pelo dito e o cantado, pela história e o mito.²²

Ele se torna, assim, o signo da própria história, substantivada enquanto verbo, confusa entre o ser e o fazer. É que ela, a história, como diz Certeau, “se refere a um fazer que não é apenas o seu (‘fazer história’) [verbo], mas aquele da sociedade que especifica uma produção científica [substantivo]”.²³ Nesse sentido, a história, vagando entre o ser e o fazer, entre o fato

²⁰ Ver FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 8ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

²¹ Idem, p. 63.

²² Ver FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 8ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p 63.

²³ CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 57.

e o discurso, imita Dom Quixote em sua errância congênita, ao mesmo tempo em que se põe presa a esse movimento, pois

Se ela [a história] deixa seu lugar - o limite que propõe e que recebe – ela se decompõe para ser apenas uma ficção (a narração daquilo que aconteceu) ou uma reflexão epistemológica (a elucidação de suas regras de trabalho). Ela, porém, não é nem a lenda à qual foi reduzida, por uma vulgarização, nem a criteriologia que faria dela a única análise crítica de seus procedimentos. Ela está nestas duas coisas, no limite que separa as suas reduções, como Charles Chaplin se definia, no final de *'The Pilgrim'*, através da corrida sobre a fronteira mexicana, entre dois países que o perseguiam e dos quais seus ziguezagues desenhavam ao mesmo tempo a diferença e a costura.²⁴

The Pilgrim (em inglês, “O Peregrino”), além do personagem de Chaplin, articulado com o conceito de história por Certeau, pode ser, também, Dom Quixote, “o peregrino meticuloso que se detém diante de todas as marcas da similitude”²⁵, como pode ainda simbolizar a música em sua ambivalência epistêmica que se coloca como produto direto da cultura em que foi produzida, elemento do cadinho poético, literário e histórico do homem, para logo depois se retrair enquanto produto de uma linguagem que só se explica por ela mesma – a linguagem do som.

Para unir a música à história, como deseja este trabalho, é necessário, então, que também a música seja posta em movimento, em vagoieiro entre essas duas forças - enquanto “lenda” e enquanto “criteriologia” - e que não assuma permanentemente nenhuma de suas facetas, pois é preciso, para ser história, que ela, a música, assuma ora seu objeto de análise, ora sua “lenda” enquanto constituinte de espaços imaginários: tanto uma como a outra são necessárias para a produção constante de um “presente” e um “passado”, pois está já suficientemente claro que, na sua aventura histórica povoada de mitos e lendas, deuses e demônios, heróis e vilões, o homem aprendeu a fazer das imagens, dos cheiros, dos gostos, dos sons, matéria-prima para seus devaneios.

Daí a crença, aceita por este trabalho, no fato de que, apesar dos múltiplos caminhos, e dos múltiplos rizomas da experiência humana, existe não uma matéria, ou essência como diriam outros, constituinte do “homem histórico”, e sim um processo historicizante, aquilo que Serres, muito propriamente chamou de a *grande narrativa*, armada de inúmeros fazeres epistemológicos e narrado em vários tempos – o tempo do espaço, o tempo da história, o

²⁴ CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 1982, p. 54-55.

²⁵ FOUCAULT, op. cit., p. 63.

tempo do historiador – mas não por isso destituído de seu poder construtor de saberes e imaginários²⁶.

Resta dizer que esta pesquisa me levou a outros lugares, a outros saberes, como todo e qualquer trabalho nos leva, e a outros espaços, pois nos arquivos, muitas vezes, encontramos algures; mas, também, trouxe-me de volta, levou-me de encontro às lembranças de filho de interioranos educado na cidade, colocou-me em face do “Nordeste” de minha memória, e, no esforço de associar meu estudo à desconstrução do discurso nordestino, fez-me questionar a mim mesmo qual Nordeste eu trazia (se ainda não o trago) dentro de mim.

Mais que uma busca por fontes, tornou-se um exercício de escuta da memória - a minha. Não apenas porque me obrigou a fazer o caminho de volta, por minhas pesquisas, ao município de São Sebastião do Umbuzeiro, cidade pequena, com cerca de 3000 habitantes, localizada na microrregião do Cariri Ocidental do Estado da Paraíba, onde nasceu meu pai (que por falta de condições objetivas de estudo precisou ir para a cidade grande, onde conheceu minha mãe), e que durante a infância me acostumei a visitar durante as comemorações da Festa de São Sebastião, realizada entre os dias 11 e 20 de janeiro, mas aonde, ao chegar os anos adultos, deixei de ir. Lá fui vasculhar a antiga coleção de vinis de meu avô, falecido já há alguns anos e que fora - só então ficara sabendo - retirante na grande São Paulo, igual a tantos outros sertanejos exsicados pela miséria, entorpecidos pela esperança de um emprego qualquer, de uma “vida melhor”.

Lá ele adquirira, a grande custo de seu trabalho, imagino, os exemplares gravados de artistas como Luiz Gonzaga, Waldomiro e Os Brasas do Nordeste, as duplas de repente Fogo Cerrado e Manoel Messias, Bule-bule e Zé Pedreira, Zé Francisco e Andorinha, Zé Luiz Jr. e Paulo Barbosa, Raimundo Borges e João Paraibano, Zé Ferreira e João Quindingues, Pedro Bandeira e Otacílio Batista, Moacir Laurentino e Sebastião da Silva, Luís Bonifácio e Francisco Galvão, Manoel Batista e Zé Batista – discos que ele costumava tocar em sua “Maga Veia” (apelido dado à vitrola a uma vitrola antiga que comprara na cidade grande). Também fiquei sabendo que fui eu, criança desastrada, que, numa corrida da sala-de-estar à sala-de-visita, com a “Maga Veia” nos braços, tropeçando, deixei-a cair em mil pedaços pelo chão da casa de meus avós.

Naquele mesmo quarto onde encontrara os discos de meu avô, e onde pernoitara durante o velório de minha avó – esse, além de minha pesquisa, fora o motivo de minha viagem – eu passara inúmeras noites nos festejos de São Sebastião, escutando os cantos das

²⁶ Sobre o imbricamento dos vários tempos e narrativas da história, ver SERRÉS, MICHEL. Memória e esquecimento. In: SERRÉS, MICHEL. **O incandescente**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil: 2005.

pastorinhas e, logo após, a música da banda que tocava no palco montado na praça da cidade, a poucos metros da casa de meus avós. Na maioria de minhas lembranças, eu ainda não tinha idade, nem mesmo algum interesse, para conhecer a parte noturna da festa de São Sebastião. Boates, bebidas e garotas ainda estavam fora de minhas preocupações, por isso, após a tarde no parque, passeando na roda-gigante, comendo maçãs-do-amor e jogando totó com meus primos, limitava-me a ouvir à noite, durante os últimos minutos antes de adormecer, deitado e recoberto na cama com grossos lençóis de lã, a proteger-me do frio intenso esperado na madrugada, com os olhos grudados nas telhas de barro, a música que vinha da pracinha.

Pensando assim, sei que devo àquelas noites em São Sebastião do Umbuzeiro a noção mais aproximada da relação entre som e memória. E sinto mesmo poder afirmar que foi ao bisbilhotar a discoteca de meu avô, conhecer um pouco de sua história e lembrar um pouco da minha, que descobri o sentido maior para minha pesquisa.

Foi esse sentido de retorno que nos gera a audição, a comunhão com os sons aos quais estamos, ou fomos, familiarizados que me sugeriu uma primeira resposta, apesar de ainda inteiramente intuitiva, à pergunta inicial de meu trabalho: qual o motivo de se fazer a música armorial? Ou, o que levou tais músicos a compor uma música baseada em elementos sonoros de um passado longínquo, obedecendo a moldes melódicos, harmônicos e timbrísticos eleitos como pertencentes a um dado espaço, senão o próprio desejo de retorno a esse espaço, de reconstrução imaginária do mesmo?

Se for cabível, portanto, que se pergunte o que levou um grupo de músicos a produzir em pleno século XX uma música de estrutura modal, de influência claramente medieval, quando as inúmeras linhas de composição musical da época - atonalismo, serialismo, minimalismo, música concreta, música aleatória, música eletrônica - deixavam denotar, além de uma fragmentação na forma de se ouvir e de se fazer música, também um total abandono da tradição tonal ocidental; também é conveniente que se explique o porquê de se pesquisar, hoje, a produção musical armorial.

Tal análise se justifica a partir do momento em que entendemos a música como um dos vários meios empregados pelo Movimento Armorial, que por sua vez se encaixava dentro do discurso regionalista nascido na década de 1920, para a constituição de um imaginário espacial (e sonoro) chamado Nordeste, ao mesmo tempo em que nos desperta para a possibilidade de pensar a música enquanto força catalisadora daquele mesmo capital mimético empregado por Ariano na construção do ideário armorial. Quer dizer, a música passa a figurar como constituinte essencial - a partir das relações construídas culturalmente entre espaço e som - das representações espaciais através das quais nos é dado pensar o mundo e a sociedade

à nossa volta. Incorporar elementos outros, como o som, à gama de objetos do estudo histórico significa, pois, aumentar o leque epistemológico do historiador na sua busca por significações da vivência humana.

Dessa forma, este é, antes de tudo, um trabalho inserido numa área de concentração - história e espaços - e por isso elegeu como objeto de pesquisa a Música Armorial, que, além de ser música, pretende dar expressão ao “ser nordestino” em suas várias nuances; pretende “compor” a imagem, uma paisagem sonora, pretende, enfim, (res)significar, através do som, um lugar - o Nordeste. Numa palavra, este trabalho busca responder: se pudesse recriar o som daquele primeiro passo - em timbre, altura, duração, intensidade, ressonância, e tudo mais - onde quer que estivéssemos, estaríamos de volta à capela barroca?

Para melhor localizar o leitor no texto, esclareço que o trabalho foi dividido em três capítulos: o primeiro apresenta o Movimento Armorial como um todo, sintetizando, na medida do possível, sua trajetória histórica cultural, seus ideais estéticos e, em especial, o papel da música dentro do Movimento; o segundo capítulo cuida de aproximar o leitor do material sonoro propriamente dito, analisando trechos de partituras da Música Armorial e discorrendo, de forma mais geral, sobre elementos da linguagem musical – tendo o cuidado de “traduzi-los” para uma linguagem mais acessível – e sua possível relevância histórica e cultural; o terceiro capítulo corresponde ao núcleo conceitual do presente trabalho, elaborando, através do exemplo armorial, o conceito de *paisagem sonora* enquanto uma possibilidade estética – inventiva – e histórica – registrável. Uma conclusão para as devidas considerações finais encerra o texto. O trabalho traz ainda, em anexo, um CD com uma seleção de 12 músicas gravadas pelo Quinteto Armorial, analisadas no capítulo 3 e apresentadas como amostra da produção musical armorial.

1 O CANTO, A PEDRA E O REINO: METÁFORAS DE NORDESTE NO MOVIMENTO ARMORIAL

Armorial diz respeito à Heráldica: é o conjunto dos brasões de armas registrados num livro com a função de representar desde instituições reais até unidades familiares civis. Foi a palavra tomada por Ariano Suassuna para batizar o movimento que, a partir da década de 1970, pretendeu compor uma arte originalmente brasileira baseada no que se definiu como sendo as “mais puras e legítimas manifestações culturais populares”. Foi um movimento que teve um recorte espacial definido – o Nordeste brasileiro – e, numa estreita relação com aquele significado inicial, quis constituir-se brasão desse espaço cultural.

1.1 O CANTO: MÚSICA E MEMÓRIA EM ARIANO SUASSUNA

1.1.1 O canto de Princesa

Narrando as desventuras de Quaderna, o Decifrador, personagem central de seu *Romance D’A Pedra do Reino*, Ariano Suassuna confunde, não despropositadamente, ficção e realidade, fantasia e memória, sonho e vivência. Ao falar da infância do personagem, por exemplo, Ariano, para dar trama ao enredo, mistura fatos inventados com fatos reais de sua própria vida. No relato sobre a morte do pai de Quaderna, as coincidências são evidentes e o autor parece mesmo lançar mão de seu arquivo pessoal traumático, talvez para dar honestidade ao texto, talvez para exorcizar a grande tragédia em sua vida. O fato é que, descrevendo o dia em que sua casa fora cercada por uma multidão, incitada pelos inimigos políticos de seu pai assassinado, Ariano declara não impor fronteiras entre ele, sua vivência, sua dor e aquilo que escreve.

Sobre tal episódio, Ariano fala, na pele de Quaderna: “Ouço as notas clarinadas do canto enfurecido da *vassourinha*, notas que corporificavam, para nós, o perigo, o fogo, a ameaça e o ódio da multidão.”²⁷ E seguindo a narrativa, percebemos mais:

²⁷ SUASSUNA apud NOGUEIRA, Maria Lopes Aparecida. **O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura**. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 156.

Parece que ainda estou ouvindo a voz amada de minha Mãe dizer para meu irmão mais velho: ‘-Esses miseráveis pensam que vamos nos humilhar? Manuel, meu filho, puxe aí o canto: para mostrar a essa gente quem somos nós e quem é seu Pai, vamos todos cantar o *Hino de Princesa!*’ Eu estava assombrado, sem entender bem o que era aquilo, mas cantei com meus outros irmãos, a plenos pulmões [...].²⁸

Percebemos como a música participa de um momento primordial na formação de seu arquivo pessoal. Ela, a música, revela a chegada da morte – pelo canto da *Vassourinha* entoada pelo grupo que cercava sua casa para linchar sua família – mas, também, simboliza a ação de resistência, de fé na salvação - através do ato de cantar, dele e dos irmãos instigados pela mãe, o *Hino da Princesa* - uma forma de afirmar sua força, “de mostrar seu valor”, de defender seu território. Dessa maneira, a música está em Ariano, também, intimamente ligada ao espaço sertão, “reino encantado” de sua infância. Ela adquire, por força desse evento, o poder de arconte, definido por Derrida²⁹, unindo, identificando e concentrando as imagens desse episódio, realizando, enfim, a consignação, a reunião dos signos - música, território, família, invasores – gerando o arquivo. Nesse caso, de acordo com Derrida, “a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável”³⁰, ou seja, aquilo que para Ariano é arquivado pela música, torna-se isso mesmo um arquivo musical sujeito à (re)elaboração da própria música – o fazer musical ergue-se como fazer mnemônico.

Ariano é a própria “criança no escuro” de que fala Deleuze, privada precocemente daquilo que para ela seria sempre lembrado como a luz de sua infância; aquela que ele viria mais tarde a transfigurar na imagem do sol em uma de suas *iluminogravuras*³¹: seu pai João Suassuna, assassinado por motivos políticos. Criança “perdida”, “tomada de medo” diante da perda de seu eixo de orientação, e de tudo que ele representava: seu reino encantado, o Nordeste sertanejo, pastoril.

Mas essa não foi uma associação puramente metafórica para Ariano. Após a morte do pai, a família Suassuna passou a sofrer intensa perseguição e represália políticas, sendo obrigada a deixar a Paraíba para ir morar em Recife, Pernambuco. Foi lá, com saudades da terra natal, que Ariano cresceu e foi educado, vendo ganhar força, dentro de si, as imagens (e os sons) de sua infância “perdida” no sertão da Paraíba, reino de seu pai, lar de sua família.

²⁸ SUASSUNA apud NOGUEIRA, op. cit. p. 156.

²⁹ Ver DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

³⁰ Idem p. 28-29.

³¹ Segundo a definição de Carlos Newton Jr., “A iluminogravura é uma prancha de papel cartão, com as dimensões de 44 cm x 66 cm, contendo um soneto e as respectivas ilustrações”, nas quais Suassuna “aprofunda ainda mais suas experiências em integrar texto e ilustração”. Tanto o comentário sobre a importância da iluminogravura na obra de Suassuna, como a análise da iluminogravura intitulada *A Acauhan - A Malhada da Onça*, em que a figura do sol é interpretado como a transfiguração do seu pai, João Suassuna, estão presentes em NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

Não é que a música será para Ariano matéria principal de sua reconstrução do passado perdido – Ariano tornar-se-á escritor, não músico – mas na emergência de suas lembranças distantes – criança pequena quando teve o mundo avassalado pela violência política – a música será sempre símbolo de resistência, de tenacidade contra a invasão de seu território, a maculação de seu espaço, sendo esse imaginado e transformado futuramente num espelho daquele Nordeste idílico, pastoral, lar de sua infância remota, governado, em sua memória, por seu pai, grande aristocrata da região.

João Suassuna, de fato, estava em meio a seu mandato (1924 a 1928) como presidente do estado da Paraíba, antiga Nossa Senhora das Neves, atual João Pessoa, quando, na capital do estado, de mesmo nome, nasceu Ariano, em 16 de junho de 1927. A cidade da Paraíba, que também já recebera o nome de Filipéia de Nossa Senhora das Neves, em 1588, foi espaço de homenagem ao rei Filipe II de Espanha, quando da União Ibérica – período em que a Coroa Portuguesa foi unificada com a da Espanha. Sua memória cultural – evidenciada pelos vários monumentos de arquitetura e arte barroca - ficou, pois, impregnada por esse imaginário espacial ibérico medieval, elemento que, como analisarei mais adiante, viria a emergir de forma decisiva, através de Ariano, na elaboração do pensamento armorial.

Encerrado o mandato de João Suassuna como presidente da Paraíba em 1928, a família Suassuna, até então residente na cidade de Paraíba, retorna ao seu lugar de origem, a Fazenda Acauhan, situada no alto sertão paraibano. A partir de então, intensifica-se a luta política entre as lideranças ditas sertanejas, dentre as quais se destaca João Suassuna, e o Governo de João Pessoa, presidente do Estado da Paraíba. João Pessoa pretendia “modernizar” a política do Estado através do desprestígio dos antigos chefes políticos, os “coronéis”, dos municípios, segundo ele, os principais responsáveis pelos abusos e, conseqüentemente, pelo “atraso” do Estado. Em grande medida, essa batalha política, acirrada durante o governo de João Pessoa, refletia o embate já configurado desde o início do século entre o arcaico e o moderno; entre as antigas relações sociais e econômicas características da sociedade patriarcal e a nova configuração urbana e social que assumiam as cidades na passagem do século XIX para o século XX; em outros termos, era o conflito entre o meio tradicional rural e o urbano recém-surgido.³²

Em 21 de junho de 1930, sob a liderança do deputado estadual “coronel” José Pereira Lima, desafeto do governador João Pessoa, o município de Princesa se declara “independente”, adotando o nome de “Território Livre de Princesa”, com bandeira, exército, constituição, jornal e hino próprios. A luta política se torna luta armada na Paraíba. Princesa

³² Sobre o embate entre o rural e o urbano, ver ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **Nordestino: uma invenção do falo - uma história do gênero masculino (Nordeste 1920/1940)**. Maceió: Edições Catavento, 2003.

ganha repercussão nacional e internacional e se firma como um reduto dos revoltosos, um símbolo para as lideranças políticas locais paraibanas, inclusive João Suassuna.

Em 5 de julho de 1930, sob o título do artigo “Marcha-Canção dos Legionários de Princesa”, são estampadas no Jornal de Princesa letra e partitura do *Hino de Princesa*. Em pauta e poesia, a música surge como o fechamento do território – *ritornello* – agora independente, de Princesa. A partitura trazia uma música ritmicamente marcada por uma marcha, remetendo ao caráter heróico de um hino nacional a ser entoado pela multidão que “marcha” pela independência de sua “pátria”. A indicação sobre a introdução a ser executada por cornetas, expressa a intenção de um canto ao combate, no caso, a incitação à batalha pela defesa do território.

Com o assassinato de João Pessoa, 19 dias depois da publicação do *Hino de Princesa*, em 26 de julho de 1930, na cidade de Recife, Pernambuco, o movimento armado toma novo rumo. O então presidente da República, Washington Luiz, decidiu terminar com o conflito de Princesa e o "coronel" José Pereira, já prevendo os acontecimentos futuros, decorrentes da morte do governador, não ofereceu resistência. Conforme acordo prévio, seiscentos soldados do 19º e 21º Batalhão de Caçadores do Exército, comandados pelo Capitão João Facó, ocuparam o município em 11 de agosto do mesmo ano.³³

Em 09 de outubro de 1930, João Suassuna foi assassinado no Rio de Janeiro, num ato de represália à morte de João Pessoa, também seu inimigo político. O assassino de Pessoa, João Dantas, cuja desavença contra o governador fora motivada por motivos pessoais, era primo da mãe de Ariano, o que fizera com que aumentassem ainda mais as suspeitas sobre o envolvimento de João Suassuna no crime praticado por Dantas.

João Pessoa era, então, candidato à vice-presidência do país ao lado de Getúlio Vargas, na sucessão do presidente Washington Luís, nas conturbadas eleições de 1930, e sua morte, como também a de João Suassuna, a de João Dantas – supostamente “suicidado” na Penitenciária do Recife – e a própria “revolta de Princesa”, como ficou conhecida, estão ligadas à uma situação de crise e tensão políticas bastante acentuadas no Brasil do início do século XX. Em maio daquele mesmo ano, o então líder tenentista Luiz Carlos Prestes tornara público longo manifesto onde, dentre outras coisas, afirmava:

³³ Sobre os acontecimento da “revolta de Princesa”, ver MARIANO, Paulo. **Princesa antes e depois de trinta**. João Pessoa: EGN, 1991.

Somos governados por uma minoria que, proprietária das terras e das fazendas e latifúndios e senhores dos meios de produção e apoiada nos imperialismos estrangeiros que nos exploram e nos dividem, só será dominada pela verdadeira insurreição generalizada, pelo levantamento consciente das mais vastas massas das nossas populações dos sertões e das cidades.

Contra as vigas-mestra que sustentam os atuais oligarcas, precisam, pois ser dirigidos os nossos golpes – a *grande propriedade territorial* e o *imperialismo anglo-americano*. Essas as duas causas fundamentais da opressão política em que vivemos e das crises econômicas sucessivas em que nos debatemos.

O governo dos coronéis, chefes políticos, donos da terra, só pode ser o que aí temos: opressão política e exploração impositiva.³⁴ [Grifo meu]

A fala de Prestes é relevante no sentido em que demonstra a presença das duas principais questões em pauta na emergência de um discurso que pretende a elaboração de um Brasil autêntico, livre do imperialismo estrangeiro, fortalecido naquilo que foi considerado suas raízes. Em grande medida, esses dois tópicos – o latifúndio rural e o imperialismo do capital estrangeiro, notadamente o dos Estados Unidos – estarão no centro dos debates acerca da constituição de um “Brasil novo” e sobre eles se degladiarão, também em grande parte, governo e revolucionários. É também em torno deles que se desenvolverão as discussões políticas e culturais acerca do discurso regionalista e do choque rural *versus* urbano.

Prestes falava de um cenário de crise aguda por qual passava a chamada “república velha” e do qual a “revolução de 30” foi mais um dos efeitos diretos. Ele representava a voz comunista que ia contra os antigos desmandos dos “coronéis”, peças-chave numa prática política que dava total autonomia de poder aos grandes fazendeiros e proprietários de terras do país, cuja população fora, até finais do século XIX, em sua grande maioria, rural. Com a chegada do século XX e a partir do processo de urbanização trazido em sua esteira, essa antiga estrutura política agrária começará a ser bombardeada por várias transformações. Nesse sentido, os influxos do capital estrangeiro, principalmente o norte-americano, serão vistos e apontados pela antiga elite agrária, como também pelos intelectuais do emergente pensamento regionalista, como sendo o meio principal pelo qual o imperialismo econômico e cultural norte-americano exercia seu domínio sobre o Brasil.

Em grande medida, essa discussão está relacionada com o discurso do nacional-popular na formação do imaginário social brasileiro. Foi em torno da idéia de identidade nacional e regional, de identidade cultural que emergiu, no Brasil, uma série de princípios de enunciação que foi chamada de *formação discursiva nacional-popular*, assim como o mecanismo de poder que a sustentou, chamado, por sua vez, de *dispositivo de nacionalidades*. A produção intelectual a que estes conceitos deram origem foi responsável por grande parte

³⁴ PRESTES, Luiz Carlos apud FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. 3ed. São Paulo: Globo, 2001, p. 761.

da história da cultura brasileira entre as décadas de 1920 e 1960.³⁵

É na confecção de uma identidade nacional que ganha destaque o discurso regionalista, notadamente o dito novo regionalismo, surgido na década de 1920 e que propõe, em contrapartida ao antigo regionalismo, de raízes naturalistas, uma convivência pacífica entre as várias regiões do país, elegendo, entretanto uma região central cultural e politicamente - o Sul - em torno da qual gravitam, numa relação de estreita dependência, os demais recortes regionais. Como disse Albuquerque Jr., “o nacionalismo vai acentuar, na década de vinte [século XX], as práticas que visavam ao conhecimento do país, de suas particularidades regionais”.³⁶

Entretanto, como bem afirmou Ênio Squeff, o nacionalismo é tratado na história cultural do Brasil de forma ambígua: “tanto falam dele os que escancararam as portas do país às multinacionais como os que pretendem que o nacionalismo suponha algumas soluções de caráter nasserista, ou francamente fascista”.³⁷ Portanto, nas décadas citadas acima, o discurso do nacional-popular será apropriado, em doses diversas, tanto pelo governo, como forma de justificar a política autoritária e desenvolvimentista lançada pelo Estado Novo, quanto pelos grupos oposicionistas e intelectuais de esquerda, como base para a elaboração de uma pretensa arte nacional.

Por outro lado, o discurso do nacional-popular está inserido num quadro de mudanças políticas, sociais e econômicas por que vinha passando o país já desde a proclamação da república. Do ponto de vista econômico, por exemplo, haja vista as constantes crises no mercado do açúcar e das superproduções do café, Edgard Carone enxergará, a partir do final da década de 1920 e início de 1930, “o desaparecimento do sistema de produção arcaico – o engenho – e o atual domínio da usina, com maquinarias modernas e produção mais barata”.³⁸ “Desaparecimento”, esse, que o escritor José Lins do Rego viria a expressar (e sonorizar) de modo primoroso, apesar de um ponto de vista absolutamente aristocrático, em romances como *Fogo Morto* que trata das relações entre pessoas de uma comunidade ligada a um engenho de cana-de-açúcar em franca decadência com a crise do final do século XIX.

É justo nesse sentido de recuperar a cultura e a tradição do engenho arcaico, como todas as relações sociais decorrentes de sua sociedade patriarcal, que irá se elaborar o discurso do *engenho anti-moderno*, ou seja, a construção do Nordeste como espaço idealizado, retentor

³⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 200.

³⁶ Idem, p. 41.

³⁷ SQUEFF, Ênio. *Reflexões sobre um mesmo tema*. In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira: música**. 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 17.

³⁸ CARONE, Edgard. **Corpo e alma do Brasil: a república nova (1930-1937)**. São Paulo: DIFEL, 1982, p. 41.

do que seria uma autêntica cultura nacional formada de cima pra baixo, quer dizer, forjada na pretensa luta daqueles considerados menos privilegiados social e geneticamente – os nordestinos – contra a sua dominação pela região do sul.³⁹ Para esse discurso contribuirão diversos intelectuais e artistas e os meios midiáticos, influenciados principalmente pela sociologia de Gilberto Freyre e pelo Movimento Regionalista e Tradicionalista de Recife, iniciado oficialmente com a fundação do Centro Regionalista do Nordeste em 1924, aglutinando em torno de si não apenas intelectuais ligados às artes e à cultura, mas, sobretudo, aqueles voltados para as questões políticas locais e nacionais.⁴⁰

O Nordeste passa a ser visto (e dito) por esses intelectuais como um espaço idealizado, reduto daquilo que o Brasil ainda tem de autêntico, de verdadeiramente seu. Um espaço poético, habitado por personagens que pretendem representar o brasileiro como sendo um amálgama de imagens, crenças, cores, sabores e valores culturalmente estabelecidos; personagens socialmente estabelecidos e fora de qualquer chance de ascendência; personagens condenados a um *status* inalterável, porém, autorizados por uma construção histórico-cultural que lhes prendem a uma imanência no tempo e no espaço.

Em grande medida, esse discurso de Nordeste é um discurso da saudade e da revolta, pois todos os intelectuais envolvidos em sua produção eram pertencentes a famílias aristocráticas: representava para os donos de engenho e terras um reduto inexpugnável de hierarquia e tradição, onde estariam os donos do poder protegidos da “corrosão” dos valores tradicionais de conduta social e moral que vinha ocorrendo nas grandes cidades pelas estrangeirices européias e pela modernidade.⁴¹

A literatura suassuniana se forjou, portanto, a partir desse discurso já delineado desde a década de 1920 e percebível em alguns intelectuais dessa primeira metade do século XX, filhos de senhores de engenho ou grande proprietários rurais que, sensíveis à descaracterização urbana, política e social que minava os alicerces daquela estrutura hierárquica e agrária à qual estavam intimamente ligados, enquanto filhos da aristocracia rural – como Ariano – trataram de entrar como partícipes dessa batalha.

Empenhados em manter intacto o espaço imaginário de suas infâncias, representante, acima de tudo, de um estado de “ordem social” que desejavam ansiosamente defender, esses escritores tomaram suas lembranças como matéria-prima para a elaboração de um discurso

³⁹ Sobre o conceito de engenho anti-moderno, ver ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Um engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes**. Tese de Doutorado. Unicamp, Campinas, 1994.

⁴⁰ Ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz .e. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

⁴¹ Idem.

literário regionalista . Como fala Durval Muniz de Albuquerque Júnior,

O final da década de vinte e, principalmente, a década de trinta marcam a transformação da literatura regionalista em ‘literatura nacional’. A emergência da análise sociológica do homem brasileiro, como uma necessidade urgente, colocada pela formação discursiva nacional-popular, dá ao romance nordestino o estatuto de uma literatura preocupada com a nação e com seu povo, mestiço, pobre, inculto e primitivo em suas manifestações sociais. A literatura passa a ser vista como destinada a oferecer sentido às várias realidades do país: a desvendar a essência do Brasil real.⁴²

Albuquerque Júnior não deixa de reconhecer ainda, na formação dessa literatura regionalista, a presença das questões do combate ao imperialismo cultural-econômico estrangeiro e da manutenção da velha ordem social, apontada principalmente pela existência do latifúndio rural. Assim ele faz quando fala acerca do chamado “romance de trinta” que tratava diretamente de temas do Nordeste e que, segundo Albuquerque Júnior era uma literatura que se pretendia “verdadeiramente brasileira por estar ligada à região que menor *influência estrangeira* havia sofrido e também por ser a *síntese de todas as suas contradições, os contrastes sociais e naturais*” [Grifo meu].⁴³

É a partir desse desejo de afirmação de uma “identidade brasileira”, de um Brasil arraigado àquilo que seriam “suas raízes”, avesso às influências estrangeiras, fossem elas de qualquer espécie, econômica, política, cultural, que fortalecer-se-á no país um discurso regionalista que elegerá a região Nordeste como o espaço ideal para o espelho dessa “brasilidade congênita”.

Dessa visão de Nordeste é herdeiro Ariano, haja vista a identificação com sua história pessoal, e a morte do seu pai, pensada nesse contexto, como ele próprio viria a confessar anos depois através de sua obra, estar diretamente ligada à batalha política e social entre espaços, antigos e novos, campo e cidade, arcaico e moderno, nacional e estrangeiro, sempre bastante ligada às práticas de agricultura – ligado, por sua vez, à existência do grande proprietário de terras – e à atividade industrial – no que melhor se refletiu na influência do capital externo sobre o Brasil. Leia-se como Ariano reflete sobre o assunto:

Meu pai foi assassinado – no Rio de Janeiro – quando eu tinha 3 anos de idade, por conta de questões políticas ligadas aos episódios da Revolução de 30, em Princesa, cidade do sertão da Paraíba. Eu cresci lendo jornais falando mal de meu pai... Era a luta do bem contra o mal. O bem era o urbano, que representava a modernidade, o progresso, o governo. O mal era meu pai, que significava o atraso, o primitivo, por

⁴² Ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001, p. 106.

⁴³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, op. cit., p. 108.

ser rural. Sabe o que fiz, para conseguir viver, pois aquilo me doía muito?... Resolvi inverter: o bem era o rural, o mal era o urbano... Pautei toda minha vida nisso... Isso teve sempre uma repercussão enorme em toda minha obra...⁴⁴

Filho dessa luta entre espaços, herdeiro dessa forma de ver e dizer o Nordeste, iniciada com a literatura regionalista do início do século XX, Ariano aliará a esse saudosismo o próprio arquivo traumático, ligando a perda do espaço Nordeste de sua infância ao desaparecimento do pai. Dessa forma, a trindade pai-família-terra ficaria para sempre, e irremediavelmente, fundida em Ariano. Trindade a que ele dedicaria a vida na tentativa de restaurar. Há, portanto, uma surda ironia no fato de o filho de João *Urbano* Pessoa de Vasconcelos Suassuna, em memória desse, tornar-se um símbolo na defesa de um espaço *rural* imaginário. Ariano diz:

Foi de meu Pai, João Suassuna, que herdei entre outras coisas, o amor pelo Sertão, principalmente o da Paraíba, e a admiração por Euclydes da Cunha. Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou.⁴⁵

Foi realmente através das palavras que Ariano, ainda adolescente, iniciou sua busca literária por aquele que fora seu rei – seu pai – e seu reino – o Nordeste de suas lembranças: pastoril, entranhado no sertão. Com o intuito de recuperar aquele espaço imaginado, manchado com o sangue do pai, violentado pela urbanidade assassina, Ariano passou a povoá-lo de personagens sofridos, porém fortes, tenazes, espertos, sonhadores, capazes de transformar sua dor – a seca, a fome, a falta de recursos – em algo belo, em arte; capazes, portanto, de resistir ao influxo de urbanidade advindo, principalmente, com as mudanças de ordem política e econômica ocorridas no Brasil a partir do segundo quartel do século XX.

Em 1933, os Suassuna mudam para Taperoá, no sertão seco, alto e pedregoso dos Cariris Velhos da Paraíba do Norte, onde Ariano estuda as primeiras letras. A partir de então, sua educação se dará entre as aulas na cidade e as expedições nas fazendas São Pedro, Saco, Panati e Malhada da Onça; entre as leituras de Shakespeare e a apresentação de peças de “mamulengo” nas feiras de Taperoá; entre o som do piano de D. Rita Suassuna e aquele da viola, nas disputas entre os cantadores Antônio Marinho e Antônio Marinheiro. Talvez daí ele

⁴⁴ SUASSUNA apud NOGUEIRA, Maria Lopes Aparecida. **O cabreiro tresmalhado**: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 30.

⁴⁵ SUASSUNA apud NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999, p. 164.

adquirir o hábito de migrar entre o que se diz “erudito” e o que se diz “popular”. E talvez ainda sob as reminiscências do Hino de Princesa Ariano ouvirá uma ressonância entre os versos de Austro Costa, autor da letra:

Exaltemos no bronze da história,
a epopéia do nosso rincão!
De Princesa cantamos a glória
e a bravura sem par do sertão!⁴⁶

E aqueles outros de Luís de Camões:

As armas e os barões assinalados,
Que da ocidental praia lusitana [...],
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da Morte libertando [...],
- Cantando espalharei por toda parte⁴⁷

Exaltar no bronze da história as armas e os barões assinalados dos rincões do Nordeste, não da praia, mas do interior, e, cantando em obras valerosas, espalhar por toda parte a glória e a bravura sem par do sertão: esse bem poderia ser o lema (ou o hino) do movimento que Ariano lançaria oficialmente décadas mais tarde na cidade do Recife.

1.1.2 O Canto Armorial do Recife

Mais tarde, os estudos de Ariano passaram a se dar também entre o campo e a cidade, pois, tendo ido estudar no Colégio Americano Batista, no Recife, Pernambuco, toma por costume passar as férias em Taperoá. Sem nunca perder o contato com o sertão do Cariri, Ariano, agora estudante em Recife, conhece um grupo de escritores, atores, poetas, pintores, romancistas e pessoas interessadas em arte e literatura, um ambiente intelectual que exercerá grande influência em sua obra. Alguns dos componentes desse grupo são: Hermilo Borba Filho, José Laurênio de Melo, Carlos Maciel, Salustiano Gomes Lins, Capiba, Galba Pragana, Joel Pontes, Ivan Neves Pedrosa, Aloísio Magalhães, Genivaldo Wanderley, Heraldo Pessoa

⁴⁶ Estrofe da primeira versão da letra do “Hino de Princesa”, publicado em Hymno de Princesa. **Jornal de Princeza**. Princesa Isabel, 5 jul 1930. P. 1. (N/a).

⁴⁷ Versos escolhidos entre a primeira e a segunda estrofes do poema *Os Lusíadas* de Luís de Camões, em CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 29.

Souto Maior, José de Moraes Pinho, Fernando José da Rocha Cavalcanti, Gastão de Holanda, Ana e Rachel Canen, Eptácio Gadelha, José Guimarães Sobrinho, entre outros. O encontro com tais nomes, principalmente após sua entrada para a Faculdade de Direito do Recife, em 1946 é importante para a história de Ariano na medida em que participam da formação do pensamento suassuniano e de sua forma de ver e dizer o Nordeste, a qual, por sua vez, eclodirá com sua maior força na produção do Movimento Armorial.

À medida que Ariano ia crescendo, que ia maturando sua dor, a falta de seu pai, de sua terra, o país ia sendo “preparado”, notadamente a partir de 1935, em decorrência da tentativa frustrada de revolução caracterizada pela Intentona Comunista, por uma intensa propaganda anticomunista do governo, visando uma forte centralização do poder, que viria a ocorrer a partir de 1937 com a instituição do chamado Estado Novo pelo então presidente Getúlio Vargas.

Após o golpe de estado, em 1937, que inicia a chamada “era Vargas”, o governo se direcionou cada vez mais para a intervenção estatal na economia e para o nacionalismo econômico, provocando um forte impulso à industrialização. À medida que o país se orientava para uma prática de modernização econômica, o que, em grande medida, ao contrário do que se poderia esperar, aumentava a dependência brasileira em relação ao capital estrangeiro, ia sendo preciso, por isso mesmo, propagar uma imagem de país forte, autêntico, seguro de suas origens.

Começa a se perceber, portanto, um esforço cada vez maior no sentido de se construir a imagem de um Brasil voltado completamente ao que seriam suas origens, àquilo que, desde a sua descoberta pelos portugueses, continuando com sua colonização e emancipação, ter-se-ia mantido alheio a toda e qualquer influência estrangeira, uma tal “essência” brasileira que teria comandado, mais que a colonização européia, ou, depois, o capitalismo estrangeiro, o “destino” do país. Um esforço intelectual delineado em produções sociológicas e historiográficas que, a exemplo da literatura regionalista já comentada, nasceu do impulso dos filhos educados daquela classe aristocrática agrária que via esse antigo mundo desmoronar ante os influxos de urbanidade do século XX e que, também como aqueles literatos, elegeram o Nordeste como espaço ideal para a descoberta dessa “brasilidade”.

Nesse aspecto, o estado de Pernambuco apresentava uma produção artística e intelectual privilegiada e profundamente marcada pelas realizações intelectuais do Movimento da Escola do Recife, já no século XIX e a “descoberta” do espaço Nordeste feita pelo Movimento Regionalista, surgido na década de 1920. Dois grandes intelectuais, Tobias Barreto e Gilberto Freyre, foram, respectivamente, os principais agentes desses dois

movimentos que deram ao Recife um papel bastante relevante na elaboração de um discurso regionalista que culminou com a elaboração do espaço Nordeste.

Para Recife, Ariano se mudaria definitivamente com a família em 1942, após longo tempo de mudanças entre cidades de Pernambuco e da Paraíba, devido às perseguições políticas sofridas pelos Suassuna após a “revolução de 30”. Foi o ambiente universitário recifense que possibilitou o encontro de Ariano com a atmosfera intelectual pernambucana, bastante marcada pelo discurso regionalista. Em 1946, após ingressar na Faculdade de Direito do Recife, Ariano se liga a jovens escritores e artistas, tendo à frente Joel Pontes, Gastão de Holanda, Aloísio Magalhães e Hermilo Borba Filho que iniciavam seus trabalhos com o Teatro do Estudante de Pernambuco. De certa forma, Ariano adentra num meio acadêmico já marcado por uma intensa produção intelectual e literária originada pelo que se convencionou chamar de a “fase jurídica” da Escola do Recife. Ariano, pode-se dizer, seguia os passos, por exemplo, de seu conterrâneo, a quem muito enaltece em vários momentos e cuja obra muito respeita e admira, o poeta Augusto dos Anjos.

Será logo após sua entrada na Faculdade em 1946 que Ariano iniciará sua carreira oficial de teatrólogo, publicando sua primeira peça, *Uma mulher vestida de sol*, em 1947. Em seguida vieram: *Cantam as Harpas de Sião*, 1948, reescrita sob o título *O desertar de Princesas*; *Auto de João da Cruz*, 1950; *Auto da Compadecida*, 1955; *O Santo e a Porca* e *O casamento suspeito*, 1957; *A Pena e a Lei*, 1959; *A Farsa da Boa Preguiça*, 1960; *A Caseira e a Catarina*, 1961.⁴⁸

Pode-se dizer que foi através do teatro pernambucano que os fundamentos de um pensamento armorial, senão surgiram, ao menos começaram a se esboçar de maneira mais eminente. Isso, não apenas pela tendência, segundo Santos⁴⁹, delineada nos autores teatrais, em meados da década de 1940, para tratar temas do que se definia como da cultura popular do Nordeste brasileiro, mas também por ter sido nesse gênero literário que o idealizador e criador do Movimento Armorial, Ariano Suassuna, expressou inicialmente e de maneira mais eficaz suas idéias estéticas. Além disso, foi graças ao sucesso obtido por peças como *O Auto da Compadecida*, *A Pena e a Lei* e *Mulher Vestida de Sol* que a estética suassuniana pôde alcançar platéias fora da região Nordeste e ficar conhecida nacionalmente. O teatro de Suassuna teve, nesse sentido, esse papel primeiro de divulgador dessa “estética nordestina” pretendida pelo autor.

⁴⁸ Sobre a obra de Ariano Suassuna, ver **Cadernos de Literatura Brasileira nº 10: Ariano Suassuna**, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000. (N/a).

⁴⁹ SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

Segundo Albuquerque Júnior, o sucesso alcançado por Ariano e seu teatro voltado para temas e assuntos tidos como sendo do “povo nordestino” deveu-se, além do desejo de se construir uma dita arte nacional e popular, também

a toda uma política oficial que vinha, desde a década de quarenta, com a criação do Instituto Nacional de Teatro, incentivando, por meio de inúmeros festivais de amadores, o surgimento de uma dramaturgia nacional. A encenação de o *Auto da Compadecida*, no Rio de Janeiro, se constituiu num marco do teatro nacional e popular, com uma linguagem própria. Teatro capaz de participar da tarefa que a formação discursiva nacional-popular reservava para as artes, ou seja, a tarefa de formação ‘do espírito nacional’. Um teatro que fosse capaz de se popularizar, de deixar de ser voltado para a catarse da burguesia, que abordasse assuntos nacionais. Um teatro capaz de formar o povo a partir de seus assuntos.⁵⁰

De fato, já na década de 1940 se esboçava em Recife uma atividade artística e cultural, de caráter noemadamente folclórico, que viria a dar como frutos uma vasta produção cultural não só através do teatro, mas também no campo das artes plásticas, da dança, da música, entre outras várias manifestações artísticas sempre em contato com aquilo que foi considerado como sendo a “arte do povo”. Tal arte fazia parte de um projeto maior da política nacional de cultura, em coadunação com setores da classe média brasileira, voltada para a consolidação da assim chamada cultura nacional-popular, política iniciada desde o centralismo da “era Vargas”. Sobre isso, fala Albuquerque Júnior:

Com a redemocratização do país, em meados da década de quarenta, a preocupação em criar uma cultura nacional-popular irá se transferir dos intelectuais que serviram ao Estado Novo para os setores de classe média ligados aos discursos das esquerdas. Com o fim do centralismo estadonovista, serão instituições da sociedade civil, como o Partido Comunista, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), os Movimentos de Cultura Popular (MCP), os Centros Populares de Cultura (CPC), ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE), bem como a outros movimentos culturais no teatro, no cinema, na poesia, na literatura e na música que deverão continuar o trabalho de produção cultural em torno da questão nacional e popular. Uma questão que, ao se cruzar com o discurso marxista, passa a conviver e ser pensada a partir do tema da revolução. Uma idéia de revolução que, embora partisse do internacionalismo marxista, era enclausurada nas fronteiras da nação e que não se fundamentava na luta de classes, mas numa pretensa luta entre um espaço nacional a ser defendido e o imperialismo que o ameaçava de dissolução.⁵¹

É em estreita ligação com essa movimentação nacional que no Recife de 1940 começarão a surgir grupos como o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), grupo formado com atores “não-profissionais” representantes dos mais variados setores da classe média do estado. Era uma tentativa de libertar o teatro do exclusivismo aristocrático que o

⁵⁰ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001, p. 165.

⁵¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, op. cit., p. 189.

fazia palco para o exibicionismo burguês, incorporando-o, num movimento de dentro para fora, com elementos sociais e culturais da classe média. Segundo Waldemar de Oliveira, fundador do TAP,

Era curioso o que acontecia, no Recife, até bem pouco tempo: a alta sociedade pisava o palco do Teatro Santa Isabel para se exhibir de todos os modos, menos fazendo Teatro. Pisava-o para fazer parte em concertos e recitais; pisava-o para bailar; pisava-o para declamar; pisava-o para cantar. Em benefício próprio. Em festas de caridade. Solistas. Corpos corais. Conjuntos sinfônicos. Tertúlias intelectuais. Tudo, menos Teatro.⁵²

Consolidava-se, assim, cada vez mais, o discurso da “arte voltada para o povo”. Emulados pela idéia de edificação de uma cultura nacional-popular, esses setores da classe média passariam a disseminar uma arte que, do seu ponto de vista, representava as bases da sociedade brasileira. Nesse sentido, outras áreas que não o teatro estiveram envolvidas.

Em 1948, o artista plástico Abelardo da Hora, em cooperação com Hélio Feijó, criara a Sociedade da Arte Moderna de Recife (SAMR), e logo depois fundara o Ateliê Coletivo, logrando implantar uma Universidade Popular de Arte, onde se ministravam vários cursos de iniciação às artes. Abelardo da Hora sempre se interessou por temas da “vida do povo” e sua iniciativa, apoiada pelo então prefeito do Recife, Miguel Arraes, deu origem ao Movimento de Cultura Popular em Pernambuco (MCP), criado em 1960. Outros nomes de artistas plásticos, hoje nacionalmente reconhecidos, como Francisco Brennand e Gilvan Samico, mais tarde integrantes do Movimento Armorial, surgiram desse meio.

Miguel Arraes sempre foi um nome político com o qual simpatizou Ariano e do qual recebeu apoio político em vários momentos de seu engajamento pela constituição de uma dita “arte nordestina”. Natural de Araripe, interior do Ceará, filho de pequenos agricultores do sertão nordestino, Arraes, além de prefeito do Recife, de 1959 a 1962, foi eleito governador de Pernambuco por três vezes, de 1963 a 1964, tendo sido cassado pelo Governo Militar e exilado na Argélia; de 1987 a 1990 e de 1995 a 1998. Apesar de sua posição esquerdista - foi membro-fundador e líder do Partido Socialista Brasileiro – voltado para a emancipação do “homem nordestino” perante as “agruras” da seca e das injustiças sociais presentes no dito universo nordestino, ou, em parte, por isso mesmo, por combater o processo imperialista do capital estrangeiro sobre o Brasil, pelo desejo de proteger o “povo do Nordeste” e aquela que era tida como “sua cultura”, Arraes sempre se posicionou a favor das tentativas de construção de uma dita “arte popular do Nordeste”.

⁵² OLIVEIRA, Waldemar de. **Uma conquista difícil**. Recife, 1942. (Panfleto).

Justamente por ir contra a presença do capital estrangeiro na política e na cultura nacional - posicionou-se, em 1964, junto ao então governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, do lado do Presidente João Goulart quando esse assinou os projetos da “reforma agrária” e da nacionalização das restantes refinarias de petróleo estrangeira (posição política que, entre outros fatores, incitou o golpe militar de 64) – é que Arraes foi fortemente perseguido pelo governo militar.

Em grande medida, Ariano encontrará respaldo político durante os governos de Miguel Arraes no sentido de empreender esse retorno ao canto de sua terra, à reconstrução imaginosa de seu reino do sertão. Será a convite de Arraes, por exemplo, que Ariano irá assumir o cargo de Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, em 1995. Cargo esse que lhe proporcionará ações administrativas mais contundentes para a materialização de suas idéias estéticas, sempre na direção de solidificação de uma “arte popular nordestina”.

Na esteira do prestígio alcançado junto à imprensa pelo Teatro de Amadores de Pernambuco, surgiam nesse estado vários pequenos grupos amadores jovens, aliando-se à causa do nacionalismo e da popularização do espetáculo, tão em voga no país. Hermilo Borba Filho, romancista, teatrólogo, natural de Palmares, interior de Pernambuco, filho de senhor de engenho educado na cidade grande, estava no centro dessa agitação e na tentativa de consolidar seus ideais estéticos e por em prática sua “visão popularizante” do teatro, criando, em 1945, a companhia Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Na linha do Teatro Universitário, não propriamente como uma categoria teatral, mas, sobretudo, trazendo um olhar inovador sobre a cena, contrastando com os padrões convencionais da expressão teatral, o TEP, alternando autores europeus – a peça escolhida para a estréia, em 1946, foi a antinazista *O Segredo*, de Ramón José Sender, seguida no ano seguinte por *O Urso* de Anton Tchekhov – e autores do Nordeste como Ariano e o próprio Hermilo, já anuncia a tendência de aproximar cultura européia – erudita – e cultura popular. Além disso, o repertório encenado pelo TEP sugere um relação de cumplicidade, que viria a ser confirmada mais tarde por Suassuna, entre o pretendido “teatro popular nordestino” e o teatro popular espanhol de raízes culturais ciganas representado entre outros pelo próprio Sender já citado, Calderón de la Barca e principalmente por Frederico Garcia Lorca, com várias peças encenadas pelo grupo e que serviria de inspiração para aquilo que Suassuna viria a sugerir como sendo o “autêntico teatro popular nordestino”.

Hermilo pretendia fazer em relação ao Nordeste o que Garcia Lorca fizera pela Andaluzia, um teatro feito do material humano local. Imitando a experiência de Lorca na Espanha, de percorrer cidades dirigindo suas peças e apresentando-as usando como palco uma

“barraca” móvel, o TEP promovia espetáculos nas ruas de Recife, indo “aonde o povo estava”. “O palco era feito com os birôs das salas de aula do campus da UFPE, superpostos”, afirma Carlos Newton Júnior⁵³.

A intenção de Hermilo era fazer erigir um teatro que fosse de encontro ao povo, promovendo espetáculos a preços populares e escolhendo para as encenações desde os trágicos gregos – devidamente adaptados a partir de uma “teatralidade nordestina” – como as próprias peças dos autores do Nordeste. A intenção de Hermilo era criar o caminho para um “espetáculo nordestino”, com uma estética épica, mas baseada nos folguedos populares. Assim ele declara:

Todo o Nordeste é um drama de primeira grandeza, com a tragédia das secas, a escravidão do açúcar e o cangaceirismo. É o povo sofrendo, é o povo sendo explorado, é o povo lutando. São dramas do povo, que a ele interessam, que ele compreende. É poesia viva, é poesia explodindo pela boca dos cantadores de ABC, das figuras heróicas do sertão, das figuras lendárias de Manoel Izidoro, de Zumbi dos Palmares, de Lampião. [...] O romance brasileiro já se preocupou com esses assuntos: José Lins do Rego, Jorge Amado, José Américo. O teatro sempre se manteve afastado. O teatro precisa conquistar a alma do povo.⁵⁴

Segundo Prado, o movimento de teatro amador suscitado por Hermilo em Pernambuco se inseria num contexto mais amplo de “teatro nacionalista”, ou do “teatro social”, “que buscava retratar em cena aspectos menos conhecidos ou menos explorados dramaticamente”⁵⁵, evidenciado pela preferência assumida, em geral, pelas companhias brasileira de teatro em encenar peças de autores nacionais, em resposta ao anterior predomínio do repertório estrangeiro. De acordo com Prado, esse “fenômeno, resultado de um processo natural de crescimento, nada tinha de restrito, estendendo-se também aos encenadores nacionais, que principiavam a substituir sem desvantagem os europeus.” Entretanto, como afirma Magaldi, a busca por um “teatro autêntico popular” encabeçada por Hermilo, e assumida por Ariano, “não se confunde com o alistamento político, e procura preservar a pureza estética”⁵⁶. De fato, a preocupação estética viria a ser sempre o compromisso maior assumido por Suassuna. Isso fica evidenciado, também, pela preocupação de Suassuna em procurar aliados mais artísticos do que políticos, associando seus valores ideológicos, a nomes de autores como Calderón de la Barca e Garcia Lorca, confirmando dessa forma aquela relação Nordeste-Andaluzia sugerida pelo TEP.

⁵³ NEWTON JR., Carlos. **Carlos Newton Júnior: depoimento [mai 2006]**. Entrevistador: Leonardo Carneiro Ventura. Natal, 2006. 1 arquivo MP3.

⁵⁴ BORBA FILHO apud PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 70.

⁵⁵ PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 62.

⁵⁶ MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 5 ed. São Paulo: Global, 2001, p. 244.

Já inserido nessa atmosfera, e com um trabalho engajado no TEP e participante também do MCP, Ariano cria, junto a Hermilo, em 1958, o Teatro Popular do Nordeste (TPN). Esse surgiu como continuidade do trabalho iniciado pelo TEP e levou adiante o que seria o fundamento da estética armorial, ou seja, a valorização daquilo considerado pelos autores como sendo a literatura, o teatro e a poesia popular nordestina, acreditando estarem, dessa forma, expressando os costumes do “povo do Nordeste”. Enquanto o TEP se concentrou em lançar as bases de um “espetáculo do povo”, o TPN, por sua vez, tratou de por em evidência o que se pensava ser a literatura, o teatro e a poesia popular nordestina, levando ao palco de sua casa de espetáculos na Avenida Conde da Boa Vista, a preço popular, montagens que transpiravam os “costumes do povo desta terra”, exatamente como se propunha artisticamente o Teatro do Estudante de Pernambuco, nas praças e pátios ao ar livre. Por questões econômicas o TPN (que era um grupo profissional) necessitava de um edifício teatral que permitisse cobrar ingresso, mas a preço que possibilitassem os operários e os estudantes assistirem aos espetáculos.

Foi através principalmente do TPN que jovens escritores puderam realizar experiências que envolviam o uso daquilo que eles consideravam o folclore nordestino na composição de suas peças e foi através também dele que, inicialmente, chegou ao público pernambucano a maior parte da obra daquele que seria o maior representante dessa nova geração de “dramaturgos do Nordeste”.

Ao converter-se ao catolicismo, Ariano tem sua obra investida de uma universalidade típica da literatura cristã e, mais que isso, acentuada a questão da morte em suas peças e poemas. Sobre sua obra teatral, o crítico Sábato Magaldi declara:

[...] trata-se de uma dramaturgia católica, na melhor tradição que esse teatro fixou em todo o mundo, vindo das formas medievais, em que se assinalam os caracteres populares e folclóricos e uma religiosidade simples, sadia, irreverente e presidida pela Graça, com a condenação dos maus e a salvação dos bons. É certo que numerosas lendas nordestinas reúnem os predicados que podem servir de base a um teatro popular e religioso, desde que passando pelo crivo artístico. Acrescente-se que o autor chamou algumas de suas obras 'autos sacramentais', gênero levado à perfeição por Calderón de la Barca, cuja peça *La Vida es Sueño* se baseou, aliás, na mesma lenda de que se valeu Ariano Suassuna para escrever *O Arco Desolado*.⁵⁷

Magaldi chama a atenção, portanto, para o trabalho realizado por Ariano de “eruditização” da temática nordestina presente em sua obra. Note-se que Magaldi adere à existência de um possível “teatro popular”, subentendendo ser preciso, entretanto, a ação

⁵⁷ MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 5ed. São Paulo: Global, 2001, p. 236.

asséptica do artista que deve “limpar” sua obra das “impurezas” inerentes ao discurso popular. Falando especificamente sobre a peça *A Pena e a Lei*, de Ariano, Magaldi afirma:

é uma súpula do teatro. Síntese de fontes populares e de exigente inspiração erudita, *Commedia dell'Arte* e auto sacramental, sátira de costumes e arguta mensagem teológica, divertimento nordestino e proposição de alcance genérico, herança de valores tradicionais e saída para uma vigorosa dramaturgia coletiva, história concreta e vôos para regiões abstratas, mamulengo e metafísica, a peça inscreve-se, sem favor, na vanguarda incontestável do palco moderno.⁵⁸

Para Magaldi, Ariano triunfa justo aí onde outros fracassam, na fusão magistral, em sua obra, do “espontâneo” com o “erudito”, do “regional” com o “universal”, porém, evitando o “popularesco”, a caricaturização grosseira, e suavizando o “sabor arcaico” (no sentido de medieval) de suas peças através da leveza e do espírito de improvisação dos diálogos, reflexo da “linguagem popular”, sem requintes, aspirada por Ariano e imposta aos seus personagens “tipos” do Nordeste, herdeiros, segundo ele, da fala irreverente, criativa e espontânea dos cantadores do sertão. Sobre a universalidade da obra de Ariano e a construção de seu mundo mítico-religioso, Nogueira também comenta:

A construção do *reino* do sertão, presente em Ariano Suassuna, contém um conjunto de mitologias fincado na cultura humana universal. O real é transfigurado em um mundo menos cruel, visão de alguém que inventa um futuro pensando em tornar-se a voz de seu povo e da humanidade. O sonho, que pode ser denominado a demanda do rei, ressoa como tonalidade solene no romance, poesia, teatro, pintura, gravura e tapeçaria.⁵⁹ [Grifo meu]

Dessa universalidade, subentende-se uma certa relutância por parte de Ariano em definir seu teatro dentro dos limites estéticos e linguísticos, por exemplo, do regionalismo ou em determinar um público alvo para sua obra que, segundo ele próprio, “não é feita para o consumo de classe alguma”⁶⁰. Ariano recorre a uma imagética maior e, segundo ele, anterior à formação cultural do dito “ser castanho”: aquela construída sobre a tradição medieval e ibérica que ele, Ariano, tenta em seus textos reproduzir e autenticar como a herança cultural do povo brasileiro. Nesse imaginário ibérico do Brasil, em especial o Nordeste, encontraria suas profundas raízes e é justo ele que o Armorial, numa pretensa fusão das ditas linguagens erudita e popular, procura recriar, acentuando, dessa forma, a transcendência e a universalidade do suposto “ser nordestino”. Para Ariano, o sertão é o mundo. Tentando

⁵⁸ MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva S. A., 1998, p. 75.

⁵⁹ NOGUEIRA, Maria Lopes Aparecida. **O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura**. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 201.

⁶⁰ SUASSUNA apud MORAES, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)**. Recife: Universitária da UFPE, 2000, p. 48.

“reconectar” o Brasil às suas ditas origens e a essa universalidade maior, Ariano afirma:

Quando, em 1962, escrevi um artigo sobre minhas relações com o Movimento Regionalista, a idéia do Armorial estava apenas começando a se formar dentro de mim. O Auto da Compadecida já fora encenado e lembro-me de que ficava meio hesitante quando me perguntavam se ele era ‘uma peça regionalista’. Achava que, se comparássemos minha peça com um romance regionalista, como os de José Lins do Rego, iríamos encontrar semelhanças mas também grandes diferenças. A principal vinha de que o Regionalismo era uma espécie de Neo-Naturalismo. E, no meu teatro, por influência de Gil Vicente, do teatro do Século de Ouro espanhol, do Barroco e do Romanceiro Popular Brasileiro, havia um elemento mágico e poético que me afastava dos regionalistas.⁶¹

Por essa visão mais universal – “mágica e poética” – capaz de identificar noutros jovens autores o desejo em comum de construir, com base em seu folclore, uma “autêntica arte brasileira”, Ariano passou a trabalhar junto a Hermilo canalizando a atenção do público pernambucano para aquilo considerado a sua “realidade”, aquilo dado como intrinsecamente seu. Mas não só no teatro Ariano vislumbrou essa nova messe de artistas que se voltavam aos “valores culturais do povo nordestino”.

Para Santos, esse foi um período de descoberta para os artistas das possibilidades de uma “arte originalmente brasileira” que fez do Recife “um centro de pesquisa e de criação original, fora das capitais brasileiras que detinham até então a exclusividade do espírito de vanguarda e de inovação criadora”⁶². Entretanto, Moraes alerta que todo aquele anseio por uma arte brasileira “autêntica” fazia parte de um projeto maior, encabeçado por alguns intelectuais brasileiros, que era a busca de uma identidade nacional. Para esses intelectuais, como diz Moraes, o objetivo era “[...] resgatar a cultura nacional, construindo universos simbólicos habitados por elementos ditos imanentes ao povo brasileiro: *cordialidade, mestiçagem, tristeza* e tantas outras características [...]”⁶³. Tal projeto, como mais tarde o próprio Movimento Armorial (oficialmente lançado em 1970), segundo Moraes, coadunou-se a uma política do governo federal pós-64 interessada em divulgar o “Milagre Brasileiro” e promover a unificação da Nação.

Interpretações à parte, é certo que esse foi o início de um envolvimento – no sentido de compreensão, de um trazer em si, de sedução - entre aquilo tido pelos artistas pernambucanos como a essência da cultura nordestina e o modo de produzir acadêmico. Esse cenário do encontro entre o “erudito” e o “popular”, de formação de uma estética popular, em

⁶¹ SUASSUNA, Ariano. Ariano e o Armorial. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 08 set 2000.

⁶² SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 27.

⁶³ MORAES, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)**. Recife: Universitária da UFPE, 2000, p. 18.

consonância com o ideário teatral popular-andaluz e que, de certa forma, não deixa de ser uma espécie de materialização, com sua atmosfera criativa, inspirado pelo teatro tradicional espanhol, e o português de Gil Vicente, da integração ibérica sonhada por Ariano, para os povos da “Rainha do Meio-Dia”, da descoberta da “nordestinidade” e que preparou os artistas, o público e o próprio Suassuna para as experiências mais concretas do que viria a ser o Movimento Armorial.

Quando, em 1970, Ariano já amadurecera suficientemente enquanto autor e obra, assim como sua imagem elaborada de Nordeste – vivo, expressivo, incorruptível a partir de seu “povo” – ele se sente pronto para lançar oficialmente aquelas que seriam suas duas grandes realizações intelectuais: (1) o *Romance d’A Pedra do Reino*, obra monumental, escrita de 1958 a 1970, na qual o autor realiza a reconstrução poética de sua infância, da imagem e da perda de seu pai, e, algo mais, do espaço Nordeste por ele idealizado através de sagas, seitas, sinas, sonhos, heróis, vilões, pedra, chuva e sol; e (2) o Movimento Armorial, grande movimentação de artistas realizada em Recife, Pernambuco, com o intuito de elaborar uma arte que fosse, segundo eles, a um só tempo “erudita” e “popular”, baseada nas manifestações ditas mais “autênticas” da “cultura popular nordestina”.

Para Ariano a relação com o espaço do sertão nasce junto com um sentimento de remorso e de perda, mas também, e por isso mesmo, de saudade, de desejo de reconciliação entre passado e presente, desejo de retorno a um espaço circunscrito, que protege e é protegido. Dessa forma, na obra de Ariano, terra e sangue se misturam, envolvem-se, ligam-se irremediavelmente num ciclo de nascimento e morte, a um ponto que, no intuito de destrinchá-la, Maria Aparecida Lopes Nogueira afirmou ser preciso

[...] fazer o caminho de volta e lembrar que a temática recorrente da morte encontra-se relacionada às do sangue, do fogo e à terra. É preciso ressaltar que essa discussão delinea o universo suassuniano, em todas as suas dimensões, um universo fenomenal regido pela recriação e reinvenção, pelo reencantamento dos mitos do reino do sertão.⁶⁴

“Caminho de volta” ao *Hino de Princesa*, à presença do canto de seus irmão e irmãs, regido por sua mãe, para a firmação de um território seu, herdado de seu pai. Símbolo da resistência contra os assim considerados invasores do espaço do sertão, do reino dos “coronéis”, da tradição rural mantida, será justo o *Hino de Princesa* que Ariano, sua mãe e

⁶⁴ NOGUEIRA, Maria Lopes Aparecida. **O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura**. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 77.

irmãos entoarão meses depois, frente ao cerco de sua casa por manifestantes pró-João Pessoa, como reafirmação de seu espaço, de sua força, contra os “inimigos assassinos” de seu pai.

1.2 A PEDRA: RESSONÂNCIAS MEDIEVAIS NA CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO ARMORIAL

Minha história só será entendida integralmente por uma pessoa para quem a palavra ‘pedra’ representasse tudo o que significa para mim. Uma pessoa que, ao ouvir ‘pedra’, entrasse imediatamente num reino, pobre mas reluzente [...]. (SUASSUNA, *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: ao Sol da Onça Caetana*)⁶⁵.

Quando o *lai*⁶⁶ celta passou de lenda a história – o momento exato (se é possível pensá-lo assim) – não se pode dizer. Mas o fato da passagem, ou melhor, sua possibilidade, a instância mesma de sua (co)mutabilidade de um campo a outro está bem atestada por pelo menos um obra, ousou dizer, fundamental para o imaginário simbólico e emblemático da Europa medieval tardia: a *Historia Regum Britanniae*, escrita pelo bispo Geoffroy de Monmouth em meados do século XII. A obra, traduzida mais tarde para o inglês como “The History of the Kings of Britain”, resgata os relatos dos antigos poemas bretões, sedimentos da tradição céltica, para, a partir de seus personagens, “fundar” uma ligação entre os grandes senhores normandos – o texto foi encomenda da corte de Henrique I (1100-1135), então rei da Normandia e da Inglaterra – e os antigos chefes bretões. A intenção claramente fora reforçar o poder da realeza, colocando seus nobres como continuadores da linhagem bretã através de seu mais glorioso representante, o Rei Arthur.

A estratégia para a oficialização desta “história” não se resumiu, porém, ao apelo institucional que faz já a partir do título, haja vista que Geoffroy lança mão de outro artifício para a autorização de seu discurso, qual é a referência feita a duas fontes diretas – *De Excedio et Conquestu Britanniae*, de Gidas, século VI, e *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, de Beda, século VIII. Dessa forma, a obra confunde quem quer que deseje classificá-la, em definitivo, como história ou como literatura. Mais parece uma mistura de elementos (ou procedimentos) presentes nas duas áreas; um meio-termo entre crônica e poema épico.

⁶⁵ SUASSUNA apud NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura**. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 146.

⁶⁶ O *lai* era uma forma de poema cantado pelo povo celta a partir de meados do século XII e que traz no enredo lendas dos antigos guerreiros bretões.

Entretanto, o caráter ambíguo do texto, sua inquietude em firmar-se em solo histórico ou solo poético, sua dúvida “essencial” (no sentido de questionar uma possível “essência”), seu “lidar-com-as-entre-coisas”, revela-se poderoso não em sua vontade de ser história (que subentende o medo de ser poesia), mas naquilo que seria sua florescência posterior, ou seja, na influência que ela, *Historia Regum Britanniae*, exerceria sobre a produção literária da Baixa Idade Média européia, e além.

De certa forma, o lai celta, enquanto poema cantado (enquanto música) inaugura uma memória, uma re-leitura de um passado ostentado como as premissas do valor de um povo. Inaugura, portanto, um fazer histórico, posto em evidência a partir de sua “oficialização” no momento em que se torna “História do Reis da Bretanha”.

A discussão acerca do papel da música na formação cultural de um povo passa irremediavelmente pela questão da oralidade – como assim a definiu Paul Zumthor⁶⁷ – e seus limites com a textualidade. Para Zumthor, a dicotomia oralidade-textualidade na literatura ocidental é resultado, entre outros, de uma desagregação do valor mnêmico da música a partir da generalização da escritura em praticamente todas as áreas da produção intelectual no Ocidente. A racionalização da memória, e sua conseqüente “desmusicalização”, introduz, por um processo bastante lento que se concentra, segundo Zumthor, nos séculos XIII ao XV, no homem medieval, uma nova forma de pensar o mundo, confirmada mais tarde pela sistematização do pensamento moderno. A herança dos antigos bardos, jograis e menestréis, que percorriam enormes distâncias levando em suas canções uma infinidade de poemas e epopéias memorizadas, seria profundamente abalada.

Zumthor reconhece a existência do que ele chama de “iconicidade”, surgida a partir dos séculos IV e V, na linguagem ocidental. A dita “realidade das coisas” deveria obrigatoriamente passar por um processo de “tradução simbólica” que atenuasse qualquer incongruência entre a suposta “realidade cósmica” e a linguagem humana. Zumthor, aqui, entra em consonância com Foucault a partir do momento em que esse último afirma também o caráter simbólico da leitura que o homem medieval faz da natureza. Para Foucault⁶⁸, a formação dessa linguagem simbólica medieval é resultado de séculos de prática de uma literatura alegórica que associava coisas e causas, baseada num sistema de “similitudes” para a construção de uma lógica de causa-conseqüência entre as imagens colhidas na floresta e as idéias fundadas nos livros. Em sua obra *Paisagem e Memória*, Simon Schama sugere, numa imagem bastante poética, uma aproximação dos pontos extremos dessa lógica simbólica

⁶⁷ ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁶⁸ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 8ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

medieval floresta-conhecimento quando exprime seu desejo de que, ao demonstrar os hábitos culturais formadores de uma relação íntima entre homem e natureza, seu livro não seja “um completo desperdício de uma boa polpa de madeira”⁶⁹.

Essa “desmusicalização” mnêmica de que fala Zumthor, entretanto, apenas ressalta a relação íntima existente entre música e memória, no sentido em que mostra a dependência da palavra para com um fluxo que lhe dê suporte. Ao substituir a música pela escrita, entretanto, a racionalização da memória não esconde por completo a ligação música-memória, bem diferente daquela entre história-memória. Enquanto a primeira, música, se dá no tempo, aproximando-se mais, portanto, da memória enquanto restauradora da unidade, a segunda, história, constrói-se em cima de uma relação de causa e efeito, de fragmentação temporal. Citando Jaa Torrano, Jardim⁷⁰ nos fala: “O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (Mnemósyne) através das palavras cantadas (Musas)”. E prossegue com Torrano:

Esta extrema importância que se confere ao poeta e à poesia repousa em parte no fato de o poeta ser, dentro das perspectivas de uma cultura oral, um cultor da Memória (no sentido religioso e na eficiência prática), e em parte no imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra e que a adoção do alfabeto solapou até quase destruir.⁷¹

Portanto a passagem do lai celta para os livros de história, como o papel da oralidade na formação cultural dos povos do medievo, concatenam música, memória e história num processo de sobreposições epistemológicas, de perdas e ganhos semiológicos, enfim, de incontestável troca mútua de linguagens.

É também por essa memória oral, não por acaso datada da Idade Média, que o cantor nordestino memoriza seus poemas, interioriza-os, incorpora-os, diria Serrés⁷², a um ponto que passa a confundir música e fala através do repente, improvisando seu texto na instância de sua musicalidade. Entre a novela cavaleiresca e o folheto de cordel nordestino haveria, portanto, essa outra ligação: a do caráter mnemônico realizado pelo vir-a-ser da música. Como diz Jerusa Pires Ferreira, “Diante da decantada oralidade, ao tratar do processo de criação do folheto cavaleiresco haveria um convite a que se acreditasse na espantosa

⁶⁹ SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁷⁰ JARDIM, Antonio. **Sobre música e memória**. Rio de Janeiro, 1993. (Manuscrito).

⁷¹ Idem, p. 38.

⁷² Ver SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2004.

memória, na incomparável retentiva do sertanejo, tão mencionada”⁷³.

É nesse sentido – de memória musical, de níveis (e desníveis) de oralidade na construção imagética dos espaços – que o estudo da música armorial dá ensejo a uma consideração das sobrevivências culturais, morfológicas e sonoras (ressonâncias) do medievo que o próprio Movimento Armorial se propôs a reelaborar. É também nesse aspecto que salta aos olhos a ligação que o movimento pretende fazer entre a tradição literária medieval cavaleiresca da Europa e o repertório imagético nordestino, entrecruzando-se, graças a migrações culturais entre a Península Ibérica e o Brasil, numa dita oralidade e num dito imaginário do Nordeste. Segundo Ferreira:

A referência que se faz inequívoca pela aura de encantamento e magia que resumam da Matière de Bretagne revelada em seus constitutivos básicos, num texto como a Demanda do Santo Graal, e que difusa mas efetivamente comparece nos apontados Crarimundos, Amadis e Palmerins. Observa-se, aqui como lá toda a máquina sobrenatural, a frequência de situações, em que as mais perigosas tarefas são confiadas ao herói, a presença do amor como força impelente à demanda de aventuras, tendo como prêmio a bela noiva meta e conquista. Tudo isto nos fala, não somente de matéria arturiana, mas de uma complexa teia de várias tendências imbricadas, do mito ao conto popular, levando a ver-se o quanto é difícil estabelecer uma separação entre os territórios. Todas estas tendências vão manifestar-se no apontado cordel cavaleiresco: a narrativa aventureira, o conto de fadas, o conto maravilhoso em suas etapas: *popular-erudita-popular*, e até os constitutivos mitológicos mais recorrentes em que gigantes, bruxas, ogros representam o sobrenatural, pelo qual o herói e a heroína têm de levar a termo o seu propósito humano, mesmo com a ajuda de forças fantásticas. E então o tema é sempre a luta, a prova, derrotar monstro ou conseguir noiva. Ao alcançar as categorias mais constantes dos mitos gregos, coloca o mesmo autor todo o seqüenciamento de possibilidades que aqui costuma comparecer, e que faz parte mesmo do espírito destes relatos de façanhas nordestinos. Assim, ardis, dilemas, gigantes, monstros e serpentes como adversários dos deuses, formas meio animais e meio humanas, transformações de seres outros, cumprimentos de uma ação de busca, matando o monstro e geralmente casando a jovem, lutas e castigos, armas especiais e meios de defesa vêm de muito longe, para tão além de qualquer referência arturiana. Contudo, é-se convidado a remeter estas opções à matéria arturiana na medida em que seria ela, por exemplo, mediadora, ou um dos canais responsáveis por esta floração de imaginário e encantamento.⁷⁴ [Grifo meu]

O que faz o Movimento Armorial, ao assumir esses signos como herança cultural medieval ibérica, é pô-los em evidência através de suas obras literárias, plásticas e cênicas, ressaltando o papel dessa cultura na formação de uma “essência da cultura nacional” e, mais que isso, autenticá-la como brasão de uma “verdadeira cultura popular brasileira”. Dessa forma, o Armorial se liga não só ao medievo de forma geral, mas também, e principalmente,

⁷³ FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993, p. 24.

⁷⁴ FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas**. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1993, p. 42-43.

ao seu discurso, à sua linguagem emblemática, criando uma emblemática armorial que resgata valores como terra, rei e sangue. As histórias do Rei Arthur e da matéria de Bretanha se coadunam aqui num imaginário do resgate, do renascimento, do trazer de volta aquilo que se perdeu, tão em voga com a intenção armorial de salvar a “cultura popular nacional”. Num sentido mais amplo, a própria lenda da “volta do Rei Arthur”, tão sonhada pelos bretões, encontra remeniscências no sebastianismo português e, desse, no imaginário nordestino, evidenciado por obras como *Os Sertões* de Euclides da Cunha e em lendas como a da volta do rei emergindo da Pedra do Reino, imagem forte, presente em inúmeros folhetos de cordel e pano de fundo para a obra mais contundente de Ariano Suassuna, o *Romance d’A Pedra do Reino do Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*.

Por outro viés, a música armorial retoma elementos da música modal do cantochão medieval – e isso será tratado mais adiante nesse trabalho – para dar existência ao que seria o “modo nordestino” nas composições armoriais e regionais e, também, para usar do elemento musical na reconstrução de um espaço imaginado Nordeste remetido à sua assim consideradas “herança cultural medieval”, completando, dessa forma, uma ponte entre a história do Movimento e uma história de sua emblemática e, algo mais, entre história e música.

1.2.1 A “essência da cultura brasileira” em Ariano Suassuna

O Movimento Armorial pretendeu lidar com aquilo que seus próprios pensadores definiram como sendo a “essência” da cultura popular nordestina. Para Ariano Suassuna, por exemplo, a cultura do povo brasileiro, apesar da multiplicidade étnica desse último e de sua dispersão territorial, apresenta uma univocidade cujo principal traço é exatamente o seu caráter mestiço, de “união dos contrários”. Ao contrário de desagregar a cultura nacional em várias tendências estéticas contrapostas, a imensidão espacial e cultural da chamada “Ilha Brasil”, segundo Ariano, foi o que lhe rendeu uma produção literária, artística, estética, filosófica, sociológica, histórica, psicológica e crítica marcada uniformemente por uma visão complexa e ambivalente, enquanto que, por isso mesmo, homogênea e única.

Leiamos o que ele, Ariano, diz:

Se examinarmos o povo brasileiro do ponto de vista de seu comportamento social, de sua Psicologia, de sua História, de sua Arte, de sua Literatura, encontraremos sempre essa *tendência assimiladora e unificadoras de contrários* - o espírito mágico e fantástico

complementado pelo realismo crítico e satírico; metamorfose da florescência e da decomposição; cotidiano e quimera; a presença do dionisíaco buscando o gume contido e a garra da forma despojada do apolíneo; violência e mau-gosto do popular e refinamento do erudito; o épico e a introspecção individual chegando esta às vezes à idolatria do Eu; o lirismo personalista e o social coletivo; as convenções e a festa; o Belo e o Feio; espírito profético e comportamento orgiático; o vegetal da Mata e o deserto do Sertão; o Trágico e o Cômico; a aldeia e o mundo; otimismo e pessimismo; embriaguez da Vida, o pó e a cinza da Morte; o Dramático e o Humorístico; o fogo da destruição e o culto da florescência e da ressurreição.⁷⁵[Grifo meu]

Ariano enaltece o mito da “ilha Brasil” enquanto uma imagem nobremente forjada pelos navegadores do medievo, principalmente os portugueses através de sua identificação com as ilhas Afortunada, Catai e Cipango citadas por Luis de Camões em seu poema “Os Lusíadas”. A Ilha Brasil seria o resultado da fusão de outros mitos antigos como o da “Visão Edênica” e o do “Eldorado” e herdeira, portanto, do caráter insular ibérico.

Tanto no caso da imagem da “ilha Brasil”, como no da “união dos opostos” enquanto “essência” da cultura nacional, Ariano se apóia em elaborações históricas já concebidas antes dele. No primeiro caso, trata-se da idéia da “ilha Brasil” elaborada na década de 1950 pelo escritor e historiador português Jaime Zuzarte Cortesão (1884 -1960), que pretendia dar um fechamento territorial além de cultural ao Brasil.

Na trilha de desvendar a imaginação de um Brasil potencial pré-cabralino, Demétrio Magnoli aponta os mitos fundadores do território brasileiro, com total destaque para o mito da "ilha Brasil", que tem em Jaime Cortesão o seu principal sistematizador. Cortesão, segundo Magnoli, na análise da cartografia colonial sobre o Brasil, identifica a lenda de uma entidade territorial separada, delimitada por dois grandes rios que nasceriam de um gigantesco lago comum. Esse mito serve à Coroa Portuguesa ao fornecer a idéia de uma identidade territorial da América portuguesa, utilizada, por exemplo, nas negociações para regularizar este território após a clara falência do Tratado de Tordesilhas: "A força da noção Ilha-Brasil derivaria, precisamente, da subversão do horizonte histórico e diplomático e da sua substituição por um ordenamento ancestral".⁷⁶ Cortesão, mais que constatar que a noção de “ilha Brasil” serve aos portugueses, "edifica uma plataforma de legitimação nacional para o Brasil" ao contribuir para o imaginário de um Brasil que, mais que resultado de interesses e lutas políticas, seja uma emanção da natureza.

Apropriando-se dessa imagem da “ilha Brasil”, Ariano a reelabora de acordo com os traços resultantes da “união de contrários”, tida como característica principal da formação

⁷⁵ SUASSUNA, Ariano. **A onça castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira**. Recife: UFPE, 1976. (Tese de Livre-docência em História da cultura brasileira), p. 5.

⁷⁶ MAGNOLI, Demétrio . **O corpo da Pátria: imaginação geográfica e política externa no Brasil (1808-1912)**. São Paulo: Moderna, 1997, p. 47.

cultural brasileira por Ariano e que ele vai encontrar já na sociologia de Gilberto Freyre, que tão bem expressou a idéia de uma “brasilidade” enquanto amálgama das culturas africana, européia e ameríndia.

Para Freyre, o Brasil estaria destinado a se tornar essa mistura de raças já desde sua colonização e a partir mesmo de seus colonizadores portugueses, segundo Freyre, singulares por sua capacidade de adaptar-se às condições diversas do continente americano. Freyre diz:

Na verdade, o equilíbrio continua a ser entre as realidades tradicionais e profundas: sadistas e masoquistas, senhores e escravos, doutores e analfabetos, indivíduos de cultura predominantemente européia e outros de cultura principalmente africana e ameríndia. E não sem certas vantagens: as de uma dualidade não de todo prejudicial à nossa cultura em formação, enriquecida de um lado pela espontaneidade, pelo frescor de imaginação e emoção do grande número e, de outro lado, pelo contato, através das elites, com a ciência, com a técnica e com o pensamento adiantado da Europa. Talvez em parte alguma se esteja verificando com igual liberalidade o encontro, a intercomunicação e até a fusão harmoniosa de tradições diversas, ou antes, antagônicas, de cultura, como no Brasil.⁷⁷

Indo além, Ariano insere o povo brasileiro numa etnia maior e universal que ele define como a “Raça Castanha” dos povos da “Rainha-do-Meio-Dia” que reuniria todos os povos que ele julga possuírem uma visão mais estética, sensual e contemplativa do que uma interpretação prática e racionalizante do mundo. Desses seriam exemplos os brasileiros, os africanos, os mexicanos, os mediterrâneos e os asiáticos.

Essa tendência “unificadora de contrários” fica muito bem representada (ou justificada) pela estética barroca oportunamente associada à arte popular pelo próprio Ariano. Associação confirmada pelo Movimento Armorial já desde o seu lançamento oficial realizado numa igreja que é exemplo da arquitetura barroca remanescente na cidade de Recife, Pernambuco, passando pela pretendida recuperação de melodias barrocas conservadas pelo cancionário popular, na reminiscência “das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro”⁷⁸. Segundo Ariano, a influência história do barroco europeu sobre o “Povo Castanho” seria decisiva para a formação da “essência cultural brasileira”. Diz ele:

De qualquer maneira, o fato histórico que deu origem à Cultura brasileira foi bem semelhante àquele que teve como consequência a formação da Cultura medieval ibérica. Lá foram os Povos chamados de ‘bárbaros’, que, ao reinterpretar e recriar a Cultura greco-romana, criaram a Cultura medieval. Aqui, foram os Povos negros e vermelhos – significativamente também chamados ‘bárbaros’ – que, ao recriar a Cultura barroco-ibérica (como já disse, era quase inteiramente medieval, em especial

⁷⁷ FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 36 ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 52.

⁷⁸ SUASSUNA, Ariano. A arte armorial. Texto de apresentação presente no programa do concerto de lançamento do Movimento Armorial. Catedral de São Pedro dos Clérigos, Recife, 18 set 1970. (Folheto).

entre o Povo), deram origem á Cultura brasileira, a qual, principalmente entre o povo, mantém seu núcleo ligado àquilo que, à falta de uma palavra melhor, nós chamamos e medieval.⁷⁹

Dessa forma, Ariano elabora uma confluência espaço-temporal de símbolos e imagens, dogmas e conceitos, fórmulas e emblemas, identificando um modelo histórico – presente na formação de outras “culturas”, como a do medievo europeu – e formatando uma imagem de “cultura nacional” que parte dos mitos do medievo, dos sonhos do antigo povo ibérico - sua visão insular do mundo – e as assimila as imagens da cultura Barroca, integrando-as num amálgama totalizante de “elementos clássicos e românticos”, até ser “incorporada”, “naturalizada” pela raça “escura”, ou raça “trigueira” dos povos do Meio-Dia, cravada no que ele chama de a “Rocha Viva da Raça Castanha”⁸⁰, sujeita, portanto, a ser “descoberta”. Essa cultura incorporada marcaria tudo que fosse genuinamente brasileiro e fecharia a produção cultural nacional num território teoricamente delimitado.

Na elaboração da estética armorial, Ariano interpreta essa ambivalência ideológica de contrários, própria da “essência barroca da cultura popular brasileira”, através da união entre o erudito – presente na herança cultural europeia e o popular – o sangue “castanho” dos Filhos da Rainha do Meio-Dia que tudo reúne, infere. A criação de uma arte ao mesmo tempo erudita e popular se tornou o objetivo maior do Movimento Armorial, dando a essa herança europeia o caráter “castanho” do povo que se lhe tornou, ao Movimento, uma missão, um dever resgatar:

Aqui, somos herdeiros do pensamento europeu - através da Cultura mediterrânea e ibérica, de origem greco-romana e judaica - e, ao mesmo tempo, somos filhos de países novos, de Países castanhos a cuja Cultura *temos* que dar voz e expressão.⁸¹
[Grifo meu]

Nesse sentido, a busca de uma “arte genuinamente popular”, como a pretendida pelo Armorial, deveria obrigatoriamente passar por uma re-educação dos olhos e ouvidos, entre outros sentidos, de maneira a se poder “reconhecer” e “descobrir” escavando no “subsolo cultural” dito nordestino aquilo que seriam, para os artistas armoriais, evidências dessa “arte-tesouro” e tudo que se esquivasse dessa “essência”, que omitisse esse traço genético-cultural do barroco, do ibérico, seria recusado por não ser fiel representante da “arte do povo brasileiro”, estaria fora da árvore genealógica dos grandes pintores, escritores, pensadores do

⁷⁹ SUASSUNA apud NOGUEIRA, Maria Lopes Aparecida. **O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura**. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 92.

⁸⁰ SUASSUNA, Ariano. **A onça castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira**. Recife: UFPE, 1976. (Tese de Livre-docência em História da cultura brasileira), p. 13.

⁸¹ Idem p. 9.

Brasil, seria imerecedor de seu brasão. O Armorial se tornava emblema de si mesmo.

Ariano passou décadas na construção desse imaginário pedregoso do Nordeste, construção sublimada com a conclusão de sua obra-mor o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, livro inundado com críticas elogiosas por parte de ilustres autores e intelectuais brasileiros. Escrito durante os anos anteriores ao lançamento do Movimento Armorial, ou seja, em plena maturação do autor e de seu pensamento armorial, o *Romance d'A Pedra do Reino* representa a própria formação desse solo “granítico”, “rochoso” que é o imaginário suassuniano, repleto de lutas, de sangue, de miséria, mas também de beleza, de humor, de uma resistência tenaz, de “pedra” do homem sertanejo, que a tudo sobrevive, inclusive às investidas da sociedade moderna que seria inimiga dos ditos valores da terra, da tradição nordestina.

O enredo de *A Pedra do Reino* baseia-se em fatos reais ocorridos no ano de 1838, no município de São José do Belmonte. O beato João Antônio dos Santos inciou o culto do Sebastianismo no Sertão de Pernambuco. Ele garantia ter sonhado com Dom Sebastião - Rei de Portugal que desapareceu durante a batalha do Alcácer-Quibir, travada entre mouros e portugueses. Segundo João Antônio, o Rei aparecia no seu sonho dizendo que ressuscitaria para instalar um reino de justiça, liberdade e prosperidade, onde os pobres ficariam ricos e os pretos renasceriam brancos. Dizia ainda que, para o Rei desencantar, era preciso lavar com sangue as duas enormes pedras da Serra do Catolé. As pedras têm 30 e 33 metros de altura. O beato acabou sendo expulso da região.

O Movimento Sebastianista foi retomado por um cunhado seu, João Ferreira. Ele conseguiu levar milhares de fiéis para a Serra. Dizia ser Rei e como tal se dava o direito de cometer certas tiranias. Determinou que todas as mulheres que decidissem se casar passassem com ele a noite de núpcias. Um total de 80 pessoas foi sacrificado, entre elas 30 crianças. A Guarda Nacional decidiu intervir. Outras 22 pessoas morreram – 5 soldados e 17 sebastianistas.

Num site de turismo “Turismo Sertanejo”, um artigo intitulado *O “caminho das pedras” para a Pedra do Reino* anuncia:

A paisagem predominante é de caatinga, onde plantas xerófitas - bromélias, cactos e mandacarus povoam solos pedregosos, revestem os lajedo e ornamentam os espigões em pedra nua, que despontam no céu azul e límpido dos sertões da Paraíba e Pernambuco. É o roteiro da Pedra do Reino.⁸²

⁸² O “Caminho das Pedras” leva à Pedra do Reino. **Turismo sertanejo**. Disponível em: <<http://www.turismosertanejo.com.br/?target=materia&id=38>>. Acesso em: 25 ago 2006. (N/a).

Anunciada dessa forma, a Cavalgada da Pedra do Reino, inspirada no livro de Ariano, torna realidade o evento da Pedra Bonita, ele próprio misto de ficção e realidade, matéria de romance e fato histórico, significa a materialização de um sonho, de uma imagem trabalhada em Ariano Suassuna - *Romance d'A Pedra do Reino*, em cujo texto a Cavalgada é inspirada – como em José Lins do Rego – *Pedra Bonita* – expondo, assim, seu caráter dual e bem representativo da arte armorial, pelo papel materializador da “cultura nacional” que ela se arroga.

Numa genealogia das imagens, ou numa arqueologia das metáforas, a volta do rei Arthur e a de D. Sebastião, o reino encantado sonhado por Quaderna e o mito da Ilha Brasil evocada por Ariano, inauguram a mesma busca, alimentam-se da mesma crença, rimam as mesmas figuras, ressoam a mesma vontade de ver emergir das entranhas do solo – a Excalibur cravada na rocha, o rei encantado na Pedra – a “essência” adormecida de um povo, uma raça qualquer que seja, que aguarda o advento de sua máxima expressão, geralmente o retorno à sua “época de ouro”. De certa forma, todas essas imagens remetem à volta a um passado irremediavelmente perdido, exorcizam de maneira poética uma saudade, brindam o retorno daquilo que se julga serem os tempos áureos de um povo, alimentam, portanto, uma mesma visão protetora da terra, do suposto “ser Nordestino” que, por sua vez, equaliza-se com uma visão tradicionalista aristocrata e desejosa de manter o espaço Nordeste e as relações de poder a ele inerentes.

A estética armorial de Ariano utiliza dessa imagética realizando a sacração de um imaginário dito popular, uma pretensa “essência do ser brasileiro” soterrada por camadas de séculos estrangeiros, mas presente impreterivelmente nas camadas mais íntimas da “cultura nacional”, pronta a ser escavada. Na arqueologia armorial, o “ser castanho brasileiro” é devidamente representado por aquela “Cultura estranha e áspera do Povo, aquela que de fato constitui *o chão e o subterrâneo* da Cultura brasileira”.⁸³ [Grifo meu].

Para Moraes, o Movimento Armorial põe em prática essa estética suassuniana justamente por sugerir esse resgate do elemento “ibero/medieval/popular” tidos por Ariano como formadores do subsolo cultural brasileiro. “Nesse sentido”, diz a autora,

a cultura popular, através dos cantadores, tocadores de rabeca e violeiros, é aqui considerada como portadoras de sobrevivências culturais, dando margem ao entendimento da cultura popular como possuidora de uma *essência petrificada* temporalmente e que, portanto, define o caráter nacional. Mesmo quando Ariano Suassuna se refere ao romancista e ao artista popular como expressão característica de autenticidade e permanente renovação artística, é por entender que, apesar de ocorrerem mudanças nas expressões artísticas do artista popular, a ‘essência’

⁸³ SUASSUNA, Ariano. **A onça castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira**. Recife: UFPE, 1976. (Tese de Livre-docência em História da cultura brasileira), p. 6.

permanece. Essa permanência essencial define o caráter autêntico da arte popular como tradução de arte genuinamente nacional..⁸⁴ [Grifo meu]

Moraes segue afirmando que “É, sobretudo, no passado que a concepção armorial delinea a identidade cultural”⁸⁵. “No passado” porque o traço principal e primeiro em cada uma dessas imagens é justo o fato de tratar-se, sempre, de uma “volta”, de um “desencantar-se”, de uma espada cravada na rocha, de um rei encerrado na pedra, algo que “já estava lá” desde tempos imemoriais, à margem do devir histórico, imanente no tempo e espaço, aguardando, apenas, o momento de eclodir e se manifestar em toda sua “essencialidade”, de retomar o espaço que já *era* seu por direito.

A metáfora da pedra é aquela, portanto, que ajuda a construir a imagem de uma dita “essência da cultura brasileira” entranhada em solo nacional, depositada por anos de afluências medievais européias. Para Ariano, seria através do desencantamento dessa tal “essência” cultural nordestina brasileira que dar-se-ia o surgimento de um Brasil uno, forte a partir de suas raízes. Uma cultura “dura como pedra”, resistente aos influxos estrangeiros, base sólida para a edificação de um país novo, desde que voltado sempre à tradição, às suas origens, o que sugere a eterna manutenção de uma sociedade igualmente rígida, hierarquizada, sem espaço para mobilidade. Para o *desencanto* dessa “essência de pedra”, representada pela cultura nordestina eleita como sendo o sêmem do Brasil, para a florescência de beleza e arte nesse chão duro e seco, o Movimento Armorial virá a promover o *canto* do Nordeste, do povo, da assim chamada “cultura popular”, baseado naquilo que foi considerado o primeiro soar da cultura nacional, o folheto de cordel, com sua tardição e, principalmente, sua música.

1.3 O REINO: NORDESTE E O MOVIMENTO ARMORIAL

One land, one king!
(Malory, *Le Morte D'Arthur*)

No ciclo de histórias das lendas arturianas, Percival era o fiel escudeiro e Sir Lancelot, principal cavaleiro e amigo do Rei. Entretanto, devido à sua dedicação e coragem demonstradas nas lutas das causas reais, Percival foi, ele próprio, nomeado Cavaleiro da

⁸⁴ MORAES, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)**. Recife: Universitária da UFPE, 2000, p. 38.

⁸⁵ Idem.

Távola Redonda e logo foi encarregado, junto aos outros Cavaleiros, de sua mais importante missão: encontrar e trazer para o reino o cálice do Santo Graal, aquele que, numa das versões da lenda, teria sido usado por Jesus na Última Ceia e no qual José de Arimatéia teria recolhido o sangue que jorrou de Cristo ao receber o golpe de misericórdia, dado pelo soldado romano Longinus, usando uma lança, após a crucificação. De acordo com a história relatada, autores como Chretien de Troyes, escritor francês do século XII, e Sir Thomas Malory, escritor inglês do século XV, que retomam o mundo fantástico das lendas da cavalaria, o Santo Graal seria o único capaz de devolver a paz ao reino, então assolado por guerras e pela miséria de seu povo. A busca do Graal representava a tentativa por parte do cavaleiro de alcançar a perfeição. E Sir Percival, por ser o único a não desistir ou ser morto na procura, encontrou de fato o Cálice sagrado e tornou-se, dessa maneira, emblema da fé inabalável no retorno do Rei.

Nesse sentido, o Santo Graal, por sua vez símbolo da virtude real, responsável direto pela volta dos tempos de prosperidade e justiça do Reino, bem pode ser metaforizado pela “essência cultural popular nordestina” pesquisada pelo Armorial e transformada em “símbolo do ser brasileiro” em toda sua força e valor, em toda a sua amplitude histórica.

1.3.1 O Movimento Armorial e a defesa de um Nordeste “puro”

Nos anos anteriores ao lançamento do Movimento Armorial – final da década de 1960 – o Brasil enfrentava uma série de vicissitudes de ordem econômica, originadas em sua maioria pela política desenvolvimentista aplicada pelo governo militar a partir do golpe de 1964. Baixos salários, alta concentração de renda, perda de direitos e exploração dos trabalhadores, tudo em concatenação com uma política externa que incitava a presença em solo brasileiro de grandes empresas multinacionais, provindas principalmente da Inglaterra e dos Estados Unidos da América.

Era um círculo vicioso: os baixos salários, a ineficiência das leis trabalhistas, a isenções e os incentivos fiscais, a legislação benevolente e os financiamentos privilegiados atraíam as empresas estrangeiras que, passando a explorar economicamente o Brasil, e com o poder de seu capital investido no país, para o benefício de uma minoria empresarial, terminava por influir na política social interna brasileira, impondo decisões e atitudes do governo que beneficiassem a classe empresarial – conseqüentemente, as multinacionais – e acentuavam ainda mais o empobrecimento das classes populares. Tudo devidamente

disfarçado pela imagem de um “milagre econômico” produzido pelo próprio governo que exaltava o aumento da renda nacional, mas não mostrava como essa mesma renda era cada vez mais desproporcionalmente distribuída entre as classes sociais.

De certa forma, o golpe militar de 64 foi uma resposta às propostas reformistas de João Goulart que pretendia empreender, entre várias outras, a reforma agrária. Não que a reforma agrária que Jango propunha ferisse os interesses burgueses e capitalistas que apoiaram o golpe. Na verdade, privilegiava a propriedade privada (ainda a questão do latifúndio), graças à ampliação do mercado interno.

Dessa forma, instaurado no poder, uma das medidas tomadas pelo governo militar para garantir a manutenção da hierarquia social foi o incentivo à elaboração da imagem de um Brasil forte, autêntico a partir daquilo que seriam suas raízes e que, por isso mesmo, deveria manter-se fiel às tradições, mesmo que elas sugerissem o domínio político e econômico de uma maioria empobrecida por uma minoria aristocrática.

Apesar de se posicionar sempre contra qualquer vestígio da presença das multinacionais no Brasil, Ariano irá, em grande medida, sintonizar-se com a intenção do governo militar de elaborar uma “arte autenticamente brasileira” que representasse o ideal de nação que o governo militar pretendia disseminar.

Assim, o governo militar exigia do Brasil uma cultura fortemente fechada. Para tanto, era necessário que se cantasse na música, que se contasse nos livros, que se louvasse nos meios de comunicação em geral – rádio, jornal e televisão – aquilo que se convencionou chamar de a “música brasileira”, “o homem brasileiro”, o “crescimento do Brasil”, não só para os olhos (e ouvidos) de fora, mas também aos olhos (e ouvidos) de dentro, do “povo” brasileiro. Era preciso promulgar a imagem de um país coeso econômica e culturalmente.

Entretanto, nem tudo funcionou nesse sentido. De acordo com Marcelo Ridenti,

A modernidade capitalista - desenvolvida ao longo do século XX, com a crescente industrialização e urbanização, avanço do complexo industrial-financeiro, expansão das classes médias, extensão do trabalho assalariado e da racionalidade capitalista também ao campo, etc. - viria a consolidar-se com o desenvolvimentismo nos anos 1950 e especialmente após o movimento de 1964, implementador da modernização conservadora, associada ao capital internacional, com pesados investimentos de um Estado autoritário, sem contrapartida de direitos de cidadania aos trabalhadores. Uma parte da intelectualidade brasileira, particularmente no meio artístico, viria a politizar-se criticamente nesse processo.⁸⁶

⁸⁶ RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In.: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (orgs.). **O Brasil republicano vol. 4: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 137.

De forma geral, duas tendências surgiram nos movimentos intelectuais e artísticos ao longo das décadas de 1960 e 70 como forma de combate a uma descaracterização cultural brasileira e com o intuito de promover aquilo que cada uma delas, à sua maneira, considerou como sendo uma dita poeticidade brasileira. De um lado, o próprio Movimento Armorial, iniciado em 70, pode ser visto como o exemplo maior de um padrão estético voltado para escolhas reacionárias, que fundam num pretense passado as ditas raízes culturais do país. Diante dessa premissa, toda forma de expressão artística que não parta diretamente do uso dessas tais “raízes”, ou parta de elementos de uma cultura considerada estrangeira é tido como “lixo cultural” e, como tal, deve ser descartado. Em grande medida, esse foi um posicionamento em resposta à, por outro lado, tendência em incorporar à dita arte brasileira formas e materiais de expressão originados fora dessa redoma cultural brasileira. Foi uma forma de afirmar uma expressividade nacional que se caracterizasse pela fusão dos mais diversos produtos culturais mundiais, uma maneira de assumir o papel do imperialismo, principalmente o norte-americano, na formação social e cultural do Brasil da década de 60. Tratou-se do movimento intelectual e artístico que ficou conhecido como *tropicalismo*, cujas características e escolhas estéticas muito explica, por oposição, aquelas feitas pelo Armorial.

No livro *Todos os dias de Paupéria*⁸⁷, Castelo Branco desmonta o discurso que faz da tropicália um movimento cultural centrado nas ações políticas e estéticas do que seria um “núcleo baiano” - Caetano Veloso e Gilberto Gil. No lugar disso, Castelo Branco nos apresenta um tropicalismo, para além de seus aspectos estéticos, como uma vontade de ruptura associado à geração dos 1960 em que podemos encontrar inúmeras personalidades que, muitas vezes, passaram despercebidas para o público em geral e que incorporaram, ou seja, fizeram de si a marca do “corpo-transbunde-libertário” como suporte para suas “subjetividades errantes”. Para Castelo Branco, o tropicalismo, por ser linha de fuga em meio à intensificação espaço-temporal da vivência social e de seu universo expressivo em meados do século XX, apresenta ele próprio, em sua conformação, uma grande variedade de linhas de fuga, de elementos de errância diluidores, por si só, da idéia de unidade e de “núcleo”. Em suma, o livro de Castelo Branco trata de dar nomes a essas linhas de fuga – Tom Zé, Jomard Muniz de Brito, José Agrippino de Paula, Hélio Oiticica, Wally Salomão, Lígia Clark, Torquato Neto, entre vários – mas também de trazer a primeiro plano o papel da cidade na constituição de uma estética urbana e de uma nova “signagem das coisas”. Leia-se o autor:

⁸⁷ BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005.

Neste universo de crise da linguagem – não apenas da linguagem poética, ou artística, mas crise, inclusive, da linguagem cotidiana, como vamos ver –, a cidade emergirá – no Brasil e no mundo – não apenas como centro das atividades humanas, mas também como destacado objeto de desejo e de reflexão. É na década de sessenta, em razão da rápida incorporação de novidades técnicas ao espaço urbano, que a cidade assumirá a condição de coisa ideal e desejável, algo semelhante a um ímã de luzes piscantes que seduz e atrai as pessoas.⁸⁸

Se, como bem disse Edwar Castelo Branco, o deslumbramento tecnológico característico dos anos 1960 é bastante relevante para se pensar as suas manifestações vanguardistas, o efeito de tal aspecto sobre a produção musical considerada “de vanguarda” à época fica ainda mais claro, isso pelo desejo de inovação manifestado pelos músicos na adoção de novos timbres, alguns deles, elétricos ou eletrônicos.⁸⁹

Já desde o início da década de 1950, com o advento da gravação em fita magnética, os músicos vinham descobrindo novos timbres nos instrumentos eletrônicos. A elaboração sonora propiciada pela fita, em comparação ao disco de vinil, trouxe versatilidade e flexibilidade na gravação e estocagem dos sons, permitindo a manipulação direta de aspectos como altura, timbre, ritmo e forma dos sons.⁹⁰

Esse embate de sonoridades – de um lado o pansincretismo sonoro autofágico e deglutidor de todos os estilos defendido pelo tropicalismo; de outro a cultura “de pedra” pretendida pelo Armorial, impenetrável a qualquer ruído estranho à assim considerada cultura popular – coadunava-se, senão refletia, uma batalha mais ampla entre a tendência modernista e cosmopolita, já detectável pela influência sobre as artes e o pensamento nacional-popular, lançado pelo governo Vargas, durante o Estado Novo e levado às últimas conseqüências com a política repressiva do regime militar, a partir do golpe de 1964.

Em grande medida, o tropicalismo significou, portanto, além de outras coisas, uma decodificação estética do ambiente urbano – “palco de heterogeneidades” – em matéria de literatura, artes plásticas, cinema, música. Representou, ainda, o desejo de superar o mito da Ilha Brasil elaborado na década de 1950 pelo escritor e historiador português Jaime Zuzarte Cortesão (1884 -1960) e que pretendia dar um fechamento territorial além de cultural ao Brasil. O tropicalismo, portanto, lutava pela ruptura desse caráter isolado que o próprio conceito de “Ilha” dava ao país em meados do século XX.

⁸⁸ BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005, p. 58.

⁸⁹ Ver BRANCO, Edwar de Alencar Castelo, op. cit.

⁹⁰ Sobre o surgimento da música eletrônica, ver GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

No anseio de escapar a esse influxo urbano e capitalista caracterizado pelas novas formas de expressão artística, Ariano não apenas retoma o conceito da “ilha Brasil”, tomando-o como tema para sua tese de livre-docência apresentada à Universidade Federal de Pernambuco⁹¹, como rejeita tudo que para ele faça parte da nova “signagem das coisas” tropicalista e das atitudes estéticas e intelectuais que o tropicalismo no Brasil, a partir da década de 1960, influenciou. Ariano critica, entre outros, os artistas que

[...] sem necessidade, tomam, por exemplo, a atitude de colocar a Coca-Cola em cores positivas nas letras de suas composições e até se vangloriam de tal fato como de uma façanha, uma vitória pessoal obtida por eles. Volto-me contra outros que também sem nenhuma necessidade, não se acanharam de compor refrões musicais para a Coca-Cola. Em ambos os casos estavam cometendo a traição de Judas e Fausto, em troca da alma ou de 30 dinheiros.⁹²

Para Ariano, a Coca-cola é uma

[...] empresa emblemática do capitalismo americano, símbolo da hegemonia econômica dos Estados Unidos e arma principal, em rádios e televisões, da ridícula arte de massas com a qual os americanos pretendem e estão conseguindo vulgarizar, corromper e descaracterizar a cultura dos outros países.⁹³

Como “Judas” e “Fausto”, Ariano se refere a músicos como, por exemplo, o cantor Renato Russo. Herdeiro da proposta tropicalista de inclusão dos aspectos urbanos da sociedade na produção cultural da mesma, Renato Russo, como vários outros compositores, pintores, escultores, escritores e cineastas das décadas de 1970 e 80, reconhece sua música e sua arte como fazendo parte desse ambiente ruidoso que é a cidade grande e, admite a própria urbanidade de sua banda - *Legião Urbana* - e de sua música - rock de inspiração americana - como produtores de uma estética musical que não deixa de ser brasileira.

Em 1981, para o disco *Dois* da banda de rock *Legião Urbana*, Russo compôs a canção “Geração Coca-cola” que trazia os versos:

Quando nascemos fomos programados
pra receber o que vocês
Nos empurraram com os enlatados
Dos U.S.A., de nove às seis

⁹¹SUASSUNA, Ariano. **A onça castanha e a Ilha Brasil**: uma reflexão sobre a cultura brasileira. Recife: UFPE, 1976. (Tese de Livre-docência em História da cultura brasileira).

⁹² Idem.

⁹³ SUASSUNA, Ariano. Coluna Opinião. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08 fev 2000, p. A2.

Desde pequenos nós comemos lixo
 comercial e industrial
 Mas agora chegou nossa vez
 Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês

Somos os filhos da revolução
 Somos burgueses sem religião
 Somos o futuro da nação
 Geração Coca-Cola

Curiosamente, a letra faz uma crítica semelhante à de Ariano quando aponta a presença dos “enlatados dos U.S.A.” como sinal de uma subserviência cultural do Brasil àquela imposta pelos Estados Unidos a partir de meados do século XX. Entretanto, Renato Russo destoa de Ariano ao propor (ou aceitar) a incorporação desses produtos culturais como elementos “abrasileirados” e assimilados como possibilidade de expressão estética e política a partir da produção cultural brasileira.

É dentro dessa visão de Ariano que o Armorial assume claramente um sentido político, apesar de, também, e principalmente, artístico, como será através do Armorial que Ariano virá a por em prática, por meio da expressão artística, o desejo de fechamento desse espaço Brasil. Ariano, que afirma nunca ter deixado as fronteiras do país e não ter a menor intenção de fazê-lo por “não gostar de viajar”⁹⁴, irá pelas atividades do Movimento, instaurar um espaço imaginário e artístico – o Nordeste – com uma cultura e uma expressividade próprias, para além das quais o dito “homem nordestino” e ele próprio, Ariano, não têm necessidade de ir.

Ao passo que o assim chamado tropicalismo representa musicalmente a abertura a novas formas de concepção e linguagem, corolário da imersão do Brasil no cenário pós-moderno mundial, durante a década de 1960; o Armorial propõe, a partir de 1970, o movimento inverso, um refluxo dessa dispersão por outros timbres, outras formas de cantar e tocar. Ariano deseja o restabelecimento desse mesmo “cordão umbilical” que liga irremediavelmente, segundo ele, o homem à terra, o cantador ao Nordeste, e este ao Brasil e à própria idéia de brasilidade - cordão imenso perpassando espaço e tempo, Brasil e Península Ibérica, contemporaneidade e medievo.

Se, como sugere Castelo Branco, a tropicália pode ser entendida como o “esforço para deglutir e digerir o universo urbano de então, o qual se apresentava fragmentariamente através de notícias, espetáculos, televisão, ídolos do cinema e propaganda”⁹⁵, o Armorial pode muito bem ser entendido como o esforço para restaurar (e proteger contra esse mesmo influxo de

⁹⁴ SUASSUNA, Ariano. **O barroco e o lúdico na cultura popular brasileira**. Aula Espetáculo. Natal, 06 set 2006. (Gravação do autor).

⁹⁵ BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005, p. 128.

urbanidade) o espaço imaginário Nordeste, formatado já desde a década de 1920 pelo discurso regionalista.

As divergências na concepção estética e intelectual entre o Armorial e o Tropicalismo são visíveis já a partir da escrita de seus autores. Um exemplo pode ser obtido comparando a escrita de Torquato Neto, segundo Castelo Branco, um dos principais agentes da estética de ruptura do tropicalismo durante os anos 1960, e a escrita do próprio Ariano Suassuna, idealizador do Movimento Armorial.

Em Torquato Neto, incomodam os olhos a falta de letras maiúsculas durante todo o corpo de seus textos. Como afirma Castelo Branco, “Todos os seus textos - com exceção apenas daqueles submetidos às normas de redação dos jornais em que trabalhou - são firmados em minúsculas”⁹⁶. Para o autor de *Todos os dias de Paupéria*, ao contrário do que se possa pensar, esse “desleixo” de Torquato quanto às normas gramaticais não deve ser entendido como “desprezo pela palavra”. Na verdade, para Castelo Branco, “a sua batalha é com a linguagem”⁹⁷ e o que ele, Torquato, propõe é “a prospecção de novas formas de comunicação”⁹⁸. Em grande medida, a escrita de Torquato incorpora o mesmo sentido de rompimento com a ordem, de quebra de hierarquias com o qual o tropicalismo ficou associado.

Já em Ariano, no extremo oposto da escrita torquateana, o que encontramos é a invenção de novas maiúsculas, ou seja, a adição de palavras ao grupo dos nomes considerado próprios e merecedores de maiúsculas pelas normas da língua portuguesa. Palavras como “Pai”, “Sertão”, “Cultura”, “Povo” passam a serem grifadas por Ariano obrigatoriamente com a inicial maiúscula em qualquer posição ou período em que apareçam, como uma forma de perpetuar, em sua literatura, a condição superior hierárquica que para elas deseja seu autor. Essa atitude escriturística de Ariano reflete seu próprio desejo de manutenção da ordem, de estabilização do *status* na sociedade patriarcal e aristocrática da qual é filho e a qual, junto a uma imagem ideal do Nordeste, pretende manter.

Entretanto, é preciso atentar para o fato de que esse antagonismo entre o Armorial e o chamado tropicalismo, na verdade, é o ápice de um embate ideológico iniciado por volta da década de 1920 entre regionalistas e modernistas. Em grande medida, essa foi uma disputa estética que refletiu um choque entre os espaços rural e urbano, entre os costumes da sociedade tradicional patriarcal açucareira e os influxos industrializantes e modernizantes dos

⁹⁶ Idem, p. 170.

⁹⁷ BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005, p. 70.

⁹⁸ Idem.

grandes centros urbanos que se estabeleciam. Nesse sentido, tanto o pensamento estético arcaicizante armorial, em estreita ligação com o arquivo pessoal de Ariano, como a intencionalidade antropofágica tropicalista estão entrecruzados com a história cultural dos espaços urbanos e rurais, refletindo antes uma luta ideológica e apaixonada, desenrolada desde o início do século XX, do que uma escolha bairrista entre timbres e sons.

1.4 A MÚSICA E A CONFIGURAÇÃO SONORO-IMAGINÁRIA DOS ESPAÇOS : O RURAL *VERSUS* O URBANO

Para a análise do Armorial, é necessário reconhecer a existência de uma cultura musical urbana à qual ele se põe definitivamente avesso e contra a qual ele pretende instaurar uma sonoridade dita rural, idílica, mas nem por isso desprovida de tradições culturais pretensamente atribuídas a um passado medieval ibérico, recolhido ao passar dos séculos pelo que seria a sensibilidade artística do povo nordestino. Desse pretenso subsolo cultural nordestino, brotariam as ditas autênticas manifestações artísticas populares, florescendo e embelezando o solo do Brasil, solo esse, manchado pelo que seria a degeneração social, econômica, visual e sonora advinda com o século XX e a modernização urbana. O rural *versus* o urbano: embate de sonoridades; embate de espaços.

1.4.1 Na trilha (sonora) do urbano

Alguma coisa acontece no meu coração que só
quando cruzo a Ipiranga e a Avenida São João
(*Sampa*, Caetano Veloso)

Na discussão, entre os historiadores, acerca do uso da música popular como fonte histórica - especificamente a canção, composta por verso e música, nas suas mais diversas variantes - cita-se por várias vezes a expressão *música popular urbana*. De forma geral, essa denominação serve aos autores que, em seus textos, desejam se referir ao imenso conjunto de gêneros musicais surgidos e “desenvolvidos” nos centros urbanos do país. Mas, além de seccionar um campo de estudo específico dentro do universo da música feita no Brasil,

música popular urbana designa um tipo de música produzida por um espaço – o meio urbano – e por isso relacionada ao que seria uma *sonoridade* específica desses lugares.

Apesar de apresentar um campo tão vasto para análises, como recorda José Geraldo Vinci de Moraes, “Somente nos últimos anos, houve certa multiplicação de pesquisas relacionadas direta ou indiretamente com a música e a canção popular urbana”⁹⁹. Em grande parte, explica Moraes, esse fato justifica-se pela própria dificuldade dos historiadores não especializados em musicologia em lidar com os códigos e a linguagem musical, e, ainda, pela própria polissemia e instabilidade do conceito de “cultura popular”.¹⁰⁰

No campo da assim chamada música popular urbana, um de seus mais assíduos pesquisadores, Marcos Napolitano, desenvolve seu estudo na perspectiva da elaboração de uma genealogia dos tipos de música produzidos no meio urbano, tecendo uma rede de relações de parentesco entre os mais variados gêneros musicais surgidos desde meados do século XIX, a partir da emergência de um meio e uma cultura urbana no Brasil.¹⁰¹ Dessa forma, Napolitano examina o que seria uma *linha de evolução* da música popular urbana brasileira, pensada em estreita ligação com o espaço em que foi produzida. Partindo dessa conjugação música-espaço, Napolitano deseja promover um “reconhecimento sociocultural” daquilo que se convencionou chamar de “música popular brasileira”, articulando produção musical e contexto histórico.

Examinando a produção cultural musical de várias de nossas “usinas sonoras” - São Paulo, Bahia, Pernambuco, Paraíba, Ceará e demais regiões do país – Napolitano elege o Rio de Janeiro como cenário de encontro entre diversos materiais e maneiras de se fazer música. O recorte temporal entre o final do século XVIII e o início do século XIX aparece em sua obra como a data gênese da música urbana no Brasil, tendo as formas musicais conhecidas como a *modinha* e o *lundu* como sendo os ancestrais dos vários gêneros de música dita popular produzida no país. Desses viriam a surgir (ou se a eles se somarem) outras formas e gêneros musicais – alguns notadamente estrangeiros – tais quais o maxixe, a polca, o tango, o choro, o samba, dentre vários. Para Napolitano, a emergência de tais gêneros musicais está associada à configuração histórica e com o espaço em que foram idealizados. Trabalhando nesse sentido, diz Napolitano que

⁹⁹ MORAES, José Geraldo Vinci de. A música popular na história. **História Viva**, São Paulo/Rio de Janeiro, n.º 7, maio 2004.

¹⁰⁰ Ver MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, Anpuh, São Paulo, n.º 39, agosto 2000.

¹⁰¹ Ver NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

[...] na segunda metade do século XIX, a linha musical polca-choro-maxixe-batuque representava um *mapa* social e cultural da vida musical carioca: o sarau doméstico-o teatro de revista-a rua-o pagode popular-a festa na senzala. Muitas vezes, o mesmo músico participava de todos estes *espaços*, tornando-se uma espécie de mediador cultural fundamental para o caráter de síntese que a música brasileira ia adquirindo. Já os públicos eram bastante segmentados, seja por sexo, raça, condição social (segmentos médios ou populares) ou condição jurídica (livre/escravo).¹⁰² [Grifo meu]

Para Napolitano, à mistura de gêneros musicais está associada uma mistura de espaços, mais ainda, de pessoas, de tipos urbanos – o escravo, a dondoca, o boêmio, etc. A música funcionaria, dessa forma, como meio de expressão e de embate entre as mais variadas culturas e espaços. Também para esses, a música representaria um fechamento (*ritornello*) no qual manteriam os espaços, uma identidade, ainda que sonora, imaginária.

A metáfora, utilizada por Napolitano da linha musical produzida enquanto um “mapa” da vida social e cultural do Rio de Janeiro a partir de 1850 sugere uma relação entre a grafia do espaço urbano e a grafia da própria música e que, em grande medida, está em estreita relação com a proposta deste trabalho: a possibilidade de se pensar a música como constituinte de um imaginário espacial. A sugestão, nesse caso, seria a de uma equivalência entre a notação musical e o mapeamento do espaço urbano, como se fosse possível - no que parece acreditar Napolitano - visualizar na partitura de uma canção de meados do século XIX os fluxos culturais dos mais díspares lugares da cidade, tais como a senzala, os terreiros, a praça pública, os salões de dança, os bares freqüentados pelos boêmios, etc.

Além disso, a música pensada como produtora de marcos espaciais possibilita uma melhor visualização da proposta armorial de escape a esse meio urbano e, ao mesmo tempo, de fechamento de um espaço rural idealizado. A música armorial idealizada pelo Movimento se prestaria, portanto, ao mesmo papel que, de acordo com os estudos recentes, a música popular urbana teria para com a constituição do imaginário espacial urbano, mas fazendo isso em seu pólo contrário, ou seja, em relação ao meio rural.

De certa forma, Napolitano, como outros historiadores da área, parte de um discurso pré-existente ao seu e que realiza essa ligação entre história da música e história social dos espaços. Discurso esse já identificável na sociologia de Gilberto Freyre, autor seminal para a discussão dos espaços enquanto produtores de identidades culturais, e um dos grandes inspiradores do pensamento armorial. Em sua obra *Ordem e Progresso*, Freyre diz:

A música, desde a sacra, de interior de igreja, à do largo de matriz, representada pela banda que tocava dobrados cívicos e até pela de africanos que nos sambas e

¹⁰² NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 46.

maracatus recordavam a África negra nas ruas do Rio de Janeiro ou do Recife ou de Salvador, acompanhava de tal modo o brasileiro no tempo do Segundo Reinado nas suas várias e contraditórias expressões de vida e de cultura, de algum modo harmonizando-as ou aproximando-as, que se pode afirmar ter se realizado então mais pelos ouvidos que por qualquer outro meio, a unificação desses brasileiros de várias origens em um brasileiro senão de um só parecer, quase de um só sentir.¹⁰³

“Brasileiros de várias origens”, de vários espaços, recolhendo em si uma cultura própria, um imaginário fechado, “harmonizando-se” através da música, mistura de gêneros e sonoridades, um Brasil povoado por diversos brasis; inseminado, ao mesmo tempo, por África e Portugal; possuidor de uma imensa cultura híbrida, porém uma exatamente por seu caráter mestiço: essa parece ser a idéia tomada e desenvolvida por Ariano na elaboração do pensamento armorial. E a música, ao menos em Freyre, pretende ser a matéria de expressão mais harmoniosa desses contrastes internos, aquela em que eles parecem se resolver e, por isso mesmo, a forma ideal do conceito de *Ilha Brasil*.

A mistura de tipos, representantes, por sua vez, de vários espaços, suscitada através da música é também apontada pelo musicólogo Edílson Vicente de Lima como explicação para a linha genealógica proposta por Napolitano e que ligaria numa espécie de linha evolutiva os vários gêneros e formas de música tida como popular e urbana. Examinando as possíveis origens dos gêneros da modinha e do lundu – apresentados por Napolitano como formas básicas a partir das quais se desenvolveu grande parte das canções brasileiras - Lima sugere que pensemos a mistura dos ritmos e formas como sendo um reflexo da mistura entre os diversos agentes sociais do meio urbano brasileiro que então se formava na passagem do século XVIII para o século XIX. Assim escreve Lima:

A convivência entre negros livres e cativos, a classe média e a corte, possibilitada pelos centros urbanos emergentes, aproximou, seguramente, o lundu da modinha e vice-versa. Essa convivência vizinha fez com que a modinha absorvesse o estilo sincopado do batuque do sensual lundu e este, por sua vez, as formas musicais da recatada modinha, dando origem ao lundu-canção.¹⁰⁴

Da mesma forma, José Geraldo Vinci de Moraes realiza em sua pesquisa uma espécie de mapeamento sonoro-musical da cidade de São Paulo no início do século XX. Tratando da cultura sambista e carnavalesca paulista, nas primeiras décadas do século, Moraes traça um paralelo entre o surgimento dos primeiros cordões carnavalescos e aquilo que considerou os espaços originais de criação e difusão do samba urbano paulista. Segundo Moraes, os cordões

¹⁰³ FREYRE apud BASTOS, Elide Rugai. Ordem e progresso. In: MOTA, Lourenço Dantas (org.). **Introdução ao Brasil: um banquete no trópico vol 2**. São Paulo: Senac, 2001, p. 370.

¹⁰⁴ LIMA, Edílson Vicente de. **As modinhas do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2001, p. 50.

permaneceram inicialmente, década de 1910, “circunscritos aos bairros de maior concentração de negros”, para daí, na década seguinte, difundir-se pelas regiões mais centrais da cidade.¹⁰⁵

À medida que o samba e o carnaval paulistanos iam conquistando seu lugar na vida cultural informal da cidade, também iam criando mais espaços para as suas atividades musicais. Salões e escolas de dança se multiplicaram durante a década de 1920, ficando muitos deles conhecidos como “salões de raça”, haja vista serem vistos como um espaço de lazer e experiências culturais e sociais dos negros. A música atuava, portanto, demarcando os espaços de cultura e de convivência social.¹⁰⁶

A sonoridade urbana, algumas vezes, vinha estampada de forma quase caricatural quando, por exemplo, ouvia-se, em alguns locais considerados tradicionalmente como de concentração negra – Praça da Sé, Praça do Patriarca, Praça do Correio – os negros “sem qualquer instrumento, batucavam nas latas de lixo, nas caixas de engraxate e com as palmas das mãos”.¹⁰⁷ Latas, lixo, caixas, engraxates, imagens ligadas a uma cultura urbana que, percutidos, tornam-se, agora, sons do espaço, dão uma *audibilidade* ao que antes era apenas uma visibilidade do cenário urbano, constituintes de um imaginário *timbrístico* espacial. Moraes ainda escreve que

O outro local de reunião de ‘sambistas de rua’ era a esquina da Av. São João com a Praça do Correio, voltada para o Vale do Anhangabaú, em meio aos bondes, buzinas e transeuntes apressados. Geralmente, esses grupos eram formados apenas de negros, que se agrupavam para tocar seriamente e cantar.¹⁰⁸

À *paisagem sonora* de bondes e buzinas, juntavam-se os sons da música entoada pelos sambistas da Avenida São João: o samba passa a ser pensado como fazendo parte de uma *paisagem sonora* urbana; e, nessa linha de pensamento, escutar o samba significa promover um retorno ao ambiente em que ele foi criado – o meio urbano – espaço ao qual ele estaria irremediavelmente ligado através de um exercício de representatividade sonoro-espacial.

É exatamente aí, quando música e ruído se confundem, que a relação música-espaço está mais bem formulada, quando não se *ouve* diferença – na formação de um imaginário espacial – entre a *paisagem sonora* de um espaço qualquer – sons de buzina, bondes em movimento – e a música que é produzida em seu contexto cultural e histórico. É justa a forma de pensar essa relação, entre espaço e música que dá ensejo à elaboração de um discurso que

¹⁰⁵ MORAES, José Geraldo Vinci de. Polifonia na metrópole: história e música popular em São Paulo. **Revista Tempo**, Niterói, vol. 5, no. 10, p. 39-62, dez 2000.

¹⁰⁶ Idem

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 55.

pretende conjugar sonoridade espacial e contexto histórico. Discurso do qual se apropriou o Armorial, reelaborando-o de maneira a produzir um imaginário sonoro para o Nordeste.

É importante perceber que enquanto no trânsito urbano entre as cidades Bahia-São Paulo-Rio de Janeiro se iniciava uma movimentação musical em direção à abertura a novos recursos expressivos (alguns, notadamente, inspirados na indústria cultural americana), em Recife, Pernambuco, Ariano preconizava suas idéias armoriais no campo da música, apresentando no Teatro Santa Isabel, já em 1946, com o devido apoio do Diretório Acadêmico da Faculdade de Direito do Recife, o espetáculo “A Poética dos Cantadores Sertanejos” através do qual pretendia chamar a atenção para a dita “música feita pelo povo”, e trazendo para as grandes salas de concerto o timbre da viola sertaneja. O mesmo espetáculo viria a se repetir em novas edições.

Era o movimento inverso de fechamento – lembrar o conceito de *ritornello* de Deleuze e Guattari – da música tida como popular e nacional em busca de uma assim chamada “sonoridade nordestina”, imune aos influxos da cultura estrangeira. De certa forma, esse movimento contrário entre abertura-fechamento à influência européia e americana na música produzida pelo Brasil levaria aos extremos opostos em que se situariam, mais tarde, o tropicalismo e o Movimento Armorial.

Pensado assim, o discurso do Armorial foi construído no sentido de, por um lado, negar em sua música, que pretende ser uma autêntica música popular-erudita nordestina, toda e qualquer sonoridade tida como relacionada ao urbano, e, por outro lado, referendar a existência de uma sonoridade típica do Nordeste, cuja música considerada popular e nordestina reproduziria como que naturalmente através de seus cantadores e grupos musicais ditos populares.

O entendimento da assim denominada música popular urbana enquanto produção cultural do espaço cidade é importante para este trabalho na medida em que o Armorial representa justo uma linha de fuga dessa representatividade músico-espacial urbana. É, pois, pensando a sonoridade proposta por uma música que se diz, ao mesmo tempo, popular e urbana que a proposta de retorno ao rural ganha um novo ponto de vista. Além disso, interessa notar como o discurso armorial, construído no sentido da busca de uma música pretensamente autêntica do Nordeste, na verdade, em grande parte, apóia-se na idéia de constituição sonora dos espaços, ou seja, a música enquanto representação espacial autêntica.

1.4.2 O acorde de João Gilberto – dissonâncias no espaço urbano

Do violão soava um acorde estranho, que parecia *desafinado* aos ouvintes acostumados às tríades básicas e à harmonia simples das músicas entoadas por Vicente Celestino, Orlando Silva, Carlos Galhardo, Francisco Alves, entre outros. Havia uma estranheza provocada pelos intervalos dissonantes que parecia ferir os ouvidos mais conservadores, efeito, aliás, o mesmo provocado pela forma de postar a voz do cantor, sem o uso de recursos operísticos e a potência presente nos cantores acima citados. Não bastasse isso, os dois, violão e voz, pareciam se desencontrar na execução da música, havendo momentos em que um parecia está batendo o tempo forte, enquanto a outra se prendia na batida do tempo fraco. Entretanto, os dois eram um só.

Em João Gilberto se encontrava uma rítmica nova; uma mudança da acentuação dada tanto aos versos quanto ao violão. Além disso, às antigas canções de Zé Kéti, Valter Souza, Milton Silva, Jorge Abdala, Alberto Rego, Wilson Batista, Raul Marques, Alberto Jesus, Roberto Penteadó, Hianto de Almeida, João Luiz, João Gilberto impunha uma harmonia sofisticada em comparação à antiga harmonização do *samba-canção*; algo que estava mais de acordo com a harmonia trabalhada pelos conjuntos de *jazz* americanos que passavam a ter sua música importada pelo Brasil, haja vista o fenômeno da internacionalização da cultura americana ocorrido durante a década de 1940.

O fenômeno cultural e musical conhecido como bossa-nova, segundo José Estevam Gava, pode ser circunscrito, ao menos a fase que o autor entende como sendo seu auge criativo, no recorte temporal que vai de 1958 a 1962. A nova forma de arranjar velhas composições, dotando-as de uma harmonia mais elaborada, bem de acordo com as experiências que já vinham sendo realizadas desde o início do século no campo da música erudita na Europa e com a cultura jazzística recém popularizada nos Estados Unidos, estava em sintonia com uma tendência mais abrangente, então presente no meio social urbano, do país de flertar com o que era então considerado moderno ou de vanguarda.

Capitaneada pelas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, a sociedade brasileira vivia um notável processo de urbanização desde o início do século XX, intensificado bastante na segunda metade da década de 1940 e constante até os anos 1970. De forma geral, o clima social e político no final da década de 1950, dado o crescimento dos centros urbanos e as conquistas científicas, era o de entusiasmo com as inovações tecnológicas e com a promessa de um crescimento econômico do país, idealizado desde o *plano de metas* do governo de

Juscelino Kubitschek e sua promessa de avançar o Brasil “cinquenta anos em cinco”. O plano de metas, entre outras coisas, permitira a abertura da economia brasileira ao capital estrangeiro, possibilitando um forte crescimento industrial no país o que serviu para instaurar um sentimento de confiança no futuro do Brasil.

No plano da cultura, esse clima de relativo “bem-estar social”, senão refletia, ao menos estava sincronizado com uma tendência surgida, em certos segmentos da arte nacional, de abertura às linguagens e experiências modernas. Nesse sentido, a canção “Chega de saudade” – gravada por João Gilberto e lançada em 1958 – considerada por Gava como o marco inicial da bossa nova no país, reflete tanto na sonoridade vanguardista (acordes dissonantes, interpretação vocal intimista, síncope rítmica entre a voz e o acompanhamento), como na letra, um desejo de ruptura com o passado, com as modinhas de letras tristes e arranjos previsíveis.

A essência do canto de João residia em algo mais recuado, numa precisa inflexão da voz, no jeito exato de pronunciar uma sílaba que lhe conferisse musicalidade e poesia na medida certa e equilibrada, livre de exageros expressivos e afetações. Ao eliminar o vibrato e reduzir o volume, ele deixava a melodia entregue ao seu essencial, quase mais *timbrística* que melódica, brotando sem esforço e espontaneamente da palavra.¹⁰⁹ [Grifo meu]

Gava reconhece ainda a influência da música europeia de inícios do século XX sobre a produção da bossa nova. Diz ele: “muitos recursos empregados pela harmonia bossanovista podem ser detectados na obra de Debussy, talvez o maior representante do assim chamado impressionismo musical francês do início do século XX”.¹¹⁰ De certa forma, isso sugere a estreita ligação de Gilberto com a linha de pensamento modernista que, por sua vez, o perpassaria influenciando, através da música de Gilberto, o futuro experimentalismo tropicalista.

João Gilberto mudou a cara da chamada MPB, pois lhe trouxe uma nova sonoridade. Numa metáfora possível de ser pensada, a música de João Gilberto, dissonante a partir de seus acordes inseminados pelo jazz americano, ressoa as próprias dissonâncias do meio urbano que se modernizava rapidamente na década de 50. Dissonâncias sociais, econômicas e culturais de um espaço em constante transformação que é o espaço urbano. Portanto, João Gilberto pode ser reconhecido como o responsável pela primeira grande transformação timbrística da assim chamada música popular brasileira, algo que virá a dar posteriormente no experimentalismo mais audacioso desenvolvido pelos músicos do chamado movimento tropicalista.

¹⁰⁹ GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da Bossa Nova**. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 64.

¹¹⁰ Idem, p. 58.

1.4.3 A insurgência sonora do rural

Para a análise do Armorial, interessa perceber como é, principalmente, na década de 1910 que se percebe a formação do discurso regionalista musical nordestino. Pois, se, como afirma Albuquerque Júnior, é a partir dessa década que se emerge o conceito de Nordeste enquanto espaço culturalmente determinado, é também nesse recorte temporal que primeiro se promove uma busca por uma sonoridade específica das músicas ditas nordestinas. Como diz Moraes,

No Brasil, nas primeiras décadas deste século [XX], os debates sobre a relevância da cultura/música rural e seu papel marcante na construção da cultura nacional ocuparam a maior parte de nossos intelectuais e artistas, dos modernistas principalmente. Elas eram encaradas como parte das mais ‘autênticas tradições folclóricas’ e, portanto, expressões das mais puras referências da ‘cultura nacional’ e do homem brasileiro.¹¹¹

Albuquerque Júnior identifica o rádio como o principal veículo de comunicação de massas na primeira metade do século XX, aquele capaz de promover, através do encurtamento das distâncias e diferenças entre as regiões, a integração nacional fomentada pela propaganda política do governo Vargas, durante o Estado Novo. Ao rádio caberia, portanto, o duplo papel de produzir e divulgar uma cultura dita nacional-popular brasileira. Nesse sentido, a programação das rádios deveria propalar músicas que trouxessem em si as “noções de civismo, fé, trabalho, hierarquia, noções indispensáveis à ‘construção de uma nação civilizada’. Não deveria ser atravessada pelos ruídos e dissonâncias do meio urbano, e, por isso, a música nacional seria a música rural, a música regional”.¹¹²

Dessa forma, o advento do meio radiofônico e da indústria fonográfica, em inícios do século XX, funcionam como vetores de aceleração na difusão da música produzida nas várias regiões do país e, conseqüentemente, na representatividade musical desses mesmos espaços. O papel da mídia se torna premente na produção de um imaginário espaço-musical, portanto, a partir do início do século XX.¹¹³

Pensado dessa maneira, o rádio será, em meados do século XX, o principal nutriente de um imaginário espacial vazado por sonoridades, donde a idéia de uma identidade sonora

¹¹¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. Polifonia na metrópole: história e música popular em São Paulo. **Revista Tempo**, Niterói, vol. 5, no. 10, pp. 39-62, dez 2000, p. 41.

¹¹² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 2001, p. 153.

¹¹³ MORAES, José Geraldo Vinci de. Op. cit.

nordestina – campestre, rural, idílica – surgirá em oposição àquela característica dos centros urbano-industriais – ruídos mecânicos, de motores, sirenes, etc. A própria idéia de “dissonância”, por vezes associada a uma pretensa sonoridade urbana, denunciará o desprezo pelas inovações tecnológicas das grandes cidades e realçará a idéia de “consonância” associada à música rural, regional, tida como de caráter “agradável”, “suave”, ainda atravessada pelos valores tradicionais e refletindo o que seria a “cândida” condição do homem do campo, sempre em harmonia com sua família e com a “natureza”. Em suma, o meio radiofônico, assim como, em menor medida, a indústria fonográfica, serão os primeiros fomentadores da idéia da existência de uma dita sonoridade nordestina, da qual o Movimento Armorial se apropriará como elemento constituinte de seu espaço imaginado Nordeste.

Essa dita sonoridade nordestina emergiu publicamente através da figura de Luiz Gonzaga, a partir de 1940, como um representante da música dita popular do Nordeste e o inventor do baião como símbolo dessa mesma música. A música de Gonzaga trouxe, portanto, uma nova escuta do Nordeste, investindo-lhe de uma identidade sonora, percorrendo-lhe com um ritmo único, descrevendo-lhe como um conjunto de timbres e temas, recriados artificialmente numa música a ser apresentada como típica da região. Escreve Albuquerque Júnior:

O baião, que era o dedilhado da viola ou a marcação rítmica feita em seu bojo pelos cantadores de desafio entre um verso e outro, também conhecido como baiano, vai ser fundido com elementos do samba carioca e de outros ritmos urbanos que Gonzaga tocava anteriormente. [...] O baião será a ‘música do Nordeste’, por ser a primeira que fala e canta em nome desta região. Usando o rádio como meio e os migrantes como público, a identificação do baião com o Nordeste é toda uma estratégia de conquista de mercado e, ao mesmo tempo, é fruto desta sensibilidade regional que havia emergido nas décadas anteriores.¹¹⁴

Também aqui, no tratamento dado ao baião por Gonzaga, a música é pensada como via para a pretensa mistura de culturas regionais. A fusão entre o baião e outros gêneros urbanos de música propõe uma intersecção das sonoridades tidas como típicas do meio rural e do urbano, além do que, remete à elaboração de uma música nacional, própria a ser vendida pela mídia como sendo produto autêntico da cultura brasileira, bem de acordo, afinal, com a política em prol do nacional-popular já fortalecida desde o início dos anos 1930.

A emergência do baião como música do Nordeste é relevante para o exame do Armorial na medida em que foi esse o ritmo adotado para a composição das músicas na maior parte da

¹¹⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 2001, p. 155.

produção do Movimento. Apesar de condenar o caráter comercial e urbano presente na música de Luiz Gonzaga, o Armorial, em grande medida, dará o mesmo tratamento ao gênero, utilizando-o como matéria para bricolagem junto a outros ritmos tidos como regionais. A diferença está no fato de o Armorial escolher para a pretensa “mistura” com o baião ritmos e gêneros musicais que o Movimento considerou como sendo produtos autenticamente populares e brasileiros, como, por exemplo, o *maracatu rural*, a *marchinha de frevo* e o *toré* (ritmo indígena), entre outros. A forma como o Armorial propõe a fusão desses elementos, representando a própria fusão das raças - européia, indígena, africana - numa música que passa a ser considerada como representando a essência do povo brasileiro, é algo que será mais extensamente tratado no capítulo 3 deste trabalho. Os itens seguintes tratam da contextualização histórica do pensamento armorial que, apesar de oficialmente lançado em 1970, já antes vinha se distinguindo como linha de pensamento estético à revelia das transformações por que vinha passando a dita “música popular brasileira” desde a primeira metade do século XX.

Nesse contexto de insurgência de um imaginário musical para o Nordeste é que foram produzidos, e disseminados através primeiro do rádio, depois pela televisão, os arquivos sonoros aos quais, em grande medida, o Armorial, através de sua música, buscará, a partir da década de 1970, remeter seus ouvintes. Para tal tarefa, os compositores e músicos armoriais se apropriarão de sonoridades – timbres – e elementos musicais – melodia, ritmo, harmonia – que ficaram conhecidos como fazendo parte de um discurso musical regional. É rearticulando esses mesmos elementos com a estética suassuniana de “união dos contrários” que o Movimento pretende criar uma música “autenticamente popular e erudita”, representante dessa espacialidade que se chamou de Nordeste.

1.4.4 Heterofonia no concerto: contexto sonoro no Brasil na década de 1970

Rodolfo Konder:

- Como a sala dele era ao lado, nós logo começamos a *ouvir os gritos* dele. [...] Ouvimos primeiro os gritos dele como quem está levando socos e tapas, mas depois *os gritos dele se modificaram*, e eram gritos típicos de quem está levando choques elétricos. E *os gritos são diferentes*: quando você leva choque, o grito sai das entranhas, ele não vem daqui da garganta, ele vem lá de dentro. Depois colocaram alguma coisa na boca, provavelmente um pano, mas ele *continuava gritando* e até saiu alguém da sala onde ele estava sendo torturado e *ligou o rádio* no corredor, e no rádio estava dando – eu me lembro desse detalhe – a notícia de que o Generalíssimo Franco estava morrendo e tinha recebido a extrema-unção em Madrid. Aí, os gritos demoraram algum tempo, depois tudo parou de novo.

Duque Estrada:

- Então os pássaros *cantavam*, mas num *silêncio mortal* dentro do DOI-CODI. Eles que tocavam a campainha, batiam porta, de repente, passaram a fazer um *silêncio reverencial*. [Grifo meu]¹¹⁵

Os depoimentos transcritos acima, tirados do filme-documentário *Vlado: 30 anos depois*, de João Batista de Andrade, referem-se à experiência de um grupo de jornalistas como prisioneiros políticos vítimas da tortura pelo Governo Militar, em 1975. Colunistas da revista *Visão* – segmento da imprensa “nanica” na década de 1960 que se posicionava contra a política social e econômica do Regime - Rodolfo Konder e Duque Estrada eram colegas do jornalista e cineasta Vladimir Herzog, o Vlado, também detido, e, junto com outros nomes, presenciaram (mesmo que auditivamente, pois os capuzes pretos que lhes eram colocados os forçavam a se orientar através dos ouvidos) o assassinato de Vlado nas salas do Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna, DOI-CODI, órgão repressivo do regime ditatorial brasileiro.

Em meados da década de 1970, os efeitos da grande crise internacional do petróleo, provocada pela guerra entre árabes e israelenses em 1973, atingiram o Brasil, decretando o fim do “milagre econômico”. De 1974 em diante, não seria mais possível manter os altos níveis de crescimento econômico de quase 10% ao ano, e a inflação baixa. Fora isso, a luta armada organizada pela esquerda havia sido definitivamente esmagada pelo regime através da atuação de órgãos como o próprio DOI-CODI, o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), e o CENIMAR (Centro de Informações da Marinha). Em virtude da forte censura imposta aos meios de comunicação e à imprensa em geral, o governo perdera o contato com o povo o que aumentou sua surpresa diante da derrota do partido governista nas eleições legislativas de 1974.¹¹⁶

De forma geral, as circunstâncias apontavam para o que ficou conhecido como uma possível “abertura” do governo como solução para o impasse entre a política de repressão e a sociedade. Entretanto, o crescimento do conjunto de órgãos e grupos ligados à repressão política durante a guerra subversiva ameaçava a autoridade do governo e a hierarquia militar, tornando-se um “Estado dentro do Estado”, com regras próprias e relativa autonomia de ação. Essa autonomia ficou clara no episódio da morte do jornalista Herzog, em 1975. Descontentes com a política de abertura e desafiando a ordem do governo de suspender as torturas em presos políticos, setores do Exército passaram a concentrar a repressão a jornalistas de

¹¹⁵ **Vlado: 30 anos depois**. Direção de João Batista de Andrade. Produção de Ariane Porto. São Paulo: Oeste Filmes / TAO Produções, 2005. 1 DVD.

¹¹⁶ Ver NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-80)**. 2ed. São Paulo: Contexto, 2004.

esquerda, visando sabotar a tímida aproximação entre o governo e a imprensa, que então se esboçava.¹¹⁷

Esse contraponto de vozes, que expunha uma luta intestina do próprio Governo Militar – do qual o assassinato de Vlado foi tomado por alguns historiadores como o episódio culminante - também apontava a existência de um grande burburinho no campo das artes e dos meios de comunicação ao qual nem mesmo o governo podia mais resistir, ou ignorar. A partir, principalmente, da gestão de Ernesto Geisel (1974-1978) como presidente da república, o governo tenta a aproximação com os intelectuais e formadores de opinião. A aproximação de Geisel com setores da imprensa liberal - dentre os quais a revista *Visão* representava um ponto estratégico - foi um exemplo dessa nova postura.¹¹⁸

Outro exemplo foi a Política Nacional de Cultura do Ministério da Educação e Cultura (MEC), encomendada pelo então ministro da educação Ney Braga. Partindo ainda do discurso governamental defensor de uma representação autoritária e unificadora de *nação*, o ministério buscava incentivar projetos que incentivassem a cultura brasileira, procurando, muitas vezes, eliminar as fronteiras entre o popular e o erudito sob a forma harmoniosa de reunir diferenças numa unidade nacional. Nesse contexto é que o Movimento Armorial, recém lançado no Recife, foi visto (e ouvido) com muita simpatia pelo governo, tornando-se objeto de elogios e incentivos do ministério da educação.¹¹⁹

Dessa forma, além do impulso que recebera durante a administração de Ariano na Secretaria de Educação e Cultura do Recife, o Movimento Armorial passou a contar, também, com a simpatia e o apoio do ministro Ney Braga. Em 14 de março de 1975, o jornal *O Estado de São Paulo* registra:

Suassuna foi convocado a Brasília pelo ministro da Educação, Ney Braga, que pretende ajudar o movimento e patrocinar excursões do Quinteto Armorial, que se apresentou ontem no auditório do MEC. No ano passado, o Ministério deu uma ajuda de 350 mil cruzeiros ao movimento. Neste ano, a ajuda pode ser ampliada, pois além das várias áreas artísticas - literatura, gravura, pintura, música, teatro, será criada a orquestra.¹²⁰

Ao governo militar, empenhado na promoção de uma dita “arte autêntica nacional” como forma de publicidade para um Brasil que se pretendia “forte”, “independente”, “promissor”, nada mais conveniente que a produção de uma “música armorial” baseada no que

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ver MORAES, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)**. Recife: Universitária da UFPE, 2000.

¹²⁰ O Estado de São Paulo, 14/03/1975 apud MORAES, op. cit., p. 42.

seriam as “raízes da cultura popular brasileira”, e que nem sequer letra possuía que pudesse ser veículo de crítica à política social e econômica do Regime Militar. O fato dessa pretensa “autêntica música popular-erudita brasileira” ser feita a partir daquilo que foi considerado como sendo “o subsolo cultura do Nordeste”, apenas reforçou a simpatia por parte do governo, haja vista que, no discurso da representação de uma cultura “popular pura e autêntica” presente na década de 1970, a região Nordeste está relacionada com um pretense “veio primitivo” do povo brasileiro, a porção que resiste à modernidade da massificação cultural.¹²¹

É nesse sentido, portanto, que, para Albuquerque Jr., Ariano exemplifica bem o caminho por qual o antigo regionalismo tradicionalista nordestino terminou por desembocar politicamente. Segundo o autor,

Colocando-se sempre como um crítico, seja da direita, seja da esquerda, Ariano acaba por apoiar ostensivamente o golpe militar de 1964, tornando-se, em 1967, um dos fundadores do Conselho Federal de Cultura. Defende que a Igreja e o Exército são as únicas instituições capazes de ordenar a sociedade brasileira, de manter a ordem e a independência da nação, contra as ‘forças estrangeiras, o cosmopolitismo’ que tendem a destruí-la.¹²²

A música armorial, pois, trazia uma sonoridade “diferente” daquela que se produzia e se divulgava nos grandes centros urbanos, e daí para os interiores, através dos meios midiáticos – rádio e televisão – e da indústria fonográfica; como que alheia à produção das linhas de montagem instauradas pela já solidificada indústria cultural.

Segundo Napolitano, o início da década de 1970 se caracterizou culturalmente pela rearticulação dos vários estilos, gêneros e sonoridades existentes no cenário musical brasileiro, até então em franca disputa ideológica e estética, sob uma mesma bandeira de luta contra o “inimigo comum” que se tornaram os aparelhos de repressão militar. Como ele diz:

A repressão do regime militar, após o AI-5, que recaiu sobre tropicalistas e emepibistas, apesar de todos os traumas que causou no cenário musical brasileiro, acabou criando uma espécie de ‘frente ampla’ musical, parte do complexo e contraditório clima de resistência cultural à ditadura. Os embates estéticos e ideológicos de 1968 apontavam para uma cisão definitiva da música popular moderna no Brasil, entre outras correntes nacionalistas e contraculturais, que agora pareciam distantes. [...] Guerrilha e maconha, comunismo e androginia, Revolução Cubana e Paris 68 ocupavam o mesmo lugar no imaginário confuso do conservadorismo de direita, que se contrapunha ao setor mais valorizado e respeitado da música brasileira.¹²³

¹²¹ Ver MORAES, op. cit.

¹²² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001, p. 166.

¹²³ NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 70.

De acordo com Napolitano, os elementos formadores dessa “frente ampla” foram a MPB, o samba e o *rock*, cada qual desenvolvendo um tipo de crítica, atitude e crônica social que forneciam referências diversas para a idéia de resistência cultural: a MPB através de suas letras engajadas e elaboradas; o samba como uso de expressão dita “cultural popular urbana”; e o *rock* com seu apelo a novos comportamentos e liberdades para o jovem das grandes cidades.¹²⁴

Pensada nesse contexto, a música armorial representou aos interesses da propaganda ufanista do regime militar um *intermezzo* reconfortante em meio ao concerto de vozes, timbres, estéticas e ideologias as mais díspares que faziam coro contra a política repressora do governo; um elogio sonoro (apesar de silencioso no campo das palavras) às virtudes de um Brasil possuidor de um “celeiro cultural vivo” que é o Nordeste; um alento aos ouvidos brasileiros cansados de explosões, gritos de dor e protesto, acordes dissonantes e da estridência moderna e ameaçadora que invadia as cidades através dos timbres de guitarra elétricas e refrões como o de *L'Internationale* - considerada o hino do socialismo internacional revolucionário e cuja melodia foi reproduzida em parte em meio a uma série de eventos sonoros no disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis*, pelo chamado grupo tropicalista, em 1968.

A música armorial se tornava, portanto, o próprio *ritornello* dentro do cenário cultural musical do Brasil, na década de 1970; uma metáfora sonora daquilo que pretendia ser o Movimento Armorial como um todo: o fechamento estético, em meio à esquizofrenia urbanizante e modernizante do século XX, desse território rural idílico, o espaço imaginado do Nordeste.

¹²⁴ Ver NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-80)**. 2ed. São Paulo: Contexto, 2004.

2 MÚSICA, ESPAÇO E HISTÓRIA

Junto aos rios de Babilônia, ali nos assentamos e pusemos a chorar, lembrando-nos de Sião.
 Nos salgueiros que há no meio dela, penduramos nossas harpas,
 Porque ali nos pediram, os que nos levaram cativos, palavras de canções; e os que
 por força nos levaram, disseram: Cantai-nos um hino dos cânticos de Sião.
 Como cantaremos o cântico do Senhor, em terra alheia? (SALMOS, 136, 1-4)

Alguns elementos e procedimentos artísticos que buscavam a confluência das culturas ditas erudita e popular, e que viriam a compor a estética armorial, já podem ser identificados a partir de 1946 quando, segundo Santos¹²⁵, começa a se delinear em Recife uma tendência nos autores teatrais para tratar temas do que se definia como “cultura popular do Nordeste brasileiro”. Santos, na divisão tripartite que faz na sua história do Movimento Armorial, define o período que vai de 1946 até 1970 como a “fase preparatória” - as demais foram denominadas “fase experimental” (1970-75) e “fase romanesca” (a partir de 1975). De forma geral, Santos se refere, falando sobre esse primeiro momento, a uma certa confluência de posicionamentos estéticos e ideológicos por parte de artistas e intelectuais pernambucanos, ou em solo pernambucano educados, possibilitados certamente por um espaço de emanções culturais à flor da pele, forjado no calor da batalha entre regionalistas tradicionalista e modernistas, que optaram por (e se condicionaram a) abordar em suas obras o que eles próprios – artistas e intelectuais – definiram como sendo a cultura popular, a “vida do povo”.

Como declara o próprio Ariano, o Movimento Armorial, com data e local de nascimento oficiais – 18 de Outubro de 1970, Catedral de São Pedro dos Clérigos, Pátio de São Pedro, Centro da cidade de Recife - foi uma materialização de idéias já esboçadas anteriormente na obra do próprio Suassuna, mestre e criador do Movimento, e, de certa forma, um “reconhecimento” daquilo que Ariano há tempos vinha apontando como o “espírito emblemático” daquilo que ele definiu como “arte popular brasileira”. Para tanto, Suassuna sentiu necessidade de aprofundar sua pesquisa das ditas “raízes da cultura popular nordestina”. Até então seu teatro e sua poesia já tratara de “resgatar” os temas e os “tipos” do Nordeste, investigando a produção do cancionário popular e apresentando esse material num “roupagem erudita”, através, principalmente, de uma inspiração buscada no teatro medieval ibérico. A oportunidade para tanto surgiu com o convite feito a Suassuna, em 1969, pelo então

¹²⁵ SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

reitor, Murilo Guimarães, para assumir o cargo de diretor do Departamento de Extensão e Cultura (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco.

O começo da ação do Departamento se deu no limiar dos anos 60, tendo sido dirigido inicialmente pelo seu idealizador, o educador Paulo Freire sob cuja direção o DEC se orientou pela expansão de um método de alfabetização que se apoiava na cultura do povo, com seu universo vocabular sendo utilizado para ensinar os adultos a ler e escrever, enquanto se dedicava ao trabalho produtivo, e não fora dele. Ainda nessa fase, o Departamento chegou a editar uma revista mensal – "Estudos Universitários" – que se tornou motivo de orgulho para a Universidade e para Pernambuco. Três números circularam livremente, mas o seguinte apenas começara a ser distribuído quando eclodiu o movimento militar, em abril de 1964. A edição foi apreendida e quase todos os seus colaboradores se viram às voltas com um processo policial-militar por "subversão".

O Departamento de Extensão Cultural da UFPE não foi logo extinto, apenas passou a ser mais controlado. A revista chegou a ressurgir, em números intermitentes e com outro feitio gráfico, tendo naturalmente de enquadrar-se no espírito de uma época em que todas as publicações, inclusive os grandes jornais brasileiros, passaram a ser censurados. Quando dirigida pelo professor e poeta César Leal, divulgou a obra literária de alguns jovens estudantes de talento, que ficariam depois conhecidos como a Geração 65 da poesia pernambucana. Foi, na nova fase, o seu melhor momento. A chama acesa nos primórdios do DEC permanecera, e alguns professores identificados com a cultura de massa aceitaram ocupar a sua direção. Entre eles, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Marcus Accioly, Jomard Muniz de Brito, Leda Alves.

O Departamento de Cultura (DEC) foi criado com o objetivo de articular políticas culturais que atendessem à preservação do patrimônio artístico da UFPE, a promoção e difusão das atividades culturais desenvolvidas pela comunidade acadêmica integrando-as aos meios de produção de bens culturais do Estado. Na prática, tornou-se uma oficina intelectual aberta aos professores e estudantes que acreditavam na educação como um processo vivo de articulação com a coletividade. Em nota à reabertura dos trabalhos do DEC, em 1998, o *Jornal do Commercio de Recife* afirmou:

Como instrumento de extensão cultural, o agora redivivo DEC da Universidade Federal de Pernambuco tem um longo tempo perdido a reconquistar. Ponte entre a comunidade e o mundo universitário, há quem espere dele a retomada da força mobilizadora da criatividade, que entre nós se manifesta há séculos e de forma muitas vezes espontânea em quase todas as áreas, principalmente na literatura (prosa e poesia), nas artes plásticas, inclusive o artesanato, na música, no teatro e no

cinema. [...] Há, em nosso Estado, além da produção tradicional, muitos movimentos artísticos novos, no âmbito da música popular, de grupos teatrais, do vídeo e do cinema, que precisam talvez de um impulso para ocupar espaços, a nível nacional e, como consequência, internacional. Que os dirigentes do novo Departamento de Extensão Cultural da UFPE estejam de ouvidos abertos a todas essas vozes e tendências.¹²⁶

Com as atividades do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco (DEC), sob a direção de Ariano Suassuna, a tendência já anunciada pelos anteriores TEP, TPN e MCN foi redirecionada para um trabalho sistemático de pesquisa e, principalmente, criação na área da “cultura popular nordestina”. Segundo as palavras de Santos¹²⁷, Ariano transformou o DEC num verdadeiro “laboratório de pesquisa pluridisciplinar”, reunindo escritores, artistas plásticos e músicos em torno de um propósito único que era a descoberta de uma “arte erudita brasileira autêntica”.

De forma geral, pode-se dizer que o Movimento Armorial ganhou *corpus* – no sentido de sistema articulado de artes – graças à iniciativa dos pesquisadores do DEC. Investigando o que se julgava serem as raízes da cultura do Nordeste, os artistas do Armorial partiram em busca de motivos e temas para suas obras, creditando às suas “descobertas” o valor de verdadeiros “fósseis” da cultura popular. Para tanto, foram buscar no romanceiro popular nordestino e no que eles chamaram de “barroco brasileiro” traços da cultura mouro-ibérica medieval herdada pelo Brasil dos colonizadores portugueses e que foi tida como “essência” da cultura do Nordeste, do Brasil, como a origem do “ser castanho” idealizado por Ariano, a partir da mistura dos sangue europeu, índio e africano.

Na verdade, a “busca pela arte nacional” idealizada por Ariano, começou já a partir dos próprios artistas integrantes do Movimento e do quadro de pesquisadores do DEC. Em sintonia com a produção artística de “sua terra” e com aquilo que julgava serem exemplos da genuína arte popular, Ariano passou a convidar aqueles que pareciam estar em consonância com o pensamento Armorial a participar do Movimento e a desenvolver, através do DEC, devidamente apoiados por esse, sua arte.

Um exemplo desse “aliciamento”, no bom sentido, de “artistas da terra”, é Antônio José “Zoca” Madureira, segundo Ariano, o responsável pela “verdadeira música armorial”¹²⁸. Até um ano depois do lançamento oficial do Movimento Armorial, Madureira não tinha qualquer relação com os pesquisadores do DEC, mas já vinha desenvolvendo um trabalho

¹²⁶ DEC revive. **Jornal do Comércio**. Recife, p. 2, 20 abr 1998. (N/a).

¹²⁷ SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 36.

¹²⁸ SUASSUNA, Ariano. **O movimento armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora universitária, 1974.

autoral por conta própria e que em muito se confundia com a proposta daquilo que Ariano preconizava para uma dita música erudita-popular nordestina. Tendo seu trabalho apresentado ao mestre e idealizador do armorial, Madureira foi convidado por Ariano, em 1971, a participar do Movimento, continuando sua pesquisa das “raízes da música nordestina”, agora através do Departamento. “De uma hora pra outra eu passei a ter uma vida profissional intensa. Comecei a trabalhar com o Quinteto [Armorial], compondo para ele e também para a Orquestra [Armorial de Câmara]”¹²⁹, conta o compositor, natural de Macau, Rio Grande do Norte. No ano seguinte, 1972, estreiou o Quinteto Armorial, formado com antigos colegas da Escola de Belas Artes, excursionando pelo país e gravando o seu primeiro disco em 1974.

Outro exemplo de “artista do povo” influenciado pelo Movimento é Arnaldo Barbosa, escultor de imagens cuja história nos conta o próprio Suassuna, em momento de uma de suas famosas “aulas-espetáculo” ministrada no Teatro Alberto Maranhão, Natal, Rio Grande do Norte. Assim ele fala:

Esse cidadão fazia talhas em madeira. É um homem do povo. E começou a namorar uma mocinha que trabalhava lá em casa. Um dia ela chegou pra mim com uma talha feita por ele e disse: ‘Olha aqui, Arnaldo faz essas talhas’. Não podia ser pior... Horrível! Representava uma jangada, um coqueiro e uma lua. Dessas talhas que se vê às dúzias por aí. Aí eu inventei uma desculpa e deixei pra lá. Uns quinze ou vinte dias depois ela me trouxe um desenho feito por Arnaldo. Ele tinha visto um filme chamado *Sansão e Dalila* e então fez Sansão: uma figura horrorosa, os braços largos, os ombros largos, a cintura fina... Parecia o Super-homem! E, junto, um leão que era mais feio ainda que o Sansão. Agora, de lado, ele tinha feito um bicho esquisito, parecia uma onça com asas, pra equilibrar o leão. Eu mandei chamá-lo. Ele chegou nervoso, suava o coitado. Aí eu disse: ‘Olhe, Arnaldo, isso aqui que você faz, esse Sansão, é horrível! Você não tem culpa, não. É uma lavagem cerebral que a gente sofre. Você leu histórias em quadrinhos, viu filmes americanos e fez uma figura americana. Assim como o leão. Mas esse bicho que você fez aqui é muito interessante. Por que você não faz suas talhas nessa linha?’ Ele disse: ‘Se eu fizer desse jeito, não vendo!’ Eu disse: ‘Você vende suas talhas?’ Ele disse: ‘Vendo.’ ‘E quanto você fatura por mês?’ Ele disse: ‘Uns trezentos cruzeiros.’ Nesse tempo eu dirigia o Departamento de Extensão Cultural da universidade, aí eu disse: ‘Pronto: a universidade vai lhe dar trezentos cruzeiros por mês pra você fazer esse tipo de talha. Ele então começou a fazer, enquanto eu ia incorporando ao patrimônio da universidade.’¹³⁰

Há vários pontos nessa fala de Ariano que refletem a forma de atuação do Movimento. Primeiro, a definição de “homem do povo”, por Ariano, para nomear o escultor de talhas Arnaldo Barbosa: o Armorial deve buscar entre esses “representantes do povo” aquilo que chamam de verdadeira arte popular, pois só eles carregam por direito os princípios dessa arte.

¹²⁹ MADUREIRA, Antônio José. **Antônio José Madureira: depoimento [set 2006]**. Entrevistador: Leonardo Carneiro Ventura. Recife, 2006. 1 arquivo MP3.

¹³⁰ SUASSUNA, Ariano. **O barroco e o lúdico na cultura popular brasileira**. Aula Espetáculo. Natal, 06 set 2006. (Gravação do autor).

A figura que chama a atenção de Ariano na talha de Arnaldo Barbosa, aparentemente, parece remeter-se ao mundo imaginoso da gravura e da pintura armoriais, povoada por figuras fantásticas, onças, tigres, cervos, cavalos e diversos animais alados, baseadas naquelas encontradas nas capas dos folhetos de Cordel, assim como na arte pré-histórica brasileira. Como relata Nogueira, eram comuns na Península Ibérica, “as figuras monstruosas, bestas-feras, animais alados e todo um repertório de imagens fantásticas de inspiração árabe”¹³¹ que serviu de inspiração para Ariano na composição de suas *Iluminogravuras* - gênero de arte plástica criada por Ariano Suassuna, inspirada nas antigas iluminuras (ilustrações presente nos manuscritos dos antigos monges na Idade Média) e que alia desenho e texto e são realizadas sob a técnica de gravação moderna). Além disso, a presença desses animais, tanto na gravura como na pintura armorial, remete-nos, também, ao uso de animais nas insígnias e brasões da Heráldica¹³² e está ligado, também por esse viés simbólico, ao ideário Armorial.

Sobre o papel da imagem na obra de Suassuna e sua relação com o Armorial, além da forma como eles pretendem se aliar historicamente ao medievo e ao barroco, indo, em certos aspectos, contra o pensamento clássico e moderno, Carlos Newton Júnior fala:

Do ponto de vista da representação, é fácil perceber como as iluminogravuras encontram-se ligadas ao nosso universo popular, da mesma forma que as gravuras anteriores de Suassuna. É que todo o trabalho de Suassuna pintor e gravador segue, como não poderia deixar de ser, os princípios da pintura e da gravura armoriais, extraídos da xilogravura popular nordestina. Afirmar o parentesco das ilustrações de Suassuna com nossa xilogravura popular é o mesmo que afirmar seu parentesco com todos os *ciclos de arte pré-clássicos e anti-clássicos de todo o mundo*.¹³³ [Grifo meu]

Outro detalhe da fala de Ariano está na forma como ele atenta para o desenho da “onça alada” feito por Arnaldo Barbosa, o lugar marginal que lhe é dedicado na peça, “um desenho feito pra equilibrar o leão”, quase que sem querer, fora do foco da obra, símbolo (ou emblema) da própria “autêntica arte popular”, esperando ser “descoberta” por Ariano e salvo da “lavagem cerebral” americana, como o próprio Arnaldo o fora.

Sobre a ‘incorporação’ das artes populares ao patrimônio acadêmico, entre outros, foi motivo de críticas ao Movimento. Moraes relata uma dessas críticas ao dizer:

O escritor pernambucano Jomard Muniz de Britto apontava uma relação paternalista

¹³¹ NOGUEIRA, Maria Lopes Aparecida. **O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura**. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 99.

¹³² Ver POLIANO, Luiz Marques. **Heráldica: escritos heráldico-genealógicos**. São Paulo: GRD; Rio de Janeiro: Instituto Municipal da Arte e Cultura-RIO-ARTE, 1986.

¹³³ NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999, p. 133.

de intelectuais (entre eles, o escritor Ariano Suassuna) com o patrimônio folclórico. Jomard Muniz de Britto, em 1976, afirmava: ‘Ultimamente a cultura popular do Nordeste vem recebendo um tratamento, por parte de seus defensores (?), que no meu entender, não passa de uma desapropriação cultural. Dizem que o folclore está morrendo (ou perdendo suas características originais), que é necessário salvá-lo das influências de uma cultura de elite, arquivá-lo, antes de sua degeneração total. Então passa a pesquisar o pastoril, o cordel, etc. E colocá-los em museu ou publicá-los para o consumo das elites como se quisessem dizer: ‘Vejam que pena. Esse é o folclore que morreu, que perdeu sua forma de expressão mais pura. Não existe mais’. Mas essa é a melhor saída? Se uma determinada classe está sendo esmagada, isso não significa que há um esmagamento econômico paralelo ou mesmo anterior?’¹³⁴

Moraes ressalta, porém, nessa crítica do escritor Jomard Muniz de Britto, a concepção da cultura popular como algo “a ser superado pelo próprio progresso e pela modernização da sociedade”¹³⁵.

O fato é que, pelo trabalho realizado no DEC, Arnaldo Barbosa se tornou um conceituado escultor e, tempos depois, também sob a orientação de Ariano, passou a esculpir suas obras em pedra. Esculpe a obra *Ilumiara Pedra do Reino, homenagem ao Aleijadinho*. Uma obra cuja própria feitura significa a realização de um antigo sonho de Ariano como ele mesmo conta:

Eu li uma frase do grande brasileiro Alceu Amoroso Lima que dizia o seguinte: ‘Do Nordeste a Minas corre um eixo que não por acaso segue o curso do São Francisco, o rio da unidade nacional. A esse eixo o Brasil tem que voltar de vez em quando se não quiser se esquecer de que é Brasil’. Então, no momento em que eu li essa frase dele, eu comecei a imaginar qual seria a expressão plástica da ponta mineira do eixo, e achei que era o Santuário de Congonhas, onde estão os *Doze Profetas* do Aleijadinho. E eu comecei a querer fazer, na Pedra do Reino, um santuário semelhante pra assinalar a ponta nordestina do eixo.¹³⁶

Portanto, a obra de Arnaldo Barbosa significou a realização dessa idéia de Ariano e pode ser vista, de certa forma, como uma construção do próprio Suassuna, ou ainda, um retorno do capital investido no artista, diriam os mais pragmáticos.

Seguindo essa linha de construção estética, o Movimento buscou construir um quadro de produção artística nos mais diversos ramos: música, literatura, artes plásticas, tapeçaria, dança, teatro, cinema, arquitetura. Nesse aspecto, o Movimento apenas refletiu o caráter polivalente da produção artística do líder Ariano Suassuna. Em discurso proferido na Universidade Federal de Pernambuco, numa solenidade em homenagem aos 70 anos de

¹³⁴ MORAES, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)**. Recife: Universitária da UFPE, 2000, p. 47.

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ SUASSUNA, Ariano. **O barroco e o lúdico na cultura popular brasileira**. Aula Espetáculo. Natal, 06 set 2006. (Gravação do autor).

Ariano Suassuna e ao Movimento Armorial, em 1987, Jarbas Maciel, maestro, compositor, musicólogo e entusiasta da arte armorial, assim afirmou:

Ora, o que tenho a lhes dizer pode parecer algo espantoso: para compreender realmente Ariano Suassuna será preciso um novo modo de pensar a Cultura Brasileira, algo assim parecido com aquela *visão sistêmica* de que se valem hoje os ecólogos para compreender a Natureza em sua complexidade infinita. De fato, somente ela – a visão de sistema – permitirá revelar numa perspectiva global a importância do Armorial para a decifração dos segredos mais profundos (e portanto mais essenciais) de todo o universo da Cultura Brasileira.

Isto tem resultados práticos imediatos. Por exemplo: do ponto de vista da crítica interna da obra de Ariano, nada me parece mais exasperadoramente inútil do que tentar entender isoladamente o seu Romance armorial ou a sua Novela romançal, digamos, “A Pedra do Reino”, ou “O Rei Degolado”. Aos que tentaram isto - e não devem ter sido poucos ao longo destes anos - faltou-lhes o essencial: a chave decifradora.

Parte desta chave já está aí: o caráter eminentemente sistêmico e, portanto, multidisciplinar da obra de Ariano, que torna impossível dissociar seu Romance armorial de sua Poesia armorial, ou sua Poesia armorial de sua Pintura ou de sua música armorial – e por aí vai.¹³⁷ [Grifo meu]

Realmente, uma rápida passada de olhos pelo universo das obras armoriais já faz transparecer o uso de uma série de imagens comuns às pinturas, esculturas, gravuras, poemas e outras peças artísticas, como que vindas de uma mesma fonte.

De certa forma, o motivo estético tanto desse caráter sistêmico e coerente da produção armorial se encontra na escolha de uma fonte única para as pesquisas de ordem literária, plástica e musical. Tal fonte, tida como emblema, ou “bandeira”, da Arte Armorial foi o folheto da Literatura de Cordel nordestina definida por Ariano como sedimento da verdadeira arte popular nordestina; aquilo onde pode ser apreciada a essência da arte e mesmo da linguagem do “ser castanho”; a própria rocha (no sentido de materialização) da cultura nacional. Dessa fonte deveriam beber, portanto, todos os artistas do DEC, tirando dele os motivos imagéticos, sonoros e literários a suas obras com o propósito de embebê-las na “essência brasileira”. Como diz Ariano,

[...] ele [o folheto de Cordel] reúne três caminhos: um, para a Literatura, o Cinema e o Teatro, através da Poesia narrativa de seus versos; outro, para as Artes plásticas como a Gravura, a Pintura, a Escultura, a Talha, a Cerâmica ou a Tapeçaria, através dos entalhes feitos em casca-de-cajá para as xilogravuras que ilustram suas capas; e finalmente um terceiro caminho para a Música, através das ‘solfás’ e ‘ponteados’ que acompanham ou constituem seus ‘cantares’, o canto de seus versos e estrofes.¹³⁸

¹³⁷ RÊGO, George Browne do. **Suassuna e o movimento armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1987. p. 23-24.

¹³⁸ SUASSUNA, Ariano. **O movimento armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora universitária, 1974, p. 16.

Assim, o Armorial compõe um elenco de artistas diverso em estilo e em material, mas coeso esteticamente. Entretanto, com a saída de Ariano do DEC em 1975, e com a evasão de alguns artistas do Movimento por divergência em seus caminhos artísticos a coesão anterior se vê consideravelmente abalada.

Inspirados pelas idéias de Suassuna, os artistas-pesquisadores do DEC inauguram um processo criador que visa a união entre o erudito e o popular. O erudito pela sua forma de fazer – compor, pintar, gravar, esculpir, escrever, encenar – acadêmica, guiada pelo estudo e aprimoramento da técnica, mas também por referências explícitas a formas (e obras) já consagradas da arte erudita européia. O popular – assim considerado – pelo uso recorrente, obsedante, das imagens, figuras, narrativas e motivos melódicos e plásticos encontrados naquela “arqueologia” do folclore nordestino pretendida pelo grupo.

Havia uma certa poeticidade naquele processo produtivo. Um quê de magia, encantamento no tratar daquilo tido como os elementos básicos, primeiros, a “quintessência” da cultura popular. Os artistas do Armorial utilizavam tais elementos – episódios de uma narrativa cantada nos folhetos de Cordel, as cores exibidas nos estandartes de cortejos e espetáculos “do povo”, uma melodia barroca preservada pelo romanceiro popular - para a criação de suas obras, à maneira dos antigos feiticeiros medievais que usavam para a feitura de suas poções plantas e partes de animais associados, por algum motivo, à cura de algum mal, ou à emergência de alguma força.

Esse espírito “mágico” do Armorial nos remete ao que diz Foucault sobre o discurso medieval – e até nisso, “no mundo mágico nordestino” o espírito do Armorial se entrega ao medievo – quando ele fala que

O sistema das assinalações inverte a relação do visível com o invisível. A semelhança era a forma invisível daquilo que, do fundo do mundo, tornava as coisas visíveis; mas para que essa forma, por sua vez, venha até a luz, é necessária uma figura visível que a tire de sua profunda invisibilidade. Eis por que a face do mundo é coberta de *brasões*, de caracteres, de *cifras*, de palavras, de palavras obscuras - de “hieróglifos”, dizia Turner. E o espaço das semelhanças imediatas torna-se como um grande livro aberto; é carregado de grafismos; ao longo da página, veêm-se figuras estranhas que se entrecruzam e por vezes se repetem. Só se tem que decifrá-las: ‘Não é verdade que todas as ervas, plantas, árvores e outros, provenientes das entranhas da terra, são outros tantos livros e sinais mágicos?’.¹³⁹ [Grifo meu]

Eis porque, também, Ariano cria Quaderna, o “Decifrador”, porque investe (e reveste) sua obra da emblemática medieval, porque alinha o Armorial a uma linguagem carregada de signos, de tipos ditos nordestinos, de “essências”: para (re)produzir um mundo mítico, um

¹³⁹ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 8ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 36-37.

reino encantado, aquele mesmo que viu ruir com a morte do pai e que passou a temer perder, fazendo de cada texto um resgate, de cada obra uma prece, de cada canto um desencanto, do rei e da pedra.

O Armorial se alimenta, portanto, de seus emblemas e produz os seus brasões. Os artistas que assim procediam, definindo motivos e modelos estéticos, compondo uma “linguagem nordestina”, o faziam acreditando estar criando (ou recriando) uma arte autêntica e representativa da “essência cultural do país”. De fato, foi um trabalho de reconstrução dos temas populares em formas tidas como eruditas que produziu uma arte forte, apaixonante, mas também, por isso mesmo, presa – no sentido de intrinsecamente ligada – a um significado potente, desde o início sugerido pelo próprio nome: o de emblema. Nesse sentido, vê-se que a arte armorial pretendia valer não apenas por si própria, mas também, através dos elementos populares incorporados, pela cultura de um povo – o brasileiro – e pela identidade de um espaço – o Nordeste.

2.1 A ARTE ENQUANTO ARGUMENTO DO ARMORIAL

Com a arte regionalista e/ou regionalizante, temos um novo encargo para o público que agora “deve” se lembrar de – no sentido de se reconhecer ou reconhecer alguma imagem pré-concebida associada à “cultura da terra nordestina” em tal motivo melódico, tal história contada, tais formas representadas. Quem contempla a obra de um artista regionalista deve também, no momento mesmo da apreciação, compor o seu filme, escrever a sua peça/romance, desenhar as gravuras que relembram a sua infância, sua vida (se é nordestino) ou representam aquilo que o artista pretende fazê-lo crer ser (quando o espectador não é nordestino) a infância, a vida no Nordeste. O “relembrar”, aqui, mostra-se revelador: a obra se torna um espaço para o eterno retorno, lugar de constante re-visitação – uma vez mais, um fechamento. Se nenhuma dessas operações aparece, ou mesmo se o público constrói qualquer outro sentido não pertencente ao universo Nordestino com as informações que lhe são destinadas, a obra está “perdida”, não cumpre (teoricamente) o seu papel.

Entretanto, o Armorial destoa da estética regionalista. Como diz Santos¹⁴⁰, “os armorialistas não são regionalistas”. O Movimento é, certamente, herdeiro do pensamento de

¹⁴⁰ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 8ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 24.

Freyre e da Escola do Recife, considerada por Ariano como movimento “talvez o mais importante já havido no campo da Cultura brasileira”¹⁴¹, mas constrói-se numa linha diferente. Como diz o próprio Suassuna, “Todos os participantes do Movimento Armorial estão de acordo num ponto: em Arte, a criação é mais importante do que a teoria”¹⁴². Portanto, o trabalho dos artistas armoriais se pautou sempre por uma produção inspirada e diversa, abrangendo vários ramos da atividade artística e atraindo olhares (e ouvidos, narizes, pele, paladares) do público. Até porque, segue Suassuna¹⁴³, “Pode-se dizer que a Arte Armorial precedeu o Movimento Armorial, ao contrário daquilo que normalmente acontece nesses casos”.

Certamente, é desse pensamento que se vale Ariano para construir uma Estética Armorial. Nesse sentido, seu principal argumento para o elogio (e muitas vezes a defesa) da Arte Armorial é os próprios artistas e suas obras. Isso fica patente quando ele, Ariano, diz na apresentação, por exemplo, da Gravura Armorial:

A Gravura Armorial *identifica-se* com esse grande artista que é Gilvan Samico. No Movimento Armorial não existem mestres nem discípulos: existem companheiros de trabalho que, descobrindo entre si preocupações semelhantes, passaram a se estimular mutuamente com seu trabalho criador. Certa vez, Dom Miguel de Unamuno declarou que ‘não era discípulo deste ou daquele porque era discípulo de todos’. Glosando a meu modo a frase de Unamuno, escrevi, a propósito de Samico, umas palavras que, depois, estendi a todos nós, como um dos pontos fundamentais do nosso programa de trabalho: ‘Aluno de todo mundo e da vida, mas, por isso mesmo, único mestre de si mesmo e discípulo de ninguém’.¹⁴⁴ [Grifo meu]

Apesar de ter sido aluno de dois grandes gravuristas brasileiros – Livio Abramo e Oswaldo Goeldi - foi por sugestão de Ariano que Gilvan Samico se voltou para os motivos plásticos presentes nos folhetos de Cordel. Sobre a influência de Ariano, quando Samico ainda se achava incerto sobre os rumos de seu trabalho, o gravurista conta, em artigo de Olívio Tavares de Araújo para a Revista Istoé: “Ele [Ariano] me disse para olhar a gravura de cordel nordestina, a realidade ao meu redor, as minha raízes”¹⁴⁵. Dessa forma, Samico foi “orientando” de Ariano na “descoberta” de suas “raízes” para a inspiração de sua xilogravura; ao mesmo tempo em que foi mestre absoluto da Gravura Armorial, desenvolvendo por si só um estilo de xilogravura que alia uma técnica refinada de gravação a um uso recorrente dos motivos e traços rudes dos livretos de Cordel.

¹⁴¹ SUASSUNA, Ariano. **A onça castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira**. Recife: UFPE, 1976. (Tese de Livre-docência em História da cultura brasileira).

¹⁴² SUASSUNA, Ariano. **O movimento armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora universitária, 1974, p. 7.

¹⁴³ Idem.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 20-21.

¹⁴⁵ ARAÚJO, Olívio Tavares. Artesão do encanto. **Istoé**, São Paulo, p. 92-93, 22 mar 1995, p. 93.

Em vários outros ramos do Movimento se percebe essa mesma “linha de montagem” de uma arte que se pretende autêntica e representante das “raízes culturais nacionais”. Fala Ariano, por exemplo, que “Quanto à tapeçaria, contamos, no Movimento Armorial, com o extraordinário trabalho de Maria da Conceição Brennand Guerra”¹⁴⁶, ou, sobre a Música Armorial, que “foi *fundamental*, para ela, o aparecimento desse extraordinário jovem músico que é Antônio José Madureira [...]”¹⁴⁷ [Grifo meu]. Assim por diante, Ariano vai associando cada um dos vários “gêneros” da Arte Armorial a um ou mais nomes de novos artistas que vão nascendo junto a um novo estilo de Novela, Poesia, Teatro, Cinema, Pintura, Gravura, Escultura, Cerâmica, Arquitetura, Dança, etc.

Outra evidência desse tipo de pensamento é que à falta de um artista com uma produção “autêntica” de uma das pretendidas artes armoriais, como acontece com a dança, assim nos responde Ariano (acerca do Teatro, o Cinema e a Dança armoriais):

Para ser exato, devo dizer que, dessas três Artes, foi somente quanto ao Teatro, e um pouco quanto ao Cinema, que o Movimento Armorial apresentou alguma coisa, até agora. Mas pode-se dizer, também, que as idéias gerais e os trabalhos já apresentados no campo do Teatro e do Cinema valem também, devidamente adaptados, para a Dança armorial *com a qual sonhamos e que viremos a realizar um dia, se tivermos condições para isso.*¹⁴⁸ [Grifo meu]

Ou da Cerâmica armorial:

No Movimento Armorial ainda não encontramos um artista que queira se dedicar à procura de uma Cerâmica *como a sonhamos*. Nem criamos as condições de trabalho para aquele que porventura apareça - pois seria *artificial* fazer um forno e esperar pelo artista - nem encontramos um jovem ceramista que, com preocupações semelhantes às nossas, passe a pesquisar e criar nesse campo.¹⁴⁹ [Grifo meu]

Deve ficar claro que essas foram declarações iniciais, dadas poucos anos após o lançamento oficial do Movimento. Pouco mais tarde, a Dança Armorial viria a contar com o trabalho dos grupos Balé Armorial (que foi logo dissolvido) e o posterior Balé Popular do Recife, inicialmente batizado como Grupo Circense de Dança Popular, criado em 1977 pela Secretaria de Educação e Cultura do Município, cujo titular na época era o próprio Suassuna. Sobre o insucesso do Balé Armorial, Ariano relata:

¹⁴⁶SUASSUNA, Ariano. **O movimento armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora universitária, 1974, p. 19.

¹⁴⁷ Idem p. 59.

¹⁴⁸ Ibidem p. 23.

¹⁴⁹ Ibidem p. 19.

O que prejudicava eram os passos da dança tradicional, a *roupagem erudita* que vestia nosso folclore, que não se fundiram com a dança popular do bumba-meu-boi. Pode-se dizer que não ‘casou’ bem a fusão da dança tradicional com o folclore, embora eu considere a experiência proveitosa. Por problemas de instabilidade emocional dos bailarinos, o Balé Armorial se extinguiu e deixou uma lacuna. Eu, que desejava encontrar o ideal da dança brasileira, parti então para a dança popular.¹⁵⁰ [Grifo meu]

Chama atenção aqui o fato de que aquilo que até então fora o cerne do método para a criação, pelos armorialistas, de uma arte “autenticamente brasileira” – o cruzamento do erudito com o popular - foi, nesse caso, o principal motivo do fracasso, na opinião de Ariano. O que reforça a idéia de que, no Armorial, os fins justificam os meios – aqui não incluso qualquer sentido pejorativo - e que, para o Movimento, o fim primordial sempre fora, como é, a criação artística.

Dessa forma, confunde-se, propositalmente, a defesa da Arte - da produção “desinteressada” de um artista, ou de um grupo de artistas, sejam eles pintores, escultores, escritores, músicos, ceramistas – com a defesa de uma estética, de um modo de pensar a produção cultural de um espaço e o desejo de impô-lo a toda e qualquer expressão artística “autêntica” desse meio. A proposta do Movimento Armorial foi justamente a de “revelar” uma poeticidade nordestina, um território artístico tematicamente delimitado, de onde não poderá surgir, a partir de então, qualquer obra que, ao mesmo tempo, arrogue-se o título de “cultura popular autêntica do Nordeste” e não zele pela divulgação daquele “subsolo cultural”, escavado inicialmente pelos pesquisadores do DEC.

A escolha do Nordeste como fonte de inspiração para os teatrólogos do TEP e do TPN não foi de modo algum aleatória. Todos eles, com exceção de Suassuna, nascido na Paraíba, eram naturais do estado de Pernambuco, vindos de cidades do interior, ou seja, guardavam uma relação de apego à vida no campo e ao sertão nordestino. É extremamente importante, portanto, que se questione os reais motivos dessa aproximação desses intelectuais com a arte popular. Santos nos dá uma pista quando, reportando-se a Bourdieu, diz que

A relação do letrado com o popular não é nunca uma relação inocente: a tomada de consciência pelos intelectuais da dificuldade de estabelecer e manter uma relação que não se torna uma dominação, juntamente com a necessária prudência em relação a conceitos tão facilmente manipuláveis, exige muitas preocupações.¹⁵¹

¹⁵⁰ SUASSUNA, Ariano. Raízes nacionais no Balé Popular. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 19-20, 22 mai 1977, p. 19.

¹⁵¹ SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 15.

Entretanto, parece manter um certo pudor em dar seqüência ao questionamento de quais seriam os interesses desses “letrados” nordestinos para com a composição de uma obra que trabalha eminentemente o que se convencionou chamar de cultura popular do Nordeste. Na verdade, o tratamento dado pelos intelectuais do Armorial àquilo que eles determinam como sendo a “essência da arte popular nordestina”, vai de encontro a um discurso regionalista elaborado a partir de inícios do século XX. Sobre o surgimento do Nordeste como uma “invenção” da elite intelectual em início do séc. XX, Durval Muniz Albuquerque Jr. explica:

A idéia de Nordeste se gestou no cruzamento de uma série de práticas regionalizantes, motivadas pelas condições particulares com que se defrontam as províncias do Norte, no momento em que o dispositivo da nacionalidade, que passa a funcionar entre nós, após a Independência, coloca como tarefa, para os grupos dirigentes do país, a necessidade de se construir a nação. Grupos que, inicialmente dispersos, provincianos, aferrados aos seus interesses particulares e locais, se vêem progressivamente obrigados a se aproximar, a se unir, em defesa de seu espaço, em franco declínio econômico e político e, paulatinamente, alijado das benesses do Estado.¹⁵²

Nesses termos, Albuquerque Jr. assevera que o Nordeste é uma construção imagético-discursiva surgida entre as décadas de dez e vinte do século XX, resultante do entrecruzamento do discurso literário de autores como José Lins do Rego, José Américo de Almeida e Rachel de Queiroz, com o discurso político da elite agrária, devidamente apoiados na sociologia de Gilberto Freire, numa nítida tentativa de assegurar a continuação de um espaço de poder forjado na sociedade patriarcal. Em outras palavras, esse Nordeste pintado pela aristocracia e seus filhos – pois todos os intelectuais envolvidos em sua produção eram pertencentes a famílias aristocráticas – representava para os donos de engenho e terras um reduto inexpugnável de hierarquia e tradição, onde estariam os donos do poder protegidos da “corrosão” dos valores tradicionais de conduta social e moral que vinha ocorrendo nas grandes cidades pelas estrangeirices européias e pela modernidade. Parece lógico, portanto, que o Movimento Armorial, no campo das artes, trate de dar prosseguimento a esse fechamento de um espaço representante de uma hierarquia social que urge ser mantida e protegida por sua elite.

¹⁵² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001, p. 305.

2.2 A PRESENÇA DA MÚSICA NO MOVIMENTO ARMORIAL

Também na constituição do universo artístico Armorial e no seu arquivamento, não por acaso, a música atuou de forma decisiva, não simplesmente como arte complementar – espécie de trilha sonora do Movimento – mas como modelo de produção artística que visava entrecruzar o erudito com o popular. Desde o início, a realização de uma música “erudita popular brasileira” foi objeto de pesquisa do DEC, e no transcurso de seus trabalhos os pesquisadores encontraram conclusões e impasses que representam muito bem a trajetória intelectual do próprio Movimento.

Um deles foi o papel da herança cultural medieval ibérica e a união de contrários do barroco na arte nordestina. Ariano sempre deixara clara a relação entre o barroco brasileiro e arte popular. Para ele, estas são “as duas raízes mais importantes da cultura brasileira: a raiz barroca, que nós herdamos dos portugueses, e a raiz popular que se formou aqui por influência dos negros, índios e mestiços de brancos e europeus pobres com brancos e índios”¹⁵³. Partindo desse princípio, Ariano sempre buscou, na música, a valorização dos cantadores nordestinos, para os quais chegou a organizar apresentações em teatros, mas também, e aí entra o trabalho dos pesquisadores do DEC, principalmente o de Antônio Madureira, na investigação das antigas melodias barrocas presentes no cancioneiro popular.

Entretanto, até a entrada de Antônio Madureira para o Movimento Armorial, a convite do próprio Ariano, a música armorial, através do trabalho do Maestro Cussy de Almeida à frente da Orquestra Armorial de Câmara, confundia-se bastante com a estética nacionalista de Mário de Andrade e com a música de Heitor Villa-Lobos. Os compositores eram brasileiros e muitas vezes usavam temas tirados do cancioneiro popular, mas a roupagem que lhe era dada – a formação orquestral, o trabalho com timbres, a estética formal – era estritamente europeia. Essa, entre outros motivos de ordem pessoal, foi a razão principal do desacordo entre Ariano e o maestro Cussy. Ariano prezava por uma música armorial que fosse buscar diretamente nos timbres e formas do cancioneiro popular as origens de uma dita autêntica música erudita nacional. Cussy, por sua vez, considerava ilógico desprezar o timbre do violino europeu em prol do som rústico da rabeca nordestina, por exemplo.

A época do rompimento entre Ariano e Cussy, por volta de 1972, coincidiu com o encontro entre Ariano e Madureira. Zoca, como também é conhecido pelos amigos, nascido

¹⁵³ SUASSUNA, Ariano. **O barroco e o lúdico na cultura popular brasileira**. Aula Espetáculo. Natal, 06 set 2006. (Gravação do autor).

em Macau, Rio Grande do Norte, veio desde cedo para Natal e posteriormente foi para Recife, onde iniciou seus estudos musicais, e onde passou a trabalhar o que considerou a música nordestina em espetáculos do TEP, desenvolvendo um trabalho autoral, por conta própria, que buscava a elaboração de uma música que para ele fosse “autenticamente nordestina”. Naquela época, Madureira também estava envolvido com os preceitos da arte e da música nacionalista, divulgados, principalmente, pela obra de Mário de Andrade. “*Ensaio sobre música brasileira*¹⁵⁴ era minha bíblia, que eu lia e relia constantemente”.¹⁵⁵ Porém, diferente dos demais compositores nacionalistas, Madureira pretendia uma música mais voltada para os instrumentos populares e a sonoridade própria dos cancioneiros populares. Esse aspecto de seu trabalho foi exatamente o que o aproximou do Movimento Armorial. Apresentado à música de Madureira através de uma gravação que lhe foi entregue por um amigo em comum aos dois, Ariano convidou Zoca para fazer parte do Movimento e integrar o grupo de artistas pesquisadores do DEC. Foi a partir desse encontro que surgiram o Quinteto Armorial e a Orquestra Romançal. Na visão de Ariano, como na de Zoca, o trabalho do Quinteto representava mais fielmente a dita autêntica música popular, pois utilizava em sua formação instrumentos típicos populares como a rabeça e a viola sertaneja – essa última tocada pelo próprio Antônio Madureira que se dedicara ao seu aprendizado (seu instrumento original era o violão).

A questão do timbre, dessa forma, afastara os caminhos traçados pela Orquestra Armorial de Camara, dirigida por Cussy, daquele pretendido por Ariano, ao mesmo tempo o que aproximara da música de Madureira. Além disso, a noção de timbre se tornaria logo o âmago das pesquisas na composição de uma sonoridade para o Nordeste. Isso fica claro pela história dos grupos musicais, confundida muitas vezes com a própria história do Movimento.

Ao delinear uma “fase romançal” no desenvolvimento do Armorial, Santos a relaciona ao lançamento da Orquestra Romançal Brasileira, em 18 de dezembro de 1975, no Teatro Santa Izabel, em Recife. É também nessa fase que o Quinteto Armorial desfaz-se de sua formação e se torna o Quarteto Romançal. Segundo Madureira, o Quarteto Romançal se preocupa em reproduzir o timbre dos instrumentos populares – trabalho já realizado pelo Quinteto – mas agora utilizando os próprios instrumentos eruditos da tradição européia (violino, violoncelo, etc). Trata-se de uma eruditização de uma dita sonoriade nordestina.

Para Madureira, a música armorial estava em sintonia com outros desenvolvimentos

¹⁵⁴ ANDRADE, Mário Raul Moraes de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3 ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

¹⁵⁵ MADUREIRA, Antônio José. **Antônio José Madureira**: depoimento [set 2006]. Entrevistador: Leonardo Carneiro Ventura. Recife, 2006. 1 arquivo MP3.

da música contemporânea mundial, e mesmo se antecipara em alguns aspectos a algumas tentativas estéticas alternativas que surgiram em meados do século XX, como, por exemplo, o minimalismo – o uso de elementos musicais o mais simples possível e repetidos à exaustão.

Por outro lado, a proposta armorial entrava em conflito com o movimento musical da Tropicália, surgido na década de sessenta do século passado, tendo à frente os músicos Gilberto Gil e Caetano Veloso, que passaram a utilizar na gravação de seus discos instrumentos estrangeiros como a bateria e a guitarra elétrica americanas. Também nesse embate, a questão do timbre atuou de forma decisiva na divisão estética realizada entre música armorial e música tropicalista ou de vanguarda. Para os tropicalistas, o uso de instrumentos estrangeiros, como a guitarra elétrica era aceitável e de certa forma necessária para a expressão de uma música que se pretendia cosmopolita tal qual a feita, então, no Brasil. Já para o Armorial, era inadmissível a presença de elementos caracteristicamente estranhos àquilo que se considerava a “autêntica cultura nacional”. Dessa forma, o jogo de timbres simbolizava um embate de estéticas.

Dessa forma, a Música Armorial, enquanto experimento de pesquisa dos pesquisadores do DEC, alinhava-se a outras concepções musicais experimentais que surgiam noutras partes do mundo, ao mesmo tempo em que se indispunha com o movimento de vanguarda surgido no Brasil. Além disso, a música funcionou muitas vezes como principal divulgadora do Movimento, levando a proposta armorial para outras regiões do país. Segundo Morais,

A música foi uma das atividades do movimento armorial que teve maior repercussão nacional. De início com uma Orquestra de Câmara e depois com o Quinteto Armorial, alguns participantes do movimento viajarão por regiões do Brasil, divulgando uma ‘música erudita brasileira baseada nas raízes populares’.¹⁵⁶

Quanto a esse aspecto, Antônio Madureira, principal compositor da Música Armorial, não hesita em dizer que “a música armorial foi a maior revelação do Movimento”¹⁵⁷. O trabalho dos músicos armoriais, principalmente os do Quinteto Armorial, chegou mesmo a inspirar outros artistas a comporem, nos moldes do Armorial, uma “música erudita nacional autêntica” baseada na sua “música regional”. Ainda mais interessante, foi o surgimento de grupos, em outras regiões, que compõe e apresentam a dita “música erudita nordestina”, como é o caso do atual *Gesta*, do Rio de Janeiro.

¹⁵⁶ MORAES, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)**. Recife: Universitária da UFPE, 2000, p. 101.

¹⁵⁷ MADUREIRA, Antônio José. **Antônio José Madureira: depoimento** [set 2006]. Entrevistador: Leonardo Carneiro Ventura. Recife, 2006. 1 arquivo MP3.

Devemos, portanto, entender o papel da música dentro do Armorial como sendo modelar, como o roteiro de um percurso pré-concebido que objetivava “revelar” a suposta autêntica arte brasileira.

Além disso, a análise da música armorial, enquanto tentativa de criar uma sonoridade para a Região Nordeste, permite a investigação dos procedimentos estéticos envolvidos na representação sonora do espaço. A desconstrução do discurso musical armorial contribui, dessa forma, para a compreensão do espaço como resultado (e causa) do diálogo entre várias linguagens, da escrita à escuta. Para tanto, é necessário passar à investigação do material sonoro escolhido pelo Armorial como sendo um extrato da dita música popular nordestina, e por ele agenciado na elaboração de uma sonoridade para o Nordeste.

Aquilo que faz do Armorial um movimento à parte na linha do pensamento regionalista surgido no início do século XX no Brasil, é sua disposição para lidar também, além dos elementos ditos nordestinos, com a visão erudita, matizada com elementos da cultura europeia clássica, herdada principalmente de Ariano, seu idealizador. Foi conciliando o discurso regionalista com aquilo que Stephen Jay Greenblatt chamou de “capital mimético europeu”¹⁵⁸, que Ariano buscou idealizar esteticamente a formação de uma dita “arte nordestina”. Brotada do solo do Nordeste, no qual, segundo Ariano, as influências da cultura europeia, canalizadas em seu eixo ibérico, penetraram durante o período de colonização brasileira – formando o assim chamado “subsolo cultural” do país – essa dita “autêntica arte brasileira” pôde florescer em toda a sua magnitude, livre da assim chamada contaminação estrangeira e moderna, e formadora desse espaço imaginado que ele, Ariano, batizou com o nome de Ilha Brasil.

Nesse sentido, pode-se encontrar no Armorial, em sua produção musical, elementos culturais e imaginários que ligam o som ao espaço, provindo de outras épocas como que depositadas numa pretensa linhagem genética em que as antigas noções europeias de música e cultura nacional – integrantes daquele “capital mimético” – tivessem, gradualmente se integrado à arte (e à música) armorial pela sedimentação histórica, tendo sido, na verdade, justapostas por Ariano num trabalho erudito de composição de uma dita “essência da cultura brasileira”.

Retomando suas palavras publicadas em 1950 num artigo sobre Capiba, Ariano relata para o Correio Braziliense de 28 de março de 1976 aquilo que, desde bem antes do lançamento do Armorial, sempre fora sua idéia de “raízes da música popular e nacional brasileira”:

¹⁵⁸ Sobre o “capital mimético” utilizado pelos povos europeus em geral na formação de um imaginário do Novo Mundo conquistado, ver GREENBLATT, Stephen Jay. **Possessões maravilhosas: o deslumbramento do novo mundo**. São Paulo: EDUSP, 1996.

A música sertaneja se desenvolve em torno dos ritmos que a tradição guardou. Não é ela penetrada de influências externas posteriores ao ‘período do pastoreio’, continuando como uma sobrevivência arcaica coletiva que o Povo mantém heroicamente. A Música daquela região é resultado da fusão da *Música Ibérica* com as *melodias primitivas dos indígenas*, cujos descendentes mamelucos constituem a quase totalidade da população sertaneja. A essas duas influências se junta a do *canto gregoriano*, introduzido pelos missionários durante a colonização e que se pode notar aos primeiros acordes das melodias mais trágicas do Sertão - as ‘excelências’ dos mortos e alguns dos ‘baiões’ que servem ao canto.¹⁵⁹ [Grifo meu]

Um trabalho de pesquisa que atente para essas camadas sobrepostas de cultura européia e discurso regionalista irá encontrar esses três momentos históricos básicos, apontados pelo próprio Ariano, na construção do imaginário musical armorial. Adotando-se uma ordem cronológica, o primeiro deles, aquele que Ariano define como sendo as “melodias primitivas dos indígenas”, ou seja, a música dita natural, produzida numa relação estreita com a natureza e com a idéia de divindade. Eram os cantos indígenas usados nas cerimônias religiosas e cuja interação com o cosmos o Armorial busca desde o início restaurar. Essa mesma “comunhão solar”, ligada ao mundo natural, ou seja, ao espaço, ao mesmo tempo em que a um imaginário musical, lembra a relação dos antigos gregos com a música e sua teoria do *ethos* – a música agindo sobre o caráter dos homens – e de música dos espaços – a imagem da “música das esferas”, criada por Pitágoras e poetizada por Platão, e transposta na composição dos *modos* melódicos variantes de acordo com a música feita em determinados territórios gregos.

O segundo momento diz respeito à música na era cristã, quando seu papel passa a ser o de realçar a Palavra de Cristo e instaurar os espaços cristãos, e também, por isso mesmo, impor-lhes uma sonoridade própria, única, a do *canto gregoriano* – através do qual essa música é aproveitada pelo Armorial na construção de sua estética musical. O terceiro momento é o da música barroca, ao qual Ariano se refere como sendo a “música ibérica”, já bastante elaborada e em estreita ligação com uma notação musical especializada – que de certa forma o Armorial rejeita – mas imbuída de um elemento dito “dionisíaco”, festivo e celebrativo dos espaços, que significa, para os armorialistas, o elemento necessário à fusão entre a música antiga - serena, racional, moderada, ou seja, ligada ao conceito do apolíneo e a música moderna, no sentido de barroca, efusiva, embriagadora, voltada para o dionisíaco; mistura essa que, segundo Ariano, é a essência de toda a brasilidade e da cultura dos povos da “Rainha-do-Meio-Dia”.

¹⁵⁹ SUASSUNA, Ariano. O quinteto armorial. *Correio Braziliense*, Brasília, p 6-8, 28 mar 1976, p. 6.

Esse capítulo se ocupa, pois, de partindo do Armorial, analisar a confluência, intrincada, desses três momentos da música ocidental na produção estética musical do Movimento, mas, também, de sugerir, pelo estudo desses mesmos momentos, uma historicidade do som - uma das propostas deste trabalho que se pretende encontro entre música e história.

2.3 DA MÚSICA ARMORIAL AO MEDIEVO

O contato da música armorial com o imaginário espaço-musical do medievo passa impreterivelmente pelo canto gregoriano, como tantas vezes afirmou Ariano, mas também pela força imagética que esse canto exerceu na instauração de um território cristão e por sua presença na configuração dos variados espaços urbanos medievais.

O Armorial sugere em vários momentos a ligação daquilo que considera a “autêntica música popular nordestina” com o canto gregoriano medieval. Nesse sentido, a Armorial, através de Ariano, entra em sintonia com outros autores como, por exemplo, Jorge de Lima, que assim pensava a dita música sertaneja:

Quem vai pelo sertão ouve a toda hora canto gregoriano. O sertão guardou tudo o que o litoral teima em esquecer. [...] Certas toadas fanhosas, sem compasso, até inventadas pelo carinho de embalar menino, são retalhos de cantochão, não tenha dúvida. Esse cantochão ensinado pelos jesuítas foi à coisa mais rica que se deu ao índio. Sabe-se que o canto gregoriano é tão pobre, tão simples e tão puro quanto um missionário mesmo. Mas já era uma riqueza grandíssima diante da indigência do canto do indígena brasileiro.¹⁶⁰

Porém, afora os aspectos de ordem musicológica dessa ligação – o uso do modalismo como sistema de composição e o caráter improvisatório da música – existe na produção musical do medievo uma força imaginativa, instituinte e unificadora de espaços que o Movimento também pretende resgatar.

Na constituição de um espaço imaginado cristão medieval, a música exerceu um papel determinante. A tal ponto a música esteve presente na configuração dos variados espaços medievais que Édouard Perroy, analisando a arquitetura religiosa dos séculos XI e XII, fala da “beleza pura e abstrata, que procede da ciência dos números por meio deste mesmo acorde

¹⁶⁰ LIMA, Jorge de, apud SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 179.

musical que S. Hugo de Cluny queria figurar, sob forma simbólica, nos capitéis esculpidos do coro de sua grande igreja”.¹⁶¹ A relação da música com a matemática não é, aqui, simplesmente metafórica, mas nasce de uma cultura, herdada dos antigos gregos, na qual o estudo da música é feito concomitantemente à ciência dos números. É sugestivo, por exemplo, que na divisão dos estudos acadêmicos da Idade Média em dois ciclos – *trivium* e *quadrivium* – pelo programa de estudo propiciado pela reforma intelectual de Carlos Magno, e levado a cabo por Martianus Capella, a música tenha sido posta no grupo das disciplinas de medição e espacialização da natureza e do mundo, ao lado da Aritmética, da Astronomia e da “Geometria” (Geografia).¹⁶² Essa classificação denota, por si só, mais uma relação imaginária e memorial entre som e espaço, mas garante um aspecto, cientificamente sugerido, físico entre a composição da música e o entendimento do espaço numa ressurgência da idéia grega da *musica das esferas*.

Essa idéia de uma música espacial foi levada ao extremo e magnificamente materializada por Platão numa bela imagem construída em um dos diálogos de sua obra *A República*. Segundo Platão, o movimento dos planetas, o brilho das estrelas, a evolução dos cometas e tudo o mais que à sua época podia ser identificado no campo da incipiente astronomia, produzia um som inaudível para os homens, mas que seria o modelo de música ideal que ele batizou de a *musica das esferas*. Harmonizar-se a essa música era, portanto, harmonizar-se com a própria divindade e com a imagem do *belo ideal* – contida num dito “plano superior das idéias”, do qual as obras de arte mais perfeitas seriam apenas um espelho, uma imitação – segundo Platão.¹⁶³

O que se pode tirar daí é que o mundo antigo dava um sentido muito mais amplo ao termo música, associando-a sempre à palavra, à dança, ao teatro, ao culto; integrando-a a uma experiência não apenas sonora, mas visual, poética, intelectual, física, política, filosófica, cósmica, enfim, espacial. A música era tida como uma ferramenta de integração dos homens com o cosmos, portanto, com o espaço.

Essa idéia, segundo o Armorial, harmoniza-se com o assim considerado caráter sonhador e imaginoso do Nordeste, apenso ao imagético, ao dionisíaco, à efusão religiosa e mítica. Como fala Antônio Carlos Nóbrega, vioninista e rabequista, ex-participante do Quinteto Armorial, falando sobre o que o Armorial acredita ser a personalidade do povo nordestino:

¹⁶¹ PERROY, Édouard. A nova primavera da Europa (séculos XI-XII). In: PERROY, Édouard. **A Idade Média: a expansão do Oriente e o nascimento da civilização ocidental: a preeminência das civilizações orientais.** Édouard Perroy/ colaboração Jeannine Auboyer ... [et al]. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. (História geral das civilizações; 6), p. 87.

¹⁶² Ver LE GOFF, Jacques. **Os intelectuais na Idade Média.** 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

¹⁶³ Ver PLATÃO. **A República.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

Nós ainda somos um povo que podemos compreender que o holístico, o simbólico e o religioso têm direito à existência. Cada um à sua maneira, o mito, o símbolo e a religiosidade são formas de cultivar a transcendência. E é um desrespeito, uma ofensa mesmo ao humano, querer isolar do nosso convívio o transcendente.¹⁶⁴

Resgatar também esse dito espírito sonhador do povo nordestino, conservando uma imagética e um discurso regionalista, restituindo-lhe um espaço considerado como seu – o mesmo que pretendem conservar a elite intelectual e agrária dos ditos “filhos do Nordeste” – mas fazendo isso através de uma edificação estética e cultural baseada no imaginário presente na constituição dos espaços históricos, foi o grande projeto (e a grande ousadia) do Movimento Armorial.

Para Ariano, a música armorial deve recriar esse ambiente imaginário que é o Nordeste, cenário de lutas, de fome, de seca, mas, também, palco para a constituição de uma arte que, segundo o Armorial, representa a própria idéia de brasilidade. Dedicar-lhe uma imagética plástica, um discurso literário e uma sonoridade foi o método principal utilizado nesse sentido. E para tanto, a inclusão de elementos eruditos dentro dessa estética armorial foi não apenas essencial, como foi a característica que fez do Armorial um movimento único dentre as correntes regionalistas surgidas desde a primeira metade do século XX no Brasil.

Na música, um primeiro elemento foi esse: a força imaginária forjada na relação entre espaço e som já a partir da cultura clássica grega, origem, além de tudo já dito acima, também da idéia de música cósmica, que o Armorial resgata a partir de seu contato com a cultura medieval européia e, a partir dele, com o resgate que o próprio medieval faz do imaginário espaço-musical grego.

Durante a Idade Média, a emergência da música, através do canto gregoriano, na elaboração do espaço imaginário cristão, não teria tamanha força e alcance não fosse o respaldo dado pela Igreja para sua divulgação. Com os últimos séculos do Mundo Antigo, marcados pela progressiva dissolução do Império Romano, coincidiram os primeiros séculos da era cristã.

De forma geral, esse período da história ocidental pode ser entendido como um momento de transição em que o papel civilizador e unificador do mundo ocidental, antes exercido por Roma, passa, paulatinamente, às mãos da Igreja. Pode-se medir esse processo de mudança política e cultural, portanto, também, por fatos culturais além do que por períodos cronológicos. Segundo Hauser, é no auge dessa transição, no período final do Império, que,

¹⁶⁴ NÔBREGA, Antônio Carlos. Quinteto Armorial vem a Goiânia para recital. **Folha de Goiaz**, Goiânia, p. 5-6, 15 set 1976, p. 5.

por exemplo, os traços principais da arte cristã primitiva começam a se delinear.¹⁶⁵ Um desses fatos, certamente dos mais marcantes e diretivos da cultura medieval ocidental nascente, foi a missão cristianizadora assumida pela Igreja no mundo ocidental. No afã desse desejo de cristianização dos povos ditos bárbaros, uma das principais estratégias utilizadas pelo clero foi a solidificação e a implantação da liturgia cristã por entre os povos do Ocidente. Nesse sentido, a música foi um elemento fundamental de ordenação e, acima de tudo, divulgação dos ofícios cristãos.

A intenção da Igreja era unificar todo o mundo civilizado ocidental sob o culto único da religião cristã, daí o processo de desenvolvimento e implantação de uma liturgia comum a todas as regiões da Europa. Ao papa Gregório I, o Magno, coube a tarefa de instituir uma forma única de canto litúrgico, que eliminasse as barreiras geográficas existentes entre os países, dando ainda mais proeminência do poder da Igreja sobre todas as monarquias do mundo ocidental. Foi dentro dessa idéia de propagação do ambiente litúrgico que surgiu o mito do *canto gregoriano* – derivado do nome do papa Gregório e a ele atribuído como produto de um trabalho divinamente inspirado.

Uma das idéias gregas herdadas pela filosofia medieval foi justamente aquela que trata mais propriamente da música e sua íntima relação com o espaço, a “música das esferas” de Platão, que na já citada obra de Boécio ressurgiu com o nome de “música mundana” – do mundo, do cosmos – em oposição à “música humana” – música do homem, de seu corpo em conjunção com sua alma - e à “música instrumental” – aquela que nos é audível, produzida por instrumentos musicais. Em grande medida, o conceito de música mundana, assim como o de música das esferas, no qual parece ter se inspirado, antecipa em mais de um milênio o conceito de Barthes, apresentado na introdução deste trabalho.

Para a Igreja, portanto, interessa que haja apenas um espaço: a própria igreja e o monastério, locais adequados para a adoração de Cristo e para o estudo e ensinamento da doutrina católica. Por isso, no cantochão – do latim *cantus planus*, forma de canto onde uma linha melódica aparece despojada de qualquer acompanhamento (os instrumentos haviam sido abolidos pela Igreja já no início da era cristã) ou harmonização – o que se ouve é um bloco de vozes em uníssono, representando talvez, e muito bem, as colunatas das catedrais medievais, numa ressonância tal que o ouvinte de olhos fechados acreditaria ter ao seu redor as paredes imensas, arqueadas em sua extremidade superior, ecoando as palavras do texto sagrado. Como se a música em si representasse uma grande catedral sólida, ou uma abadia beneditina,

¹⁶⁵ HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 123 e segs.

inexpugnável em sua grandeza, mas, ao mesmo tempo, transportável pela voz dos monges no simples ato do cantar.

É bem daí, como elemento de unificação da liturgia, que o canto litúrgico insurge em toda sua força de unificação também espacial, pois era pela disseminação do canto pelas diversas abadias e mosteiros, nas mais variadas partes do reino franco que a Igreja viria a constituir um espaço sonoro cristão diverso daquele cantado na música profana juntamente a um surgimento da música como elemento de união e de reconhecimento dos lugares. E é entrando em sintonia com essa cultura musical do medievo, que o Armorial recupera também a relação íntima existente entre uma prática musical e a composição de um espaço imaginado.

Para Segismundo Spina, toda a literatura da Alta Idade Média (do fim da Antiguidade Clássica até meados do século XI), aparece dominada pela cultura monástica que por sua vez pode ser reduzida a narrativas hagiográficas e aos hinos do cantochão.¹⁶⁶ Entretanto, o próprio Spina reconhece uma poesia expressa em forma de canções e que “demarca”, por assim dizer, o território pagão ou profano. É como se a cultura laica, iletrada, encontrasse vazão na produção oral, representada por cantigas de cunho folclórico, ou “popular”. Segundo Spina, “a produção oral, em geral, condenada pela Igreja, compreendia as *fabulae* (contos), as canções amorosas (*cantica amatoria*), os cantos blasfematórios, de luto (*supermotuos*) e os histriônicos (*spectacula, joça, scenica*)”¹⁶⁷. Através da expressão “condenada pela Igreja”, pode-se subentender uma divisão de espaços entre o mosteiro e as ruas e praças das cidades, entre o sacro e o profano. Dessa forma, essas canções produzidas tornaram-se um marco cultural do ambiente secular, mesmo que nem sempre fosse exatamente nele produzido. Tais canções construíram, portanto, um imaginário musical do espaço pagão; deram-lhe uma sonoridade, e quem quer que, durante os séculos XI e XII, oscilasse entre o interior de um mosteiro e as ruas das cidades ao seu redor estaria a mercê de experiências musicais bastante contrastantes.

Imaginário do qual também se serviu Ariano ao associar a música dos cancioneiros do Nordeste àquela feita pelos trovadores, troveiros, jograis e menestres da baixa Idade Média. Pois foi retomando esse uso da música como instituinte de espaços, e através do reconhecimento ou não de certos timbres e certos instrumentos como representando o que seria a “verdadeira música nordestina”, que Ariano e o Armorial pretenderam excluir desse

¹⁶⁶ SPINA, Segismundo. **A cultura literária medieval: uma introdução**. 2. ed. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997, p. 17.

¹⁶⁷.SPINA, 1997, p. 16.

espaço imaginário que lhes é o Nordeste tudo que significasse, para eles, a música feita nos grandes centros urbanos. Assim fala Ariano:

[...] nos primeiros momentos da Música Armorial, isto é, já em 1970, tentei convencer os músicos que começavam a trabalhar comigo no Movimento, a aproveitar a viola, a rabeca, o pífano e o marimbau... Pessoalmente, eu achava, como ainda acho, que se poderia tirar excelente partido da aspereza do som da rabeca ou do pífano, senão em todas, pelo menos em algumas músicas que tocássemos ou compuséssemos para o Movimento Armorial.¹⁶⁸

Para Ariano, o uso desses instrumentos típicos dos conjuntos populares de música do Nordeste, no lugar dos tradicionais eruditos e europeus-flauta, violino – davam à música um dito “caráter primitivo, áspero e forte, muito mais brasileiro”.¹⁶⁹ Mas significava também o fechamento sonoro de um espaço, a idealização musical de um território.

É, pois, fechando uma *paisagem sonoro-musical* para o Nordeste, determinando-lhe um conjunto de timbres que lhe seja próprio, como que “naturais” à sua cultura, e eliminando, sob a pena de descaracterizar culturalmente esse mesmo território, tudo aquilo que não for considerado como um instrumento típico popular, que o Armorial pretende depurar, através dos sons, o fechamento artístico desse espaço imaginário nordestino. Nesse sentido, a exemplo da prática musical cristã medieval, o Armorial remete a prática de uma música considerada “autêntica nordestina” ao uso do canto litúrgico medieval, ou seja, como uma arma para a delimitação de espaços cristão/profano, no caso do Movimento, Nordeste/centros urbanos.

O Armorial nunca escondeu sua vontade de ligar culturalmente (e musicalmente) a música dita popular do Nordeste àquela produzida no medievo europeu, herdada por nós através do tronco ibérico, utilizando como elemento de ligação justo a configuração melódica da música entoada pelos monges da Idade Média e a dos cantadores sertanejos. Essa ligação musicológica que o Armorial pretende criar entre as melodias do canto gregoriano e aquelas entoadas pelos cantadores do Nordeste se dá, principalmente, através de duas características da música do medievo: a prática eminente oral, ou seja, sem a presença marcante da notação gráfica; e o uso do modalismo como sistema de composição.

O cantochão estava tão ligado a uma prática adquirida oralmente, integrado como um elemento do culto, que o seu registro gráfico veio a se desenvolver muito tempo após um vasto repertório já estar estabelecido. O trabalho do papa Gregório I foi justo o de fazer o registro de grande número dos cantos litúrgicos, antes cantados puramente de memória ou através de fórmulas mnemônicas bem conhecidas entre os monges. Foi também esse trabalho

¹⁶⁸ SUASSUNA, Ariano. O quinteto armorial. **Correio Braziliense**, Brasília, p 6-8, 28 mar 1976, p. 7.

¹⁶⁹ Idem.

de notação musical dos cantos que propagou a idéia de que São Gregório foi o compositor da grande maioria dos cantos da Igreja, fato hoje considerado impossível haja vista a imensa quantidade de hinos registrados do culto cristão. Como dizem Grout e Palisca,

Notar-se-á que tanto o registro sistemático por escrito das melodias do cantochão como a sua atribuição a uma inspiração divina coincidem com uma enérgica campanha dos monarcas francos no sentido de unificarem o seu reino poliglota. Um dos meios necessários para alcançar este objectivo era uma liturgia e uma música de igreja que fossem uniformes e constituíssem um *elo de ligação* entre toda a população. Roma, tão venerável no imaginário medieval, era o modelo mais óbvio. Um grande número de ‘missionários’ litúrgico-musicais deslocou-se de Roma para o Norte no final do século VIII e no século IX, e a lenda de S. Gregório e do canto divinamente inspirado foi uma das suas armas mais poderosas. Naturalmente, os seus esforços depararam com uma certa resistência e houve um período grande de confusão antes de, finalmente, se conseguir a unificação pretendida. O registro das melodias por escrito terá então sido um dos meios de garantir que os cânticos seriam doravante interpretados em toda a parte da mesma forma. (GROUT e PALISCA, 2001, p. 59) [Grifo meu]

O que Grout e Palisca hoje chamam de “mito”, na verdade foi uma idéia bastante presente no imaginário do homem medieval, atuando, portanto, como elemento de coesão não só da liturgia cristã, mas também do espaço, levando essa liturgia a percorrer largos pedaços do território ocidental. Também Grout e Palisca já haviam atentado para esse vetor espacial presente na prática do canto gregoriano ao afirmar que “os missionários cristãos que percorriam as antigas estradas romanas no início da Idade Média levaram estas melodias a todas as regiões da Europa ocidental”¹⁷⁰. Em outras palavras, na tentativa de impor ao mundo civilizado aquilo que ela própria pretendia que fosse a “sonoridade” do cristianismo, disseminando-a culturalmente e espacialmente, a Igreja cristã influenciou a produção musical – sonora – de todo o ocidente.

Para Otto Maria Carpeaux,

As qualidades do coral gregoriano são a inesgotável riqueza melódica, o ritmo puramente prosódico, subordinado ao texto, dispensando a separação dos compassos pelo risco, e a rigorosa homofonia: o cantochão, por mais numeroso que seja o coro que o executa, sempre é cantado em uníssono, a uma voz (CARPEAUX, 2001, p. 20-21).

Carpeaux se refere à independência do cantochão com relação à sua notação gráfica. Quando ele, Carpeaux, usa o termo “risco”, está se referindo à barra de compasso, usada

¹⁷⁰ GROUT e PALISCA, Op. Cit., p. 44.

como um meio para limitar, na pauta (linhas da partitura), um compasso¹⁷¹ de outro. Como a melodia do cantochão está em estreita relação com o texto litúrgico, seu ritmo é dado pelas próprias palavras e por sua divisão silábica. Para efeito deste trabalho, basta entender que a ausência do “risco”, ou da *barra de compasso*, na notação do canto gregoriano, é uma evidência musicológica de que, nesse tipo de canto, a música está a serviço da Palavra sagrada e não há necessidade de um controle rítmico por parte da notação musical: o texto determina o tempo da música. Ou seja, a música assume um papel de exaltação, mas também, e principalmente, de disseminação do texto litúrgico. Também por isso, a linha melódica se desenvolve *homofonicamente*, ou seja, há apenas uma melodia cantada simultaneamente por todas as vozes, pois o imbricamento de duas ou mais vozes melódicas distintas, como virá a acontecer com o desenvolvimento da *polifonia*¹⁷², poderia opacar o brilho e mesmo o entendimento da Palavra de Deus.

Da mesma forma, o Armorial pretendeu utilizar a oralidade e o caráter improvisatório da música dos cantadores como elemento ao mesmo tempo representante e disseminador de uma dita “essência musical do Nordeste”. Nesse caso, o papel do cantador sertanejo, como coadjuvante nessa instituição desse espaço idealizado que é o Nordeste, é de grande importância, pois é através dele que a música ganha movimento, ou seja, é através das errâncias dos cantadores do sertão, que a música, ela própria, torna-se elemento errante e unificador.

Os cantadores estavam geralmente acostumados a uma vida nômade e podiam ser enquadrados em duas categorias: os “cantadores de improviso” que se declaram os verdadeiros, pois disputam no ritmo poético a inteligência e a vivacidade, e os “cantadores de feira” ou “folheteiros”, que vendem folhetos cantando pelas feiras da cidade e do interior.¹⁷³

Para o Armorial, portanto, o espírito nômade dos cantadores está muito mais associado àquele dos trovadores da Idade Média, produtores de uma música considerada profana, mas, em grande medida, em relação musicológica direta com o canto gregoriano, cuja produção musical foi transmitida ao Brasil pela herança ibérica. Assim como os trovadores, errando entre os centros urbanos da Europa medieval, deram, por assim dizer, uma unidade musical ao espaço urbano que então se desenvolvia, também o romanceiro popular nordestino, produzido

¹⁷¹ Na terminologia moderna, *compasso* é a menor unidade possível para divisão de uma peça musical em seções. É o compasso que determina a unidade de tempo através da *fórmula de compasso* - por exemplo: 2/4, 3/4, 6/8.

¹⁷² O uso polifônico de melodias secundárias, associadas a uma voz principal, dentro do canto ocidental se dará, embora a partir de elementos do próprio cantochão, apenas na música profana e será um dos meios de diferenciação entre os cantos secular e litúrgico.

¹⁷³SUASSUNA, Ariano. Violeiros e ciranda: poesia improvisada. Recife, 1975. In: **Música Popular Nordestina**. Direção artística: Hermilo Borba Filho. Recife: Marcus Pereira, p1975, 4 discos sonoros.

pelos cantadores é, segundo Ariano, formador de uma consciência cultural e nacional brasileiras. Acerca disso, Ariano fala:

A importância do romanceiro popular do Nordeste é imensa e cresce a cada dia. Quando não sua forma, seu espírito está presente em toda a melhor literatura nordestina, bastando citar, no romance, o nomes de José Lins do Rego e Guimarães Rosa, ou de Joaquim Cardozo e João Cabral de Melo Neto, na poesia, entre os que criaram sua obra na linhagem do romanceiro para mostrar como essa literatura popular é importante para que se entenda a Arte brasileira e o próprio Brasil.¹⁷⁴

Ariano idealiza, assim, uma ligação direta dos cantadores do sertão com os trovadores medievais, buscando não apenas uma relação musicológica, mas principalmente uma equivalência de funções na construção de espaços imaginados através da música. Para tanto, mesmo que não declaradamente, o Armorial entra em contato ainda com a relação, surgida na Grécia Antiga, fundante de espaços imaginários através do som - a música - e da memória por ele capturada.

2.4 DO MEDIEVO PARA A GRÉCIA ANTIGA

Longe de ter início na Idade Média, o papel de trovador, ou cantador, aquele que entoava canções para a diversão de um público seletivo ou não, e, de certa forma, instituinte de um imaginário musical coletivo – em grande medida, em relação com o espaço, haja vista a própria qualidade de errantes dos cancioneiros – surgiu ainda na Grécia Antiga com a música cantada pelos *aedos* e *rapsodos* gregos que transmitiram, através do canto, entre diversas gerações e lugares, a idéia de uma tradição cultural própria da Grécia. É através do contato com a cultura medieval, ou seja, com o “capital mimético europeu” provindo do medieval, que o Armorial entra em sintonia, também, com aquele herdado do Mundo Antigo pela própria Europa.

Foi com a disseminação dos poemas homéricos – os mais conhecidos a *Iliada* e a *Odisseia*, além de vários hinos – cantados pelos *aedos* e *rapsodos* e levados, assim, a variadas partes do mundo grego primitivo – Ilhas Egéias e Ásia Menor – ou seja, foi através da espacialização da canção homérica, transmitida oralmente graças às fórmulas mnemônicas, rítmicas e melódicas, que o homem grego, pela primeira vez em sua história, tomou consciência de um espaço uno, seu, exatamente aquele cantado pelos aedos, cenário das aventuras de Aquiles e Odisseu, consciência essa que seria um esboço primevo do sentimento grego de nacionalidade.

¹⁷⁴ Idem.

Tanto a *Iliada* quanto a *Odisséia* tratam intimamente da questão do papel do espaço na construção mítica, cultural e política do antigo homem grego. A *Iliada* – de *Ílion*, nome grego com o qual se designava o território da cidade que hoje conhecemos por Tróia – conta, especificamente, os fatos e pormenores, em grande parte míticos e fictícios, das batalhas travadas entre gregos e aqueos naquela que ficou conhecida como a Guerra de Tróia.

A *Odisséia* – de *Odisseus*, nome grego para Ulisses, personagem principal da trama – por sua vez, faz um relato pormenorizado das situações vividas por Ulisses, um guerreiro grego que, retornando da Guerra de Tróia, passa por uma série de provações, errando por todo o território grego antigo, antes de retornar ao lar e para sua esposa e filho. Pode ser interpretado como uma metáfora do próprio homem grego, e já idealizando a constituição de um estado grego uno, a unificação de seu território, em detrimento da primitiva organização em clãs; a constituição de um sistema social voltado para uma monarquia espécie de monarquia feudal, baseada na fidelidade pessoal entre o suserano e seus vassalos.¹⁷⁵

Nesse sentido, a *Iliada* e a *Odisséia*, enquanto poemas musicados e disseminados pelas vozes dos aedos por todo o território grego, são o estágio último de uma relação, construída desde as baladas heróicas, entre música (poesia) e espaço, mas uma relação de valor notadamente mítico, quer dizer, forjada culturalmente com a nítida função de preservar no imaginário coletivo, através do canto, o passado valoroso das nobres classes guerreiras e suas conquistas territoriais.

Mas a força presente da música na formação do imaginário espacial grego está manifesta não tanto no texto dos poemas homéricos, mas na sua transmissão entre os próprios gregos. Foi cantando ou escutando os poemas de Homero que os gregos, emprenhando-se com sua sonoridade, adquiriram, em grande parte, consciência enquanto partícipes de sua história; foi junto à sua melodia, muito embora dela não nos tenha chegado qualquer resquício, que o homem grego aprendeu a reconhecer uma possível territorialidade. Era a consciência de um espaço, de um povo e seus mitos impregnados de som e voz.

O próprio autor dos poemas, Homero, descrito como um “cantor cego e errante” incorpora as características dos principais difusores da poesia homérica, os *aedos*.¹⁷⁶ Mas se, como afirmou Arnold Hauser,¹⁷⁷ a cegueira de Homero é “meramente o sinal externo da luz

¹⁷⁵ Ver HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 57 e segs.

¹⁷⁶ No espaço da antiga Grécia, os aedos eram cantores “profissionais”, encarregados de divertir os reis e suas cortes com suas canções recolhidas durante suas andanças pelo território grego. Tratavam-se de longos poemas que os aedos traziam memorizados com o auxílio de um conjunto de regras métricas e melódicas, e que contavam os feitos de grandes personagens, às vezes fictícios, às vezes não, mas sempre em relação estreita com o espaço grego e com o esforço para o seu reconhecimento enquanto posse de um povo.

¹⁷⁷ HAUSER, Arnold. Op. cit., p. 55.

interior que lhe enche o ser e o habilita a ver coisas que os outros não podem ver”, sua condição “errante” pode igualmente ser interpretada como um fator de unificação do espaço, uma voz que canta (percorrendo-o, levada pelos aedos) todo o território da antiga Grécia e que, de certa forma, representa o já manifesto sentimento de integração social num sistema único monárquico e feudal, em detrimento da antiga organização em clãs. Como cegos também são os cantadores do interior do Nordeste, detentores, segundo o Armorial, daquilo definido como sendo a “autêntica expressão da música popular nordestina. De fato, segundo Ariano, a função do Quinteto Armorial era “[...] fundir a música renascentista européia ao canto popular do Nordeste, a música entoada por cegos, os benditos e incelenças naturais e decorrentes das manifestações religiosas dessa região de nosso país [...]”¹⁷⁸.

De acordo com Ariano, é através dos contos, lendas e acontecimentos narrados pelos cantadores e folheteiros, que a população interiorana toma conhecimento do mundo. O cantador, geralmente dotado de um agudo senso de observação, atua como o que seria um “rádio ambulante” do sertão - tal qual o eram, de certa forma, os aedos e rapsodos errantes do mundo antigo. Apresentam-se sempre em duplas, pois a disputa no versejar é a delícia da audiência e dos próprios disputantes.

Bastante de acordo com o discurso do Armorial, a então diretora-presidente da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, Leda Alves, por ocasião do IV Congresso de Cantadores do Recife em 1989, continuação daquela primeira apresentação da poética dos cantadores promovida por Ariano em 1946 no Teatro Santa Isabel, escreveu:

Também historiadores da nossa gente e intérpretes do nosso tempo, esses cronistas singulares cantam, satirizam ou louvam os costumes, a sociedade e a política, transformam em rimas o humor mais genuíno, às vezes a dor mais sentida, mas sempre os sentimentos mais verdadeiros que eles sabem, como ninguém, beber junto ao povo. [...] com seus talentos e a suas coragens, com a força dos seus repentes, realizam a festa como entende Jean Duvignaud, sem lamúrias, um testemunho de que só construindo a alegria e a luta, pode o homem sobreviver com dignidade na face da terra.¹⁷⁹

Portanto, é imiscuindo-se dessa força imaginativa fundadora de espaços da música dos antigos aedos e rapsodos que o Armorial pretende transformar as andanças dos cantadores sertanejos no desenho do próprio mapa cultural (e musical) do Nordeste, assumindo assim o que seria um esboço para a idéia de uma dita nordestinidade.

¹⁷⁸ SILVA, Osmar. Quinteto Armorial do Recife apresenta-se em setembro. **A Tribuna**, Recife, p. 11, 22 mai 1976.

¹⁷⁹ ALVES, Leda. Texto de apresentação presente no programa do IV Congresso de Cantadores do Recife. Recife, 25 out 1989. (Folheto).

Apesar de pretender dar início a uma dita “composição erudita nordestina”, os armorialistas não foram os primeiros a tomar a música como elemento imaginário do espaço Nordeste. Já a partir 1940, Luiz Gonzaga, artista nascido “no seio do povo”, ou seja, filho de camponeses da cidade de Exu, interior de Pernambuco, pretendia compor aquela que fosse uma “música nordestina”, baseada no cancionário popular e nos temas folclóricos do Nordeste. Entretanto, diferente do Armorial, Gonzaga deu um viés eminentemente comercial à sua música. Utilizou largamente o rádio - recém-surgido como veículo de comunicação de massa autônomo e, como todos os outros àquela época, voltado para a produção e divulgação da assim proclamada “cultura nacional” – para a promoção de suas composições e seu público-alvo era, em especial, os migrantes do Nordeste, jogados na cidade grande em busca do sonho de um emprego bem-remunerado, mas também em fuga da vida sem perspectivas do campo.¹⁸⁰ Para Albuquerque Júnior,

A música de Gonzaga vai ser pensada como representante desta identidade regional que já havia se firmado anteriormente por meio da produção freyreana e do ‘romance de trinta’. Dará a esse recorte uma sonoridade que ainda não possuía ao realizar um trabalho de recriação comercial de uma série de sons, ritmos e temas folclóricos desta área do país.¹⁸¹

Sonoridade essa que busca resgatar o Nordeste em cada nordestino, “pois”, continua Albuquerque Jr., “se conecta com a saudade do lugar de origem, com o medo da cidade grande e, ao mesmo tempo, com o orgulho de estar enfrentando-a, com seus valores de origem rural como a religiosidade e a importância dos laços familiares”.¹⁸²

A esse tipo de produção musical que se pretende, representante da assim chamada música nordestina, Ariano e o Movimento Armorial se opõem deliberadamente, chegando mesmo a contrapor esse tipo de música, muito consumida pela classe média urbana e consagrada por Luiz Gonzaga, àquela que ele, Ariano, considera a “música verdadeira do povo” – a poesia improvisada pelos cantadores sertanejos e conjuntos populares como a banda ou terno de pífanos¹⁸³, bastante caracterizada pelo timbre de seus instrumentos tidos como populares: a viola, o pífanos¹⁸⁴, a zabumba e o marimbau (esse último idealizado

¹⁸⁰ Ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001, p. 151 e segs.

¹⁸¹ ALBUQUERQUE JR., op. cit., p. 155.

¹⁸² ALBUQUERQUE JR., op. cit., p. 157.

¹⁸³ Conjunto instrumental de sopro e percussão que, no Nordeste brasileiro, acompanha novenas e procissões e anima festas na zona rural e nas pequenas cidades do interior. Formada, geralmente, por dois ou três pífanos; alguns tambores; uma caixa; um tarol; e pratos de metal.

¹⁸⁴ Espécie de flauta típica dos grupos de música do interior do Nordeste.

especialmente pelos músicos do Armorial para simbolizar uma versão nordestina do berimbau baiano, mas também, segundo Ariano, criado para aproximar, através de sua sonoridade atípica, a música armorial da música oriental, em seu viés arábico).

No intuito de deixar bem claro, logo no início da produção musical armorial, a posição do Movimento frente àquela música comercial elaborada por Gonzaga e companhia, Ariano escreve no programa do concerto realizado pelo grupo a 29 de novembro de 1972:

Nós, do Quinteto Armorial, podíamos ter partido na busca do fácil sucesso popular, tocando, à nossa maneira, ‘baiões’ comerciais e músicas já conhecidas do grande público. Não o quisemos. Preferimos fazer duas coisas ao mesmo tempo: primeiro, criar ambiente para a Música popular nordestina, que estava tão escarnejada e que, agora, tem tantos entusiastas. Mas, para nós mesmos, reservamos a tarefa mais dura, mais ingrata e mais séria: a procura de uma composição nordestina, de uma Música erudita brasileira de raízes populares, de um ‘som’ brasileiro num conjunto de Câmera apto a tocar a Música europeia (principalmente a mais antiga, tão importante para nós, brasileiros), mas também a expressar o que a Cultura brasileira tem de extra-europeu.

Foi, portanto, por desejar se distinguir desse tipo de música popular comercial rotulado por Ariano como “popularesco” que o Movimento Armorial, respaldado pela erudição de seu idealizador, Ariano, procurou dar bases históricas e culturais a seus métodos de produção musical e artística.

Apesar das visíveis divergências estéticas e políticas entre os dois estilos de música - é emblemático, por exemplo, que, enquanto Luiz Gonzaga se tornou, na década de 1950, o primeiro “artista popular” a assinar um contrato com uma empresa multinacional, a Shell,¹⁸⁵ Ariano se recusou a receber a indicação ao Prêmio Shell de literatura - tanto a música de Luiz Gonzaga como a música armorial coincidem num ponto: ambas pretendiam, através da escuta de uma assim chamada “música popular nordestina”, fazer jorrar na imaginação de seus ouvintes um conjunto de imagens pré-produzidas de um espaço - o Nordeste - e, ainda mais, um sentimento de retorno a esse espaço, de pertencimento a esse território.

Com isso, pretende-se ter sobre o imaginário do público nordestino o mesmo efeito que as canções homéricas exerciam sobre os gregos, poemas cantados que, como diz Rostovtzeff, “situaram as imagens dos principais deuses diante dos olhos do grego, deram a cada um deles uma forma distinta, forçaram os homens a acreditar na sua afinidade com a humanidade e revestiram-nos com os atributos que todo grego reconhecia em si próprio”.¹⁸⁶ È

¹⁸⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

¹⁸⁶ ROSTOVITZEFF, Mikhail Ivanovich. **História da Grécia**. 3 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S. A., 1986, p. 114.

entrando em consonância com aquele capital mimético europeu que o Armorial compõe um imaginário musical sobre o Nordeste.

É também para dar força imagética e conceitual a essa música, que se pretende “autenticamente nordestina”, que Ariano harmoniza o que ele pretende que seja a história da dita “arte nordestina”, com a trajetória dos antigos cantos homéricos, como quisesse ele recriar uma “Odisséia” nordestina e brasileira, transformando cada nordestino num aedo de sua cultura. Ariano fala:

As epopéias do povo brasileiro, do índio, do negro, do retirante, nunca encontraram expressão verdadeira na linguagem dos eruditos. As dimensões épicas de sua luta contra a opressão são contadas na grande poesia popular desconhecida à cultura oficial. São contadas ‘de dentro’ por todas as formas de expressão popular, desde o ‘cordel’ até aos autos. E mais: a história é contada na linguagem do povo que a fez e a sofreu. Esta, sim, é epopéia cantada; é poesia épica. A cultura das elites não se apercebeu, e não podia, por cegueira de nascimento, da viagem heróica dos dez milhões de nordestinos, o poeta nordestino que enfrentou a mesma caminhada de ‘pau-de-arara’, e o poeta do povo que é o cantador de folhetos.¹⁸⁷

Resgatando esse contato direto, idealizado primeiramente na Grécia Antiga, entre a música produzida pelo homem e o espaço por ele ocupado, o Armorial entra em contato, também, ainda que indiretamente, com a idéia grega traduzida na teoria do *ethos*. A partir dessa teoria, a música, segundo Grout e Palisca,

não era apenas uma imagem passiva do sistema ordenado do universo; era também uma força capaz de afetar o universo - daí a atribuição dos milagres aos músicos lendários da mitologia. Numa fase posterior, mais científica, passaram a sublinhar-se os efeitos da música sobre a vontade e, conseqüentemente, sobre o caráter e a conduta dos seres humanos. O modo como a música agia sobre a vontade foi explicado por Aristóteles através da doutrina da imitação. A música, diz ele, imita diretamente (isto é, representa) as paixões ou estados da alma - brandura, ira, coragem, temperança, bem como os seus opostos e outras qualidades; daí que, quando ouvimos um trecho musical que imita uma determinada paixão, fiquemos imbuídos dessa mesma paixão; e, se durante um lapso de tempo suficientemente longo ouvirmos o tipo de música que desperta paixões ignóbeis, todo o nosso caráter tomará uma forma ignóbil. (GROUT e PALISCA, 2001, p. 20-21)

É em sintonia com essa idéia do *ethos* musical, ou seja, a música agindo sobre o temperamento e a índole dos homens, mas passando pela espacialização musical do medievo, que o Armorial pretende compor uma música que toca o nordestino antes de tudo, que traz de volta as imagens e conceitos de um espaço imaginado e idealizado.

¹⁸⁷ SUASSUNA, Ariano. Conjunto Romançal dá concerto em Paulista. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 13, 16 fev 1979.

Em suma: para os antigos gregos, a música das baladas heróicas e, mais tarde, dos poemas heróicos, instituiu-se, pelo reconhecimento de um território grego – literalmente, através do texto; espacialmente, pela vacância junto aos aedos – o lugar de impressão de uma memória territorial. Sob suas relações internas de som e texto, deu-se aquilo que Derrida chama de “consignação”, ou seja, a reunião de elementos sonoros e territoriais articulados na configuração de um espaço imaginado ideal.¹⁸⁸

Para Derrida, o conceito de arquivo pressupõe uma força de coerção que diz respeito ao poder de fundar. Para se instaurar um espaço imaginário sob as relações estéticas da arte, como pretendeu fazer o Armorial, é preciso recorrer a uma violência arquivante básica que Derrida denomina “inscrição”. Nesse sentido, o Armorial se autoriza – dá-se o poder arquivante, instituidor, e conservador – e afirma: “esta é a ‘autêntica música popular do Nordeste’”. Também por isso, o Movimento Armorial entra em consonância com aquela articulação espaço-imaginário-musical dos antigos gregos e se predispõe a compor uma *paisagem sonoro-musical* dita nordestina, através da qual seus intelectuais pretendem evocar as imagens, os cheiros, os gostos, os prazeres e as dores que eles consideram próprios do dito “ser nordestino”. É, portanto, associando o Nordeste aos seus instrumentos, assim considerados, “populares” – a viola, a rabeca, a zabumba – como a Eólia foi associada à lira; ou relacionando ao canto dos cantadores e folhetistas das feiras do interior do Nordeste à transmissão eminentemente oral das velhas tradições culturais, como, da mesma forma, os aedos e rapsodos foram relacionados à herança cultural (e espacial) transmitida entre as antigas gerações de gregos; ou ainda elaborando um sistema de formas, escalas e nomenclatura musicais que pretendiam representar musicalmente o espaço Nordeste, assim como os gregos elaboraram um sistema de modos por qual ligaram cada tipo de escala musical a uma parte específica de seu território, que o Movimento Armorial se apropria dessa herança cultural do imaginário musico-espacial grego e recria, a partir de 1970, na região Nordeste do Brasil, uma pretensa “música erudita brasileira de raízes populares”.

Entretanto, a idéia de arquivo, de acordo com Derrida, nasce no próprio ato de sua enunciação “isto é um arquivo”, carecendo de um conceito próprio, fechado. Essa falha conceitual (esse não fechamento de uma idéia imediatamente cognoscível), esse caráter de impressão é o que, segundo Derrida, melhor caracteriza o arquivo. Em suas palavras:

¹⁸⁸ Ver DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

[...] não considero esta impressão, nem a noção desta impressão como um subconceito de um pré-saber enfermo, vago e subjetivo, voltado a não sei qual pecado nominalista, mas, ao contrário (explico-me mais tarde), considero que o pensamento do arquivo depende da possibilidade deste conceito, do próprio conceito de futuro se é que há um, como creio que sim. Esta seria uma das teses: há razões essenciais devido às quais um conceito em formação fica sempre inadequado ao que deveria ser, dividido, disjunto entre duas forças. E essa disjunção teria uma relação necessária com a estrutura do arquivamento.¹⁸⁹

Essa inadequação conceitual, sobre o qual se monta o arquivo, a música armorial preenche desde o início, já que se pretende arquivo sonoro do Nordeste – isto é, desde o momento de sua enunciação: “esta é a música erudita nordestina de raízes populares” – incapacitada de tratar da idéia armorial de uma dita nordestinidade. Isso porque toda música puramente instrumental, portanto, sem a presença da palavra, trabalha com impressões, está ela própria presa a esse vir-a-ser que a habita e através do qual ela acontece.

Sobre a amplitude desse vir-a-ser da música, o Armorial elaborou as imagens de um Nordeste idealizado, como antes o fizera os gregos: a edificação de um espaço imaginário, sedimentado sobre a força arquivante da música – arte do vir-a-ser; condição essencial ao arquivo. Acerca do caráter de vir-a-ser, e também dessa impossibilidade conceitual da música, Antônio Jardim escreveu:

Toda música com-põe seu sentido. Na música se dá, como diz Emmanuel Carneiro Leão: ‘o mais alto grau de realização de qualquer real’. O mais alto grau de realização de qualquer real é ser presença que de si e por si se apresenta, significa: ser numa dimensão substantiva, sem intermediações, ser o suficiente e necessário para, mais que unir em sua presentificação representante e representado, aniquilá-los e aniquilando-os ter suficiência fundante para com-por uma outra dimensão, para além das adequações arbitrárias e no mais das vezes fraudulentas. Com-por e compor-se para além do bem e do mal numa dimensão de presença que com-porte presença e ausência.¹⁹⁰

É por isso que os programas dos concertos tanto do Quinteto Armorial como da Orquestra Romançal trazem quase sempre algum texto, geralmente assinado por Ariano, tratando da arte armorial e/ou daquilo que o Movimento pretende que seja a “música erudita popular nordestina”. É preciso que se explicita a relação daquilo tocado – as formas, as melodias, os ritmos, os timbres – com o espaço Nordeste. É necessário que se “presentifique” o Nordeste imaginado pelos armoriais na música armorial.

Era de praxe, por exemplo, nas apresentações do Quinteto Armorial que o rabequista Antônio Carlos Nóbrega fizesse uma pequena explanação sobre a origem de cada peça antes

¹⁸⁹ DERRIDA, Jacques. Op. cit., p. 44.

¹⁹⁰ JARDIM, Antonio. **Sobre música e memória**. Rio de Janeiro, 1993. (Manuscrito), p. 4.

que ela fosse tocada pelo conjunto. Veja-se essa descrição de um concerto do Quinteto Armorial no Teatro Universitário Católico, em São Paulo, em 1976: “Sentados em meio círculo, vestindo sobriamente camisa branca e calça preta, os cinco nordestinos tocam suas músicas. O violinista e rabequista Antônio Carlos Nóbrega de Almeida explica as raízes de cada canção.”¹⁹¹

É preciso sempre explicitar as intenções, justificar as escolhas de timbre, forma, escala. Caso assim não fosse, a música apresentada nesses concertos armoriais não seria mais do que, em última instância, são: o desejo assumido de fechar um espaço sonoro-musical para o Nordeste. Sem tais explicações, orais ou escritas, o público talvez não ouvisse a música armorial como o Movimento desejava: como pretensa representação do espaço nordestino. Nesse sentido, os textos sobre a arte e a música armoriais presentes nos programas dos recitais do Quinteto e da Romançal, equivalem àqueles que acompanham os programas dos concertos de música descritiva¹⁹² que fornecem o contexto das peças musicais.

2.5 A COMPOSIÇÃO DA MÚSICA ARMORIAL

Segundo Renato Rodrigues de Andrade, para o músico pernambucano Guerra Peixe, tido por Ariano como indispensável para o surgimento da música armorial¹⁹³, é preciso que o compositor, estudioso do folclore, “procure conhecer mais o Brasil e sua música popular *in loco*”.¹⁹⁴ O que faz o Armorial, primeiro com as experiências da Orquestra Armorial no início da década de 1970, e, pouco depois, mais sistematicamente, com as pesquisas do Quinteto Armorial é trazer essa dita “música popular nordestina e brasileira” para dentro de um quadro teórico de composição e análise.

Falando sobre o processo de criação musical iniciado pela Orquestra Armorial, o então maestro Cussy de Almeida, diz:

¹⁹¹ PINTO, José Neumane. A marcha caminheira do Quinteto Armorial. **Jornal do Brasil**, São Paulo, p. 10, 31 mar 1976.

¹⁹² Música descritiva ou programática é o tipo de composição instrumental que busca descrever através unicamente dos sons um texto, um espaço ou uma paisagem pré-concebidos.

¹⁹³ ANDRADE, Renato Rodrigues. Ariano e o Armorial. **Correio Braziliense**, Brasília, p. 12, 28 mar 1976.

¹⁹⁴ PEIXE, Guerra. Música Armorial. Texto de apresentação de concerto na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, Recife, 07 out 1971. (Panfleto).

Criamos novas escalas, exatamente pela inexistência de uma escala fixa. De dó a dó, variamos as tonalidades, e, por isso, nos distanciamos daquilo que Villa-Lobos e José Siqueira quiseram estabelecer como a escala nordestina, que é muito pobre, e falsa. Nós temos até mesmo uma nomenclatura para as composições. O movimento presto (rápido), nós chamamos de *chamada*; e o lento, de *aboio*.¹⁹⁵

Aqui se vê como o Armorial, munido de conceitos musicológicos europeus procurou recriar de forma erudita não apenas uma estética, mas também um sistema musical nordestino através do qual pretende justificar teoricamente suas composições. O que o Armorial pretende com essa elaboração teórica de um sistema de escalas e de formas musicais é oficializar uma *paisagem sonoro-musical* do Nordeste, agora passível de notação e análise acadêmicas. Levar aquilo que o Armorial admite como sendo a “verdadeira música popular brasileira” para dentro de parâmetros musicológicos acadêmicos é a base para a “recriação erudita” pretendida por Ariano.

Mais que isso, a intenção do Armorial é autenticar uma identidade sonora do Nordeste, traduzindo suas composições, que pretende “autenticamente nordestinas”, num sistema próprio de modos, formas e timbres. Trata-se de criar um ou mais modos ditos “nordestinizados” que ao serem ouvidos remetam imediatamente à idéia de Nordeste, com toda gama imagético-discursiva já existente sobre ele. Para tanto, o Armorial lançou mão, através do contato com o medievo, de um imaginário cultural grego herdado pelo mundo europeu.

Na verdade, a música modal, levada a extremos durante a Idade Média pelo canto litúrgico, e posteriormente pelo secular – e tão citada pelo Armorial como sendo a origem européia da dita musicalidade nordestina – tem suas origens na teoria dos modos gregos e através deles herdou a idéia da doutrina do *ethos* – dos efeitos morais da música sobre o homem, específicos para cada modo – que seriam utilizados pela Igreja para a devida cristianização dos homens.

Foi principalmente através das obras de Martianus Capella, *As núpcias de Mercúrio e da Filologia* (princípio do século V), e de Ancius Mantius Severinus Boetius, mais freqüentemente conhecido pela forma ocidentalizada de seu nome, Boécio, *De institutione musica* (início do século VI), que a teoria e filosofia da música do mundo antigo foram transmitidas aos estudiosos nos primeiros séculos da era cristã. Na verdade, tratava-se de compilações, muitas vezes resumidas e modificadas, das idéias de antigos autores como Aristides Quintiliano, Aristóxeno de Tarento, Nicômaco, Ptolomeu, Pitágoras, Euclides, cujas obras conseguiram subsistir à queda do Império Romano e às invasões bárbaras. Dessa forma,

¹⁹⁵ ALMEIDA, Cussy de. O canto do povo que volta ao povo melhor do que veio. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 11, 17 mar 1972.

muito do pensamento musical grego e do mundo antigo em geral, apesar de, em grande parte, mostrar-se incompleto e alterado pelos seus intérpretes, fez-se presente nos tratados enciclopédicos da Alta Idade Média, nos escritos dos chamados Padres da Igreja¹⁹⁶ e nos ritos e música da Igreja cristã.

Também uma construção teórica e musicológica pretendida como uma relação entre um sistema de organização dos sons e os elementos do espaço a ela referente, e que remete a uma antiga prática musical grega que o Movimento Armorial buscou realizar.

Para o estudo da literatura grega, porém, quatro dialetos podem ser tidos como principais, pois através deles se desenvolveram os grandes gêneros literários gregos, quais foram: a *lírica pessoal*, nascida do dialeto eólico; o *canto coral*, surgido do dialeto dórico; a *épica*, desenvolvida sobre o dialeto jônico e a *prosa* e o *teatro*, frutos, principalmente, do dialeto ático. Todos esses dialetos, como esses gêneros literários, estiveram estritamente relacionados às suas regiões de origem, as quais, os gregos dividiram, mais ou menos em faixas horizontais, por critérios culturais, demonstrando ainda mais a relação entre a poesia produzida e o espaço a ela circunscrito. Essa regiões foram a Eólia – a norte da Grécia continental – a Jônia – região central da Grécia – a Dórica – ao sul da península balcânica – e a Ática – na periferia da Grécia contional.

Nesse sentido, as obras em um ou outro gênero, foram produzidas de acordo com essa diversidade estilística e os autores se consagraram, também, em relação com seus territórios de origem. Homero, por exemplo, teria nascido na região Jônica – região de desenvolvimento do estilo épico - especificamente na ilha de Quios. Ele e Hesíodo, nascido na Beócia, também território jônico, são considerados, hoje, os dois mais importantes autores gregos de epopéias – poemas escritos em versos épicos.

A música também acompanhou essa diversificação e, até por sua estreita ligação com a poesia grega, a estrutura das melodias dos poemas, bem característica para cada gênero, seguiu esse regionalismo. Tanto que, dentro da teoria musical grega, essa diferenciação das estruturas melódicas acabou consolidada na formação do sistema de *modos gregos*. Apesar de a designação do nome *modo* – algo que remete a um – ter origem na classificação posterior feita pelos teóricos da Idade Média – na verdade, a *música modal* – aquela em que a composição das peças musicais é feita a partir ou de acordo com um sistema de modos - tem sua mais antiga origem na música grega.

¹⁹⁶ Grupo de teólogos e mestres doutrinários dos primeiros séculos do cristianismo, os Padres da Igreja, como ficaram conhecidos, foram responsáveis em grande parte pela definição das doutrinas cristãs como os conhecemos hoje.

Assim sendo, na nomenclatura musical grega, a palavra usada para designar o que seria mais tarde chamado de “modo” era *tonos* (em grego, “tom”) e designava cada uma das várias formas através das quais os sons eram distribuídos em escalas musicais.¹⁹⁷ Aristóxeno de Tarento, considerado o principal teórico da música grega¹⁹⁸, em seus *Elementos de Harmonia* (330 a.C.), enumera sete tópicos para o estudo da teoria musical grega: notas, intervalos, gêneros, sistemas de escala, tons, modulação e composição melódica. Dentre esses, a questão dos *tonoi*, ou seja, da forma como deveriam ser classificadas as diversas escalas de sons gregas, era causa de muitas divergências entre os antigos autores, haja vista que, como lembram Grout e Palisca, “os *tonoi* não eram construções teóricas anteriores à *composição*, mas um meio de organizar a melodia, e as práticas melódicas divergiam grandemente no âmbito geográfico e cronológico da cultura grega”.¹⁹⁹

Os gregos empregavam quatro *tonoi* primordiais, sem alterações. O principal era o *dórico*, que se tornou o modo padrão, solene e grandioso, com função nacional. Havia também as harmonias “bárbaras”, importadas e assimiladas pelos gregos, vindas com as tribos da Anatólia e do Oriente. Eram os modos *frígio* e *lídio*. Ainda surgiu um quarto modo principal, o *mixolídio*.

De forma geral, portanto, três eram os nomes com os quais, junto a derivações suas, os antigos gregos designavam os *tonoi* numa estreita relação com as suas respectivas regiões de origem: Dórico, Lídio e Frígio. Os demais modos levavam os nomes de *hipodórico*, *hipolídio*, *hipofrígio* e *mixolídio*.²⁰⁰ O que importa é notar como, ora baseado na tradição musical das regiões gregas citadas, ora em atribuições que, reconhecem os especialistas, podem ter sido meramente convencionais, a teoria musical grega, através de seu sistema de escalas, estabelece uma relação explícita da música com o espaço em que ela foi produzida – ou ao qual ela se remete.

Da mesma forma, o Armorial, através de seus pesquisadores e principalmente com o trabalho composicional de Antônio José Madureira, elaborou um sistema de composição baseada nos modos e nas inflexões melódicas encontradas naquilo que eles consideraram como sendo exemplos de uma dita “música popular nordestina”, com o intuito de estabelecer,

¹⁹⁷ De forma geral, toda teoria musical, seja no Ocidente seja no Oriente, nasce de um *sistema de escalas*. Uma *escala musical* é uma forma específica de organização das *notas musicais* e que varia de acordo com a cultura musical estudada. Pode-se dizer que é a escala musical (e as relações melódicas e harmônicas dela decorrentes) a responsável pela determinação de uma sonoridade para uma tal região e sua prática musical.

¹⁹⁸ Sobre o papel de Aristóxeno na musicologia grega e na atual, ver STRUNK, Oliver (Org). **Source readings in music history**. New York: W.W.Norton & Company, 1998.

¹⁹⁹ GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 2 ed. Lisboa: Gradiva, 2000, p. 25.

²⁰⁰ Mais tarde, os teóricos da Idade Média acrescentarão os nomes *jônico*, *eólio* e *lócrico* na formação do sistema de modos litúrgicos, organizados pelo papa Gregório Magno.

assim como os teóricos gregos, uma equivalência entre a organização de uma escala de sons e um dado território – o Nordeste. Falando sobre seu método de compor, Madureira explica:

As composições eram livres, eram exercícios em torno de um *tema*. [...] Quando eu usava um *tema* popular, gostava que ele aparecesse integralmente, como uma citação mesmo. Ele aparece e depois surge um novo material a partir dele. Daí eu criava temas, melodias e células rítmicas desse material que eu pesquisava.²⁰¹

Sobre a chamada “escala nordestina”, Madureira diz: “Ouvindo as bandas de pífanos, você sabe que está presente lá o que nós chamamos de ‘escala nordestina’, que é um modo com a *sétima menor* que, na tradição do canto gregoriano e da música grega se chama de mixolídio”.²⁰²

Estabelecendo, dessa forma, o uso sistemático do material dito popular encontrado em suas pesquisas musicais, o Movimento pretendeu autorizar junto ao povo a música armorial como sendo representante direta da dita “cultura nordestina”. Em texto de apresentação presente no programa do recital, assinado pelo Quinteto Armorial, lê-se:

As composições da música armorial são quase sempre baseadas nos temas musicais anônimos do Povo Brasileiro, em realizações que buscam expressar a nossa Cultura. Por outro lado, procuramos só usar, no Quinteto, instrumentos como que ‘aprovados’ pelo Povo, recebendo aquilo que os estudiosos de Filosofia da Arte chamam de ‘a sanção coletiva’.

Construindo um método composicional, em grande medida, baseado em heranças de uma relação imaginária entre som – música – e espaço, o Movimento Armorial lança mão do já citado “capital mimético europeu” para, ancorado ora em elementos da cultura medieval da Europa, ora, indiretamente através desse, nas contribuições da música grega antiga, desenvolver um sistema musical que mistura melodias e territórios, timbres e identidades, ritmos e tradição, em fim, música e história.

²⁰¹ MADUREIRA, Antônio José. **Antônio José Madureira**: depoimento [set 2006]. Entrevistador: Leonardo Carneiro Ventura. Recife, 2006. 1 arquivo MP3.

²⁰² MADUREIRA, Antônio José. **Antônio José Madureira**: depoimento [set 2006]. Entrevistador: Leonardo Carneiro Ventura. Recife, 2006. 1 arquivo MP3.

2.6 MÚSICA ARMORIAL E O PÚBLICO

Esse desejo, essa vontade básica de ligar a música – através dos sons – ao espaço é uma temática bastante definida dentro do Armorial, e fortalecida pela ânsia de um certo público que busca se encontrar em sua obra. Há um investimento, aqui, no poder da música enquanto produtora de um imaginário espacial e local que encontra memórias históricas e culturais, passando pelo medievo, ainda no antigo mundo grego. De certa forma, pode-se dizer que o Armorial encontrou em boa parte do público nordestino ressonância nessa busca por uma sonoridade própria, por uma música que os representasse. Para essa parcela do público, na maioria, nordestino, escutar a música armorial significava fazer parte dessa construção imagética e sonora sobre esse espaço imaginado que é o Nordeste.

Quando do concerto de estréia do Quinteto Armorial – então chamado Quarteto, por sua formação inicial – pouco depois, da Orquestra Romançal Brasileira, uma grande parte do público, notadamente, de Recife, recebeu com grande entusiasmo o trabalho dos músicos. De forma geral, vê-se, naquele momento, dois tipos de discurso na imprensa nacional, falando (bem ou mal) da música armorial. O primeiro tipo de discurso é aquele típico dos jornais locais, ou seja, publicados na Região Nordeste, principalmente na cidade do Recife – Jornal do Commercio e Diário de Pernambuco. A grande maioria dos artigos desses jornais que comentam o trabalho inicial da Orquestra Armorial, do Quinteto Armorial e da Orquestra Romançal, incorpora o discurso da “volta às origens da música nacional popular”, da “redescoberta” das raízes populares da música nordestina, falam do reconhecimento ou não (seja a crítica favorável ou não ao trabalho dos grupos armoriais) do público de si mesmo nessa dita “música popular nordestina”. Trata-se de afirmar: “sim, nós somos isso”, ou, caso o crítico não a prove a sonoridade pretensamente “nordestina” proposta pelo Armorial, de defender-se dizendo: “não aceito essa música como sendo minha, de meu povo”. Daí porque grande parte dos artigos favoráveis à música armorial, publicados nesses jornais de Recife, sede do Movimento, após as primeiras apresentações públicas dos grupos armoriais de música, preocupa-se em relatar o sucesso da música armorial junto ao público pernambucano. Trata-se de mostrar como o dito povo nordestino se reconhece em sua sonoridade. Alguns títulos de artigos desse tipo ilustram bem essa atitude paternalista dos intelectuais da região sobre a assim chamada “cultura popular nordestina”, já apontada por intelectuais como Jomard Muniz

de Brito.²⁰³ Exemplos são: “MAIS DE 600 PESSOAS APLAUDIRAM DE PÉ A ORB [Orquestra Romançal Brasileira] NO TEATRO DE S. ISABEL” (Diário Oficial do Município, 22/12/1975); “PLATÉIA APLAUDE DE PÉ A ORQUESTRA ROMANÇAL” (Jornal do Commercio, 20/12/1975); “O SOM DO NORDESTE EM ARRANJOS BEM COMPORTADOS” (Revista Movimento, Recife/Pe, 18/10/1976); “SUCESSO ARMORIAL” (Diário de Pernambuco, 23/04/1981); “MOVIMENTO ARMORIAL É TÃO IMPORTANTE QUANTO SEMANA DE ARTE MODERNA” (Diário de Pernambuco, 19/05/1972); “CIVÍTICOS ELOGIAM A ORQUESTRA ARMORIAL” (Diário de Pernambuco, 30/12/1973).

O segundo tipo de discurso é o dos jornais “de fora”, ou seja, daqueles publicados em outras regiões do país e que nos mostram a repercussão da música armorial, apresentada como sendo a “verdadeira música popular nordestina”, fora do Nordeste. Nesse caso, não é mais uma questão de auto-reconhecimento; não é mais preciso dizer “sim, isso é nossa música” ou “não, nós fazemos música assim”. Trata-se unicamente de se aceitar ou não essa assim chamada “música do Nordeste” como tendo ou não algum valor estético e cultural; trata-se de dizer “sim, eles fazem música de qualidade no Nordeste, que, entretanto, não é a nossa”. Essa divergência de discursos pode ser observada pela própria utilização de expressões como “raízes populares”, “canto do povo”, dentre outras. Os jornais de fora do Nordeste as trazem, muitas vezes, já no título do artigo, de forma a manter um certo distanciamento formal, quase ético. É um discurso sempre na terceira pessoa, que visa manter a dita “música nordestina” separada da música brasileira como um todo. Enquanto que as publicações locais, em geral, trazem essas expressões no corpo do texto, incorporando-as literalmente ao seu discurso (elogioso ou não), tomando-as tais expressões - “legítima tradição cultural no Brasil” (Diário de Pernambuco, 24/10/1976) - “música brasileira erudita de raízes populares” (Jornal do Commercio, 28/11/1972) - “espírito da música popular” (Jornal do Commercio, 27/04/1975) - como naturalmente existentes.

Por vezes favorável, por vezes contrária à música armorial, a imprensa, tanto da Região Nordeste, como de outras regiões, em especial a sulista, serviu, de forma geral, para levar a antiga visão dicotômica entre Norte e Sul do país, iniciada em meados da década de 1920 com a construção imagético-discursiva do Nordeste brasileiro, propiciada e publicada

²⁰³ Ver MORAES, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)**. Recife: Universitária da UFPE, 2000.

pelos mais variados meios de comunicação e arte²⁰⁴, também para a audição. Em outras palavras, reconhecendo ou não o valor estético da música armorial enquanto algo intrínseco à idéia de “tradição artística nordestina”, mas sempre em busca dessa dita “essência cultural do Nordeste”, a imprensa especializada nacional, em grande parte, partindo do discurso regionalista, cuidou de discriminar o Nordeste – antes dissociado geográfica, política e culturalmente – agora, também, sonoramente.

Em artigo no *Jornal do Commercio* de 23/12/1975, Waldemar de Oliveira chama atenção para o cuidado que se deve ter ao se analisar um trabalho como aquele, então recém-iniciado, da Orquestra Romançal Brasileira. Oliveira sugere um certo distanciamento crítico, uma apreciação não simplesmente entusiasta por parte do público. Sua intenção é alertar para o efeito provocado na imprensa e no público pelo sucesso obtido pela Romançal junto ao que ele chama de “auditórios ingênuos e naturalmente inclinados ao aplauso”. Para Oliveira, a imediata aprovação do público nordestino que, inebriado, busca se reconhecer nas composições armoriais, almejando a descoberta de uma dita “autêntica música popular e nordestina” pode mascarar fraquezas da Orquestra como, segundo ele, “a limitada eficiência técnica de seus componentes” e de seu principal compositor, Antônio Madureira, então principiante na arte de compor, com sua “concepção linear” e sua tendência ao “convencional das modulações chãs e dos acordes perfeitos”.

Na verdade, o artigo de Oliveira resume bem o embate estético entre os entusiastas da arte armorial e os seus críticos mais ferrenhos: de um lado, o aceite incondicional dado por aqueles interessados em descobrir no Armorial uma arte que represente o que seria uma “verdadeira poeticidade do Brasil e do seu povo”, ou seja, deles mesmos; de outro lado, a crítica ácida por parte dos artistas e intelectuais que consideravam o Armorial uma volta ingênua ao passado, ao medievo. Entretanto, Waldemar de Oliveira, ele próprio – e isso faz de seu artigo símbolo dessa discussão – não se decide de que lado ficar, pois, ao fazer a crítica estética musical da Orquestra Romançal, admite-a como sendo “uma tentativa válida no sentido de aproveitamento do nosso *folclore sonoro*”²⁰⁵ [Grifo meu] e que vinha a “contribuir para essa mineração de nossas *jazidas musicais*”²⁰⁶ [Grifo meu].

Como já foi sugerido, tanto o público quanto a imprensa engajada na propagação desse mito da “arte autenticamente brasileira”, proposto pelo Armorial, estavam em consonância com uma tendência nacional de valorização daquilo que seria a “cultura brasileira”, estigma

²⁰⁴ Ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

²⁰⁵ OLIVEIRA, Waldemar de. Ver, ouvir e não calar. **Jornal do Commercio**, Recife, p. 9, 23 dez 1975.

²⁰⁶ Idem.

da política do “Pra frente, Brasil!”, propugnada nos anos de ditadura militar. Daí a produção e o intenso uso, na imprensa local e nacional, de chavões como “música do povo”, “arte popular brasileira”, dentre outras. Tais expressões pretendiam realçar o caráter pretensamente natural dado pelo Movimento Armorial a uma dita “música popular nordestina”. Havia um claro desejo, presente em segmentos tanto da imprensa – como do público, em ver fundo – como se viesse mesmo das entranhas da terra (“jazidas”) – no solo do Nordeste, a assim chamada “autêntica arte brasileira”.

2.7 O BARROCO – A EFUSÃO DO APOLÍNEO E O DIONISÍACO NA MÚSICA ARMORIAL

Não restam dúvidas (haja vista os depoimentos do próprio Ariano acerca disso já citados neste trabalho) de que o Movimento Armorial como todo, e, portanto, também através da música, quis reviver o papel do apolíneo e do dionisíaco na formação daquilo tido como o “subsolo cultural brasileiro”. Para Ariano, essas duas matizes de espírito – o apolíneo e o dionisíaco; o racional e o carnal; o temperamento de espírito e o entusiasmo pelos prazeres da vida – se fundem naquilo que ele denomina como sendo “o ser castanho”, o homem brasileiro, não havendo, na dita cultura brasileira, uma tendência exata entre um e outro, mas sim uma perfeita união desses dois caracteres, possuindo o homem brasileiro, portanto, uma capacidade tanto para o temperamento racional de Apolo, como para o desprendimento de formas, o jorro de sensualidade e volúpia de Dionísio. Ariano parte da dicotomia apolíneo-dionisíaca para, incorporando-os, uni-los num terceiro, qual seja, o do “ser castanho”, representante do homem nascido nos países da “Rainha do Meio-Dia”, herdeiros da cultura ibérica, dentre os quais coloca o Brasil.

Na verdade, Ariano se apodera, também aqui, de uma idéia esboçada antes dele, pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche que, em seu livro *O nascimento da tragédia no espírito da música*, sugere o surgimento da arte trágica, na antiga Grécia, como a reconciliação do espírito apolíneo – racional, equilibrado, ponderado – com aquilo que ele entende como sendo o fluxo dionisíaco, o êxtase vital do mundo, representado pelo culto das bacantes – cortejos orgiáticos de mulheres que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins em

honra de Dioniso, à noite, nas montanhas, invadiram a Grécia, vindas da Ásia”²⁰⁷ – atuando tudo para gerar a “desintegração do eu”, ou seja, o abandono das próprias subjetividades entrando em sintonia com uma tal essência universal de força e movimento. Para Nietzsche, esse fluxo místico apenas poderia ser expresso de forma veemente, em arte, com o auxílio da música, segundo ele, a única capaz de dar forma e tempo essa experiência extásica.

Partindo dessa idéia, Ariano enxerga na música armorial o resultado dessa fusão apolíneo-dionisíaca por ele tantas vezes exaltada em sua obra e que, musicalmente, para ele, aparece belamente representada pela mistura do erudito com o popular, respectivamente o apolíneo – o racional, o clássico, resultado da herança européia, mas também o “capital mimético europeu” por ele apropriado – e o dionisíaco – a efusão lírica que “emana do povo nordestino”, as formas e temas musicais dos folguedos populares, a música “livre” dos cantadores do sertão.

Diz o próprio Ariano:

Se examinarmos o Povo brasileiro do ponto de vista de seu comportamento social, de sua Psicologia, de sua História, de sua Arte, de sua Literatura, encontraremos sempre essa tendência assimiladora e unificadora de contrários - o espírito mágico e fantástico complementado pelo realismo crítico e satírico; metamorfose da florescência e da decomposição; cotidiano e quimera; a presença do dionisíaco buscando o gume contido e a garra da forma despojada do apolíneo; violência e malgosto do popular e refinamento do erudito, o épico e a introspecção individual chegando esta às vezes à idolatria do Eu; o lirismo personalista e o social coletivo; as convenções e a festa; o Belo e o Feio; espírito profético e comportamento orgiático; o vegetal da mata e o deserto do Sertão; o Trágico e o Cômico; a aldeia e o mundo; otimismo e pessimismo; embriaguez da Vida, o pó e a cinza da Morte; o Dramático e o Humorístico; o fogo da destruição e o culto da florescência da ressurreição. (SUASSUNA, 1976, p. 5)

Ariano divaga entre suas próprias experiências pessoais de leitor e escritor e aquilo que ele próprio acredita enxergar na cultura dita popular brasileira, construindo uma mistura nele próprio de crença e de vontade de transformar a realidade do Sertão num imenso amálgama de mitos: “o espírito mágico e fantástico” do folheto de cordel aliado ao “realismo crítico e satírico” do teatro europeu; o “*Eu*”²⁰⁸ de Augusto dos Anjos superposto à “aldeia e o mundo” de Dostoiévski; “o fogo da destruição” dos meses da seca ofuscado pelo “culto da florescência da ressurreição” da flor de mandacaru. De certa forma, na construção dessa imagética Armorial, Ariano parece recriar um grande arabesco, típico da arquitetura barroca, misturando elementos daquilo que ele considera a literatura, a música e a plasticidade

²⁰⁷ MACHADO, Roberto (org.). **Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 8.

²⁰⁸ Ver ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

nacionais-nordestinas com o mesmo “capital mimético europeu” ao qual busca ligar, numa pretensa genealogia ibérica, a assim chamada “arte do povo” do Nordeste.

À Música Armorial resta, portanto, incorporar, ao menos teoricamente, essa idealização de Ariano que representa a união dos antigos estados de espírito moduladores da música dos antigos gregos – o apolíneo e o dionisíaco – e, senão desenvolvê-lo no espírito dos homens através do ouvido, ao menos despertá-los para essa dita “realidade” da chamada cultura popular brasileira. União essa que os compositores do Armorial tentam realizar (ou representar) através do uso de temas e timbres da música por eles considerada popular e brasileira – simbolizando o dionisíaco: as festas, os caboclinhos, as pastorinhas, a banda de pífanos, os candomblés; o dito “espírito de festa e de comemoração” do povo brasileiro – em moldes da música erudita européia – simbolizando o apolíneo: as formas clássicas, o refinamento da construção melódica, a clareza na execução.

Para Ariano, essa mistura de contrários se encontra plastificada, mais que em qualquer outro período da arte ocidental, no barroco europeu. São vários os compositores desse período – Vivaldi, Haendel, Bach – que o Armorial busca representar, através de algumas peças de tais compositores executadas no início de vários de seus recitais, numa espécie de introdução ao trabalho de fusão de contrários – do popular com o erudito – pretendido pelas composições armoriais propriamente ditas.

Em resumo, são esses três momentos históricos de que o armorial pretende lançar mão para a elaboração de uma arte “erudita popular nordestina”: o grego, o medieval e o barroco, cada qual incorporado à estética armorial naquilo que mais convinha ao pensamento suassuniano. É óbvio que Ariano usa de filtros estéticos para eliminar tudo que possa macular o que seria para ele uma espécie de “árvore genealógica armorial”.

Afeiçoado aos emblemas, às heranças nobres e indeléveis de um espaço que muito se deve à própria posição social aristocrática, Ariano imagina uma arte pura, intocável em sua essência por estrangeirismos, resultado do depósito secular dessa cultura européia medieval e antiga, tocada pelo espírito do barroco, à qual o ser “castanho” brasileiro, condensando-a em si, deve sua própria expressividade. Não é por acaso, portanto, que Ariano estanca no barroco e a partir daí renega tudo que seja moderno, contemporâneo, ou mesmo aquela que ficou conhecida como a cultura pós-moderna. Para ele, a “arte autenticamente brasileira” pertence ao passado e apenas nele deve buscar seu material de expressão. Todavia, como verei no próximo capítulo, nem por essa “imanência temporal” que afirma Ariano, a arte armorial, representada pela música, deixou de pertencer estilisticamente às experiências da música contemporânea.

2.8 PARTITURA E MEMÓRIA DOS ESPAÇOS

[...] ao mesmo tempo em que escrevia ‘A Pedra do Reino’, a imagem de meu Pai continuava a pulsar dolorosamente dentro de meu sangue - e tentei escrever sobre ele um longo Poema intitulado ‘Cantar do Povo Castanho’. Tenho, ainda, o manuscrito dos primeiros cantos deste Poema. Está todo molhado e em alguns lugares tornou-se ilegível, molhado que foi pela cheia que, em 1975, alagou o Recife.²⁰⁹

Ariano já desistira de terminar aquele poema quando as águas do Capibaribe danificaram seus arquivos: a forma poética parecera ainda muito dolorosa para expressar a lembrança da morte de seu pai, e o autor preferiu aperfeiçoar a forma épico-humorística da novela que já iniciara. Contudo o dano ficou irreparável.

Mas não só os seus escritos a cheia ocorrida em 1975 no Recife tornou ilegíveis. A enchente, conseqüência dos fortes temporais na bacia do Capibaribe, que fizeram transbordar o leito do velho rio, destruiu casas e plantações no interior, causando desmoronamento e mortes na Capital e deixando desabrigados cerca de dez mil habitantes. Bairros inteiros ficaram quase que submersos, arruinando os arquivos de bibliotecas, teatros, cinemas, gravadoras, entre outros.²¹⁰

Para este trabalho, importa o fato de que, segundo Antônio Madureira, a grande maioria das partituras do repertório do Quinteto Armorial se perdeu com a alagação da Universidade Federal de Pernambuco, em 1975, onde se encontravam arquivadas.²¹¹ Das quarenta e uma músicas gravadas pelo Quinteto, apenas três conservaram notação musical, e hoje fazem parte do acervo da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife.

Entretanto, os alagamentos de 1975 não explicam, por si sós, a inexistência das partituras de grande parte da produção musical do Quinteto. Elas poderiam ser facilmente reproduzidas pelos músicos ou pelo próprio Madureira, caso desejassem trabalhar com as pautas devidamente escritas. Sequer custaria muito trabalho fazê-lo, dada a produção reduzida, resumida a quatro discos, do grupo. Além disso, a reprodução e a venda, ou distribuição, das partituras armoriais em muito ajudaria na divulgação do trabalho entre os especialistas ou conhecedores da arte musical - essa divulgação da obra dos compositores se

²⁰⁹ SUASSUNA apud NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999, p. 176.

²¹⁰ Cheia, angústia e morte no Recife. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 1, 18 jul 1975. (N/a).

²¹¹ MADUREIRA, Antônio José. **Antônio José Madureira: depoimento** [set 2006]. Entrevistador: Leonardo Carneiro Ventura. Recife, 2006. 1 arquivo MP3.

revelou a grande vantagem trazida pelo advento da notação em música – mas a essa inovação, como a outras, símbolos do moderno, também se negou o Armorial. Mas não à toa.

Para Antônio Jardim, a “invenção” da escrita moderna significou “a primeira revolução da música”.²¹² Isso porque, além de outras conseqüências para o fazer musical, ela, em certo sentido, libertou a música da “dependência” que esta tivera, até então, para com a transmissão oral. Na época do cantochão, cuja prática estava plenamente desenvolvida por volta dos séculos X e XI e a partir da qual se encontra dados verificáveis e registros de fontes seguras e precisas, a música tinha um papel indispensável dentro do ritual litúrgico: dar objetividade e um sentido exato aos textos litúrgicos que podiam facilmente cair num subjetivismo pessoal e, talvez, até numa interpretação herética. A melodia do cantochão, portanto, tinha de ser cantada “corretamente”.²¹³

Assim, os primeiros métodos de notação dos cantos litúrgicos surgiram na segunda metade do primeiro milênio, quando já existia um repertório vasto e bem estabelecido, e foram criados e aperfeiçoados com a função de ajudar a memória dos músicos. Henry Raynor chegou a afirmar: “A história da evolução da notação ocidental é a história dos esforços dos musicistas eclesiásticos no sentido de assegurar o rigor do ritual”.²¹⁴ Hoje, acredita-se que todo esse repertório era mantido e transmitido através da memória dos músicos e, muitas vezes, por técnicas convencionadas de improvisação bem difundidas entre os músicos em seus momentos de ensaio – haviam maneiras consagradas de se iniciar, continuar, cadenciar, intermediar, retornar e rematar os cânticos. A notação musical surgiu quando já existia um alto grau de uniformidade na execução improvisada. Por isso, o surgimento e o desenvolvimento da notação musical ficou associado ao que seria uma “superação” do antigo sistema oral de transmissão do repertório litúrgico.

A partir daí, podemos dizer que as linhas de transformação histórica da música e da forma como ela foi representada graficamente através dos séculos se entrecruzaram de maneira tal que, ora uma impulsionou a outra, e vice-versa. Em outras palavras, pensamento musical e notação musical passaram a se influenciar mutuamente.

De um lado, houve a ampliação do discurso musical. Com a notação, torna-se possível a criação de obras onde o discurso musical seja desenvolvido em maiores dimensões sem que isso tenha que estar comprometido com repetições literais. A *polifonia* começou a substituir a

²¹² Ver JARDIM, Antonio. **Sobre música e memória**. Manuscrito, 1993, p. 45.

²¹³ Ver GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 2 ed. Lisboa: Gradiva, 2000.

²¹⁴ RAYNOR, Henry. **História social da música: da Idade Média a Beethoven**. Rio: Zahar, 1981, p. 85.

monofonia.²¹⁵ É claro que o desenvolvimento da música polifônica já estava marcado para acontecer desde antes e na cabeça dos próprios compositores, além do que, a monofonia ainda continuou a existir e estar em primeiro plano na produção musical por um bom tempo, mas é evidente que as novas formas de se escrever música deram meios mais seguros para os compositores em dominar sua técnica, pois as vozes ficavam bem definidas, delineadas, em suas partituras. Por outro lado, essa ampliação do discurso musical exigiu um aprimoramento da grafia da música, pois, muitas vezes, foi pela necessidade de transgredir as regras da notação vigente que o compositor criou novos parâmetros para essa mesma notação.

Outro ponto relevante a se perceber é o de que o surgimento da notação musical é uma tentativa de *especialização* dos sons. Ele acontece, na cultura ocidental, no mesmo momento histórico em que a cartografia européia aparece como técnica de grafia dos espaços – a partir do século XII – e está de acordo com uma busca de reconhecimento científico para os escritos bíblicos promovida pela Igreja. Tanto a notação do canto gregoriano, quanto o mapeamento dos lugares bíblicos, foram, inicialmente, utilizados como ornamento e respaldo para os textos sagrados.²¹⁶

Além disso, a partitura, assim como o mapa, deixa entrever um desejo de visualização espacial. O reconhecimento gráfico do espaço, assim como o da música, é um passo importante na direção de se construir uma relação espaço-musical no imaginário social; de ligar a escrita da música e a escrita do espaço enquanto vetores de representação simbólica da cultura; de conceber uma forma de *ver* e *ouvir* a história.

Portanto, a notação musical acompanhou de perto as inovações estilísticas da música, da modernidade à contemporaneidade, aperfeiçoando-se no sentido de representar um discurso musical que exigia (e, em grande medida, ainda exige) um grau cada vez maior de precisão.

Para o Armorial, portanto, que pretende fazer uma música ligada ao caráter oral da cultura ibérica medieval; que se recusa a admitir qualquer influxo de modernidade em sua arte; que se impõe a missão de resgatar o que para ele são as raízes da dita “cultura popular nordestina brasileira”, a produção de uma música ligada ao advento moderno da notação e a todo um discurso musical a cujo desenvolvimento está estritamente ligado – polifonia,

²¹⁵ A música polifônica se define pelo uso de duas ou mais vozes melódicas superpostas e trabalhadas simultânea e independentemente pelo compositor. A monofonia engloba um tipo de música que pode ser definido como “melodia acompanhada” e compõe-se basicamente de uma melodia principal acompanhada por uma base harmônica.

²¹⁶ Sobre uma história da notação musical, ver GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 2 ed. Lisboa: Gradiva, 2000, p. 81 e segs. Sobre uma história do mapeamento ocidental, ver BLACK, Jeremy. **Mapas e história: construindo imagens do passado**. São Paulo: Edusc, 2005, p. 20 e segs.

contraponto, tonalismo, atonalismo, dodecafonismo, serialismo, etc – vai de encontro a todos os seus preceitos estéticos e ideológicos.

A partir do momento que o Quinteto se nega a trabalhar com partitura, ele materializa a vontade do Armorial que sua música seja vista (e ouvida) como parte integrante de uma *paisagem* nordestina. Quem quiser ouvir o Quinteto Armorial terá que ir aos recitais, terá que visualizar a cultura dita do Nordeste, terá que ir “aonde o povo está”. Há uma nítida intenção de retorno à cultura da oralidade, a uma pretensa autenticidade da cultura dita popular dos cancioneiros nordestinos, donos de uma memória prodigiosa, capazes de recitar centenas de versos de cor. Em grande medida, portanto, essa negação em se trabalhar com as partituras revela um desejo profundo de ligar a música armorial à dita cultura popular oral nordestina, fazendo-a pertencer, através da sua divulgação pelo grupo nos seus recitais, a essa memória coletiva que se considera a memória do próprio povo nordestino e, através dessa, memória do próprio espaço imaginado Nordeste.

3 PAISAGEM SONORA: SONS DE NORDESTE NO MOVIMENTO ARMORIAL

- Como! Pois não ouves o rincar dos cavalos? O toque dos clarins, e o trovejar dos tambores?

- O que eu ouço - respondeu Sancho - são muitos balidos de carneiros e ovelhas; mais nada. (CERVANTES, *Dom Quixote*)²¹⁷

No Movimento Armorial, que pretende dar um fechamento estético e artístico ao espaço Nordeste, cada aspecto da arte busca coadunar-se a elementos espaciais ditos nordestinos. Além da nítida coloração intelectual e política do Movimento, é essencial ao entendimento do Armorial a compreensão, também, dessa relação construída pelos armorialistas entre a sua arte e o espaço que ela pretende representar. Relação elaborada a partir de preceitos estéticos que visam dar ao Nordeste uma cor, um volume, uma textura, uma linguagem e, também, uma *sonoridade*. Trata-se de *motivos espaciais* a partir dos quais o Movimento elabora sua forma particular de ver, ler, ouvir o espaço nordestino e a partir deles institui o seu discurso.

No discurso de Ariano, tais motivos aparecem explicitamente ligados a aspectos técnicos da criação artística que ele deseja para o Armorial. Segundo Ariano, por exemplo, a escultura armorial deve estar voltada à produção em “madeira e pedra”. Não só porque “os grandes momentos da Escultura em todo o mundo” estão ligados ao emprego desses materiais, mas também porque é através das esculturas gigantescas “esculpidas num só bloco de jaqueira” e dos trabalhos em pedra - vide a arte das *ilumiaras*²¹⁸ – que os artistas devem referir-se às elevações e sedimentações rochosas de uma dita “paisagem natural do sertão nordestino”.²¹⁹ Num raciocínio equivalente, ainda para Ariano, uma cerâmica armorial deveria se valer do barro não só para valorizar o trabalho dos ditos “artesãos populares”, mas, ainda, para evocar o chão de barro batido das casas no interior do sertão. Assim como a tapeçaria armorial deveria apresentar em suas figuras “as onças, as cobras ou os animais alados e míticos” que bem representem ou simbolizem aquilo que seria a fauna própria do sertão nordestino. Da mesma forma, o desenvolvimento da arte da gravura armorial deveria

²¹⁷ CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 100.

²¹⁸ Esculturas feitas em alto ou baixo relevo sobre grandes peças rochosas.

²¹⁹ Ver SUASSUNA, Ariano. **O movimento armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora universitária, 1974, pgs. 17 e segs.

estar sempre voltado para o uso dos “toques vermelho, verde, azul e amarelo”²²⁰, simbolizando respectivamente o sangue (e o sol poente), a vegetação revigorante das épocas de chuva (e as resistentes às secas), o azul do céu limpo de nuvens e o amarelo forte e cegante do sol, em contrapartida ao tom “cinzento e monótono” de uma dita “Arte europeia de segunda-mão”, vestida com as cores monocromáticas do cimento dos prédios e do céu poluído da cidade grande. Igualmente, a arquitetura armorial deveria conter “o azul e o verde marinhos da Zona da Mata, ora o vermelho, o ocre, o castanho e o amarelo do Sertão, com a presença de frutos e animais, em quadros, em cerâmicas e esculturas em pedras ou madeira”,²²¹ com os quais seriam edificadas verdadeiras “florestas de pedras” suspensas por “colunas de arenito retorcidas em forma de troncos vegetais”.²²²

Na música armorial, essa busca pela ligação entre arte e espaço também está presente na utilização de certos motivos, ora timbrísticos, ora melódicos, com o intuito de instituir uma determinada “sonoridade nordestina”. Em sua definição de arte armorial apresentada no texto do programa do concerto de lançamento do Movimento, Ariano afirma que a música que ele pretende para o Armorial é aquela feita a partir dos “toques de pífano, das violas e rabecas dos cantadores - toques ásperos, ‘desafinados’, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta”. Isso sugere não apenas a utilização de instrumentos tidos como populares na execução da música armorial, mas também uma referência implícita à existência de uma dita *paisagem sonora* nordestina, característica de um espaço - o Nordeste - e a partir da qual a música armorial é composta.

Discutir os aspectos sonoros espaciais ao quais o Armorial liga sua música não significa comprovar ou não a existência de um *ambiente sonoro* próprio ao espaço Nordeste, pois a possibilidade é que existam nele vários *ambientes sonoros* distintos, como existem vários espaços - o campo, a praia, a cidade; mas é analisando a forma como o Movimento elege certos sons como sendo próprios, do espaço imaginado Nordeste, que podemos desmontar o discurso que o Armorial constrói como subsídio para a elaboração de uma sonoridade nordestina.

²²⁰ Ver SUASSUNA, Ariano. **O movimento armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora universitária, 1974, p. 23.

²²¹ Ver SUASSUNA, Ariano. **O movimento armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora universitária, 1974, p. 33.

²²² Idem.

3.1 MÚSICA ARMORIAL: EM BUSCA DE UMA *PAISAGEM SONORA* PARA O NORDESTE

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas
junto à linha de espuma.
O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
(DRUMMOND, *Procura da poesia*)²²³

Para a forja de seu conceito de *paisagem sonora*²²⁴, Raymond Murray Schafer se empenhou na pesquisa e na documentação das inúmeras emissões sonoras presentes em (e produtos de) um ambiente qualquer. Tais emissões sonoras, Schafer chamou de “eventos sonoros” e, em conjunto com as pesquisas realizadas pelo grupo *World Soundscape Project*²²⁵, sob sua direção, seu estudo buscou fazer um mapeamento da presença, origem e tipos desses mesmos eventos, além de sugerir uma relação entre eles e a construção cultural da sociedade que os emite.

Em seu livro *Afinação do Mundo*²²⁶, Schafer analisa as possíveis ligações entre a música de cada época da história ocidental - embora ele próprio se preocupe em estar atento à música produzida pelas culturas do Oriente - e as feições culturais, filosóficas e até mesmo políticas da sociedade que a produziu. A tese principal de Schafer é que a *paisagem sonora* de cada época (e espaço) exerce influência, direta ou indireta, sobre a produção musical desse mesmo lugar e data. Embora Schafer não se aprofunde na sua análise histórica do som, seu livro se torna forte não apenas por chamar a atenção para o aspecto sonoro das construções epistêmicas do homem, como também, e principalmente, por relacionar os sons e seus efeitos sobre a cultura humana com o espaço que os produz.

Para este trabalho, é essa análise da ligação entre espaço e som que se faz importante. Isso porque é através também dos sons tidos como “naturais” do Nordeste que o Armorial pretende fechá-lo como território artístico e cultural, dando-lhe, além de uma dizibilidade e de uma visibilidade, também uma *audibilidade*.

²²³ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 117.

²²⁴ Tradução dada por Marisa Trench Fonterrada para o termo inglês *soundscape*, cunhado por Schafer.

²²⁵ O grupo educacional de pesquisa *World Soundscape Project* foi fundado por R. Murray Schafer na Simon Fraser University, no Canadá, no final da década de 1960.

²²⁶ SCHAFFER, Raymond Murray. **A afinção do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: UNESP, 2001.

Na análise e na tentativa de catalogação dos vários tipos de *eventos sonoros* presentes num ambiente, Schafer identifica a existência de emissões sonoras singulares por seu papel dentro de uma comunidade. Esse tipo de sons característicos de uma região, Schafer as define como *marcas sonoras*. Assim fala o autor:

O termo *marca sonora* deriva de *marco* e se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo, ou notado pelo povo daquele lugar. Uma vez identificada a marca sonora é necessário protegê-la porque *as marcas sonoras tornam única a vida acústica da comunidade*.²²⁷ [Grifo meu]

A definição de Schafer se ajusta perfeitamente àquilo em que o Armorial pretende tornar os sons e os timbres do Nordeste: *marcas sonoras* do espaço Nordeste. Através dos sons tidos como próprios do sertão – o aboio dos vaqueiros, o trote do cavalo, o repente dos cantadores, os acordes da viola, o retumbar da zabumba – junto aos quais o Armorial elabora uma idéia de nordestinidade.

Ariano deseja ouvir na Música Armorial não apenas o timbre dos instrumentos usados nos conjuntos populares de música do Nordeste – o pífano, a viola, a rabeca – mas, algo mais – uma certa *paisagem sonora* que esses timbres parecem evocar. Há, portanto, nesse discurso, uma nítida construção cultural sonora de Nordeste. Apoiando-se em elementos musicais, Ariano deseja excluir dessa dita música “arcaica”, ou seja, longe do mundo moderno, todo som que remeta à própria modernidade. Ariano mostra um anseio por manter protegido nesse “arcaicismo” um Nordeste intocado pela modernidade, pela pluralidade étnica, cultural e sonora advinda do século XX; um espaço que já fora construído através do discurso regionalista iniciado a partir de 1920 e que elaborara uma forma de ver e dizer o Nordeste, sobre o qual, em grande medida, o Armorial se apóia.²²⁸

Schafer se refere à audição como “um modo de tocar à distância [...]”. Faz isso para relacioná-la ao tato, mas também para melhor expor sua idéia de que o ato de ouvir é também uma forma de reconhecer os lugares. Nesse sentido, “tocar à distância” é justamente o que o Armorial deseja fazer, através da música armorial – pretensa re-elaboração das *marcas sonoras* do Nordeste (o aboio, o repente, as cantigas, o toque de sino das igrejas, o mugido do gado) – com os próprios nordestinos migrantes ou não, mas reconhecedores desse território imaginado Nordeste.

²²⁷ SCHAFFER, Raymond Murray. Op. cit., p. 27.

²²⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

É preciso lembrar que o Nordeste tratado por Ariano, e pelos demais intelectuais e artistas do Armorial, é aquele do sertão de Euclides da Cunha, entranhado no interior do país, flagelado por secas e povoado com personagens de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, entre outros, todos desenhando “tipos” nordestinos forjados no calor do sol escaldante, caricaturas humanas da dor, da fome e da seca. Um mundo de cores, imagens, gostos, cheiros e *sons* como que entranhado no âmago de cada nordestino, prestes a ser exposto, vibrando por simpatia com os acordes da música armorial. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, à época do lançamento do segundo disco do Quinteto Armorial, intitulado “Aralume”, em 1976, Antônio Madureira afirmou:

Esse *mundo sonoro* existe em todo brasileiro, mas sufocado, às vezes. Nós deixamos que ele venha à tona. São coisas naturais para a gente nordestina e também para nós, do Quinteto Armorial: apenas nós temos também a formação erudita, e observamos as leis técnicas e estilísticas desta música, os fraseados, ornamentos e harmonias, e, depois da análise, executamos o nosso trabalho. Ou seja: a partir de uma visão erudita, nós refazemos a música popular, sem deixar que ela perca sua essência.²²⁹[Grifo meu]

O papel da música, na arte armorial, torna-se, portanto, o de recriar, a partir dos sons, esse espaço imaginário que é o Nordeste dos armorialistas. Para tanto, os compositores do Armorial se valem daquilo que eles próprios definem como “os sons do Nordeste”, uma espécie de *paisagem sonora* idealizada – por meio de uma memória auditiva francamente seletiva – como representante do espaço nordestino e já existente, como pode ser vista no item a seguir, a partir da mesma elaboração imagético-discursiva de Nordeste iniciada com a literatura regionalista do início do século.

3.1.1 Literatura sonora: sons de Nordeste em José Lins do Rego e Graciliano Ramos

Como já foi dito, a década de 1930, do ponto de vista da literatura no Brasil, foi especialmente significativa no sentido de elaboração de uma imagética nordestina. No decorrer daqueles anos – 1930-40 – a literatura dita regionalista esteve empenhada em erigir uma imagem própria do espaço Nordeste, eivada de caracteres únicos, onde natureza e homem se misturavam numa só “essência”. Mas por ângulos diversos.

²²⁹ MADUREIRA, Antônio. Os sons do Armorial estão voltando. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 14, 26 jun 1976.

De um lado, a maquinaria literária que ficou conhecida como o “romance de trinta”, da qual saíram autores como José Américo de Almeida, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, que elegiam o Nordeste como um espaço “sagrado”, “imaculado”, pois intocado pelas degenerescências burguesas e urbanas. Era o Nordeste pastoril e idílico entranhado no sertão. De outro lado, autores como Graciliano Ramos e Jorge Amado que, ainda na mesma década de 30, iniciaram um discurso de revolta, de indignação contra a miséria, segundo eles, causada pelo capitalismo que, da cidade, propagava-se para o campo e ameaçava de dissolução aquelas mesmas qualidades de pureza e beleza pastoris.²³⁰

Cada qual à sua maneira, esses autores ajudaram a formatar uma forma de ver e dizer o Nordeste. Mas também de *ouvi-lo*. Como diz Albuquerque Júnior, a partir da década de 1930,

[...] esses romances ajudam a formar subjetividades antimodernas e anticapitalistas. Vêem esta sociedade como o fim de todos os territórios-refúgio, territórios sagrados, puros, de todas as ilhas de humanidade. O Nordeste seria este território a ser preservado contra o torvelinho das metrópoles, contra as máquinas. Seria o local onde o caboclo ainda ritma o trabalho com *cantigas*, onde ‘até a miséria era boa’ e a ‘lama era amorosa’.²³¹ [Grifo meu]

Escolhendo, não ao acaso, dois representantes dessas visões diversas de Nordeste - o “romance de trinta”, elogio do sertão; e os autores da “revolta” do espaço Nordeste contra o urbano, pode-se ter uma idéia da forma como foi trabalhado e idealizado o aspecto sonoro do espaço Nordeste. Nesse sentido, a obra de José Lins do Rego, representante do “romance de trinta” e a de Graciliano Ramos, exemplo da “literatura da revolta”, repercutem bem o papel do som (e da música) na constituição imaginária do sertão.

José Lins do Rego soube sonorizar como ninguém o seu mundo imaginado do sertão. Sua obra sobeja em expressões e alusões àquilo que Schafer classificaria como *eventos sonoros*. Suas páginas estão cheias com os sons do latir dos cachorros, do canto dos passarinhos, do “aboio dos tangerinos”, dos toques do sino da igreja, das cantorias do coco dos negros, do chiado da ponta da faca do mestre-seleiro José Amaro nas tiras de couro, do canto dos galos à madrugada, dos chocalhos dos bois, das cantorias pelo morto na casa do defunto, dos disparos dos rifles do grupo cangaceiro de Antonio Silvino, sempre estourando de surpresa, como se quisesse pegar até o leitor desprevenido, das toçadas de viola, dos toques de harmônica, das modas cantadas pelas negras da cozinha, do “canto na tigela do esguicho

²³⁰ Sobre o papel do “romance de trinta” na elaboração de uma imagem para o espaço Nordeste, ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2. ed. Recife: FJN, Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 2001, p. 106 e segs.

²³¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de, op. cit., pg 123.

do leite”, do “gemido das águas brotando das nascentes da serra do Araticum, do “cantar” das cigarras, da pancada da foice nas cabreiras e nos xiquexiques.

Mas, longe de estancar numa descrição pura e simples desses ruídos, José Lins realiza o que poderia se chamar de uma “elaboração auditiva do sertão”, misturando, muitas vezes, os sons tidos como naturais do espaço, com a própria música produzida pelo sertanejo. Dessa forma, o som, como a música, em seus livros, nunca vêm destituídos de um sentido, estando eles ora associados a uma prática que define o “homem sertanejo”, ora ligados a alguma lembrança do espaço perdido do sertão.

Quando José Lins fala da música do sertão, deliberadamente ligada ao papel do cantador de feiras, tocador de violas que vaga pelas terras do sertão cantando as tristezas e belezas de seu povo, o som da voz e da viola do cantador vem sempre entremeado com ruídos tidos pelo autor como típicos do próprio sertão, como se música e espaço confluíssem num só fluxo de imagens. É assim quando Domício começa a cantar para seu irmão Antônio Bento:

Aí o cargueiro começou a pinicar na viola. E saiu-se com a sua tocada. Começou em voz baixa, como se estivesse se acostumando com as dificuldades. Depois a voz cresceu e encheu a noite de plangências. Soprava um vento nos galhos das oiticicas, e no curral o gado acordado como se fosse de dia. *A viola devia atravessar os matos do Araticum, subir as serras, descer para a caatinga.* O homem cantava forte. Os seus gemidos pareciam aboios de vaqueiro disposto.²³² [Grifo meu]

José Lins do Rego fala de sons que vem da natureza, do próprio sertão e na sua narrativa, música e espaço se misturam. O toque da viola se mistura com o “vento nos galhos das oiticicas”, e com ele parte sertão adentro, atravessando os matos da serra do Araticum, suas cordas vibrando por simpatia com o mugido dos bois. A própria voz do cantador se torna “mugido” que só o boi “entende”. Torna-se o aboio, e o aboio torna-se música. Trabalho, sina, sertão: tudo se torna canto. E sua música alcança todos, compactua-se com o próprio espaço que é o sertão. Pois ao ouvir o cargueiro tocar sua viola e cantar suas histórias “Choravam as negras da cozinha, choravam os passarinhos da gaiola, chorava o gado no curral”.²³³ Cada qual no seu lugar, todos bichos presos, negro, passarinho e gado, irmanavam-se no canto melodioso do cantador. O sertão é uno em sua música.

José Lins impregna de tal forma o sertão com o canto e o toque do sertanejo, que um e outro ficam irremediavelmente ligados na memória de seus personagens. Impossível ouvir um toque de viola, um acorde de harmônica sem permitir que a lembrança de um espaço perdido na infância lhe brote com os sons.

²³² REGO, José Lins. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 145.

²³³ REGO, José Lins. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 145.

Vinha do Pilar a boiada da feira de Itabaiana. Na frente o guia Cabrinha tocava uma gaita de taboca, numa tristeza de cortar coração. Atrás vinham as reses que desciam para a matança da Paraíba. A boiada encheu a estrada, a gritaria dos tangerinos abafava o tropel que levantava poeira. Deixou que o gado descesse e seguiu a sua viagem. *A gaita do negro lhe trazia coisas do seu tempo passado*, dos dias de menina do sertão. Quando o velho Lucindo falou dos sertanejos que desciam como formigas era como se falasse da sua gente que chegara morrendo de fome no [engenho] Santa Fé, na seca terrível que matava tudo, que fizera de seu povo uma porção de pedintes. *A gaita triste de Cabrinha era todo o seu sertão* e que nunca mais revira, que nunca mais poderia rever. Entristeceu-se com a dor da música. Na estrada empoeirada cheiravam os cajazeiros, cantavam pelos arvoredos os pássaros de todas as nações.²³⁴ [Grifo meu]

Para José Lins, a música está tão fortemente ligada ao espaço do sertão que, não por acaso, em seu livro *O Moleque Ricardo*, cuja história se desenvolve no espaço da grande Recife, rareiam significativamente as referências musicais e sonoras, tão constantes em outras obras suas como, por exemplo, *Pedra Bonita* e *Fogo Morto*, ambientadas no meio rural. Tal aspecto da obra de José Lins sugere como, para o autor, tanto a música, como o som – no que lhe diz respeito enquanto elementos de uma *paisagem sonora* idealizada – são importantes para a reconstrução literária do espaço imaginado que lhe é o sertão nordestino.

Naquele mesmo livro, *O Moleque Ricardo*, das raras vezes quando a música aparece com relevância na história, ela surge para lembrar o moleque do espaço rural que ele, quando criança, abandonara. Era “quando à noite o xangô do fim da rua gemia com os seus instrumentos soturnos, Ricardo metia a cabeça a chorar pelos seus, que estavam de bem longe pensando nele”.²³⁵

Ou então aparece como expressão da cultura urbana, sem ligação com a terra, e até criticada por sua desconsideração para com a “realidade” do povo. Assim, quando os cordões de carnaval do Recife antigo passavam com os foliões cantando, escutavam: “É por isso que passam fome. Só vivem pensando em carnaval, em folia”.²³⁶ Como se aquela música urbana não tivesse o mesmo valor humano e o sentido de tradição que a “música do sertão”.

Em José Lins, portanto, a música emerge na mesma medida em que o autor deseja dar voz às lembranças do sertão, ou do engenho, seja falando por si, seja através de seus personagens. Em algumas passagens, parece que José Lins quer abandonar toda a sua narrativa à presença dos sons, como se esses pudessem, por maneira misteriosa, melhor contar o enredo de suas histórias. É assim que a primeira parte de *Pedra Bonita*, chamada *A vila do Açú*, tem o início e o desfecho marcados pelo som estridente do sino da igreja matriz, tocado por Antônio Bento, como se o autor pensasse possível, naquela estridência – naquela *marca sonora* –

²³⁴ _____ . **Fogo morto**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984, p. 94.

²³⁵ REGO, José Lins. **O moleque Ricardo**. 17ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 87.

²³⁶ Idem, p. 156.

condensar todas as vidas e toda a história do lugar, expressa em forma de sons, ruídos, gemidos. Como se o mesmo som abrisse e fechasse um espaço; um *ritornello*. Leia-se o final:

Maximina *cantava* a mesma moda de sempre, aquela *Margarida vai à fonte*, que ele vinha ouvindo desde menino. E o padre Amâncio, de olhos fechados, *ressonava*. Antônio Bento acordou devagar para não acordá-lo. Era quase hora de *tocar* as ave-marias. Foi andando para a igreja com o coração pesado de tristeza. Subiu as escadas da torre. Os morcegos *chiavam* no telhado e a luz do Santíssimo vacilava com lentidão. O *silêncio* imenso da igreja pela primeira vez lhe fez medo. Lá no fundo da sacristia estava o caixão que servia para enterrar os defuntos pobres. Deu a primeira *badalada* do sino com força, como se quisesse chamar um companheiro, um amigo que viesse para junto dele. O *som* se perdeu por longe. Na tamarineira os homens se descobriam. Deu a segunda *badalada* mais devagar, mais senhor de si. Então d. Fausta começou a *gritar*.²³⁷ [grifo meu]

Também em Graciliano Ramos, a dimensão sonora do espaço sertão está bastante presente, assim como a relação entre música e memória desse espaço. É, por exemplo, ao ouvir o pio de uma coruja – e, através dele, “estremecer” pensando em Madalena – que Paulo Honório, dono das terras do engenho São Bernardo, decide-se por iniciar a composição de suas memórias.²³⁸

Mas, diferente de José Lins, Graciliano associa o que para ele seriam os sons do sertão, assim como sua música, não ao encontro harmonioso entre natureza e homem, mas ao embate entre essas duas dimensões, em que o sertanejo aparece como uma vítima, vendo seu espaço invadido pelas práticas capitalistas da cidade grande.

Em Graciliano, a mistura do homem do sertão com o bicho não se deu nunca de forma pacífica, como em José Lins. Era sempre uma briga, um embate do qual os dois, homem e bicho saíam feridos, vencidos. De sua dor e revolta é que vinha o grito, em forma de aboio, de “incelenças”, numa fala “cantada” por natureza, pois sofrida, lamentosa. Tudo transformado em música pelo sertanejo. Para Graciliano, a música (como o som) do espaço sertão representam o brado de indignação pela sujeição do homem do campo aos infortúnios do capitalismo urbano.

Na fala de Graciliano Ramos o sertanejo, representado por seu personagem Fabiano, era, portanto, um homem que

Vivia longe dos homens, só se dava bem com os animais. Os seus pés duros quebravam e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo grudava-se a ele. E falava uma linguagem *cantada*, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé não se agüentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a

²³⁷ REGO, José Lins. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 111.

²³⁸ Ver RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 32ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

mesma *lingua* com que se dirigia aos brutos - *exclamações, onomatopéias*. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas.²³⁹
[Grifo meu]

Graciliano escrevia, portanto, um local para o “homem do sertão”, fora de qualquer civilidade, mais próximo aos animais que aos seres da própria espécie, pois desses só recebia agruras, de seu mundo “moderno” citadino só lhes endereçavam as sobras. Um homem preso a um *devir-animal* desde seus gestos até a sua consciência, fixo ao tempo de chuva, de seca, de territórios demarcados, de sujeição e servidão.²⁴⁰

Para compreender o *devir-animal* em Deleuze e Guattari, é preciso partir do que ele não é, como os próprios autores sugerem: “Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação”.²⁴¹ Mas tal compreensão se deve dar não simplesmente por exclusão, mas na absorção do próprio sentido de *devir* – operação de puro remanejamento de caracteres, de subjetividades; reconhecível em suas várias singularidades. Em Deleuze e Guattari, o *devir-animal* é apenas uma porta de entrada (não a única) para outros devires; não sendo um modelo, mas uma possibilidade para outras alianças.

Entretanto, o *devir-animal* do sertanejo de Graciliano, por uma contradição essencial, não devém nunca, está condenado a viver como bicho, a sofrer como bicho, pois, inadaptável às condições urbanas e capitalistas do século XX, fecha-se em si (de novo o *ritornello*), mantendo-se recluso a um mundo seu, sem jamais se abrir aos devires da modernidade, da cidade grande, pois quando o faz é para ser humilhado, recolocado em sua posição de servente. Uma aproximação entre homem e bicho, em grande medida, em sintonia com aquela de que nos fala Gilberto Freyre em 1933, ano de lançamento de seu livro *Casa-Grande & Senzala*, no qual escreve:

Por uma espécie de memória social, como que herdada, o brasileiro, sobretudo na infância, quando mais instintivo e menos intelectualizado pela educação européia, se sente estranhamente próximo da floresta viva, cheia de animais e monstros, que conhece pelos nomes indígenas e, em grande parte, através das experiências e superstições dos índios. É um interesse quase instintivo, o do menino brasileiro de hoje pelos bichos temíveis. Semelhante ao que ainda experimenta a criança européia pelas histórias de lobo e de urso; porém muito mais vivo e forte; muito mais poderoso e avassalador na sua mistura de medo e fascinação; embora na essência mais vago.²⁴²

²³⁹ RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 41ed. Rio, São Paulo: Record, 1979, p. 20.

²⁴⁰ Sobre o conceito de *devir-animal*, ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível*. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

²⁴¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível*. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 19.

²⁴² FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 36ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 130.

A partir de outra perspectiva, agora falando diretamente da estrutura literária do texto de Graciliano, o escritor português Fernando Cristóvão reconhece a ambigüidade homem-bicho dos personagens de *Vidas Secas*. Para Cristóvão, a natureza metonímica da linguagem da obra expressa (ou pretende expressar) uma continuidade entre o que é humano – a fala, o andar – e o que é animal – o grunhido, o jeito de se mover. Assim fala Cristóvão:

Entre o quadro da vida dos protagonistas ou a experiência quotidiana do autor e as metáforas que empregam há uma relação estreita de contigüidade. O distanciamento é mínimo porque os animais fazem parte integrante do observado e não do imaginado [...] no mundo real, a que pertencem essas personagens rudes, humanamente mal-acabadas e primitivas, a assimilação das pessoas e animais é uma forma corrente de expressividade, porque coloca a linguagem na contigüidade da experiência.²⁴³

O que Cristóvão chama de “mundo real” pode ser lido como “mundo sugerido”, exatamente aquele ao qual se adequam as imagens de seca e sofreguidão elaboradas já desde a década de vinte e levada a cabo no chamado romance de trinta: trata-se de um mundo onde homens e animais vivem no mesmo patamar de sobrevivência, no limiar de suas necessidades básicas de alimento e conforto e, por isso mesmo, se encontram, através das metáforas de Graciliano num mesmo ser que é, ao mesmo tempo, homem e animal. O conceito de humanismo mal-acabado dos personagens de *Vidas Secas*, utilizado por Cristóvão, no caso, equivale à idéia de que, para Graciliano, ao contrário de Deleuze e Guattari, o devir-animal funciona não como uma extensão do homem, mas como um retardamento da própria condição humana.

É desse *devir-animal*, presente em Graciliano, que emerge na sua obra a fala cantada do Nordestino que o comunicava com os outros animais, ao mesmo tempo em que também era um canto de tristeza, de revolta. Pois como dizia Graciliano, da fazenda, do sertão, “de canto” só havia mesmo “o bem-dito de sinhá Vitória e o aboio de Fabiano. O aboio era triste, uma cantiga monótona e sem palavras que entorpecia o gado”.²⁴⁴

Sua fala musicada era, assim, uma maneira de comunicar-se com os animais e só por eles era completamente entendida, absorvida; pelos cavalos e bois, seus “companheiros”, pois seus iguais, a ele, homem cavalgante em seu *devir-animal*, que em pé não se agüentava, pois suas pernas eram as do cavalo, apenas montando era completo, ser inseparável de sua dimensão animal, insustentável (e impensável) sem ela. Em sua música, como em sua fala, deveria se distinguir esse caráter interno de revolta. Graciliano escreve a música e o som do sertão como um grito de protesto, pois é do ângulo dos “injustiçados” que o autor percebe, escuta.

²⁴³ CRISTÓVÃO, Fernando apud ALVES, Lourdes Kaminski. Gracilianos Ramos: tons narrativos de *Vidas Secas*. In: LOPES, Marcos Antônio (org.). **Grandes nomes da história intelectual**. São Paulo: Contexto, 2003, p. 511.

²⁴⁴ RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 41ed. Rio, São Paulo: Record, 1979, p. 74.

Com tal visão (ou audição), irmana-se o jornalista Walteir Silva, para quem “A dor nordestina se esconde no misticismo, na violência e no fanatismo. Padre Cícero, Lampião, Antonio Conselheiro foram encarnações dessas expressões do sentimento popular. Sentimento que assume outras formas no cordel, na viola ou no aboio.”²⁴⁵ Para Walteir Silva, o ser nordestino está intimamente ligado a uma revolta congênita, da qual a violência, na maioria das vezes, é a principal expressão. Ser nordestino é ser “cabra macho”, valente, de facão na cintura, sempre afiado e pronto a “furar a barriga de cabra safado”. Revolta e macheza, essas, que só encontram expressão artística na “dolência” do aboio matuto, canto triste de vaqueiro que enfrenta as agruras do sertão.

A desconstrução desse discurso regionalista iniciado na década de 1930, levando-se em conta o aspecto sonoro imaginado para o sertão, é relevante para a análise da música armorial na medida em que também dessas imagens (e desses sons) se apropriou Ariano para a composição de uma estética musical nordestina.

Um dos aspectos fundamentais vindos dessa literatura é a emergência do papel do cantador, tocador de viola, como uma espécie de “jogral do sertão”, cujo canto fará emergir, segundo o discurso regionalista, aceito pelo Armorial, a essência poética sertaneja, presente nas histórias cantadas, e dará os subsídios musicais, prontamente agenciados pelo Armorial para a elaboração de uma “sonoridade nordestina”. De fato, como discutirei no próximo item, a música dos cantadores e repentistas trazem praticamente todos os elementos melódicos, rítmicos, harmônico e timbrísticos utilizados na composição da música armorial.

Outro ponto importante que desponta dessa análise é o destaque dado ao aboio, tanto em José Lins, como em Graciliano, como sendo um “canto triste”, em que se solidarizam (e se comunicam) homem e natureza, sertanejo e bicho, e onde o Armorial, assumidamente, foi encontrar o que se chamou de “as raízes da música popular nordestina”, já antes musicado pelos cantadores do sertão. Intimamente ligados, o canto do violeiro e o aboio do vaqueiro, confundem o que seria o som e a sina do sertão; o cantar e o lidar com os bichos, com o labutar incessante do homem sertanejo; o humano e o animal, imbricados todos num só *dever-música*.

Dessa forma, Ariano tanto se apóia nessa imagética dos “sons do Nordeste” já existente desde a década de 1930 como no discurso literário dos escritores ditos regionalistas e mais tarde no fenômeno Luiz Gonzaga que impulsionou a divulgação de uma assim chamada música nordestina. A partir de então, a indústria fonográfica passou a explorar o que seriam os “sons do Nordeste” como elementos de uma tal “música nordestina”.

²⁴⁵ SILVA, Walteir. Ariano Suassuna e o socialismo: cristianismo e socialismo são rios nascidos da mesma fonte. **Jornal do Commercio**, Recife, p. 12, 11 agosto 1990.

Como já foi dito, o governo militar, a partir da segunda metade da década de 1960, passou a promover a elaboração de uma arte nacional que simbolizasse esteticamente um país fechado em sua “essência”. Ao governo interessava propagar a imagem de um Brasil forte, arraigado àquilo que seriam suas raízes culturais.

Foi nesse sentido que, em 17 de agosto de 1965, foi promulgado o decreto federal 56747 que, entre outras coisas, instituía o Dia Nacional do Folclore, e promovia a valorização daquilo que foi definido como sendo a cultura nacional-popular. Foi respaldado por esse decreto, por exemplo, que a indústria de discos Japoti lançou em 1967 o Long Play intitulado *Aboios e Poemas Matutos*, interpretados pela voz do cantador Lourinaldo Vitorino. No verso do LP, as palavras do então Presidente da Associação de Repentistas, Poetas e Folcloristas do Brasil, Marcos Cavalcanti de Albuquerque, o “Venâncio”:

ABOIO: Sonido taciturno do vaqueiro. É com esta melodia triste que o vaqueiro tange o seu rebanho. Esta forma, este ruído, é Cultura Popular brasileira, e serve de motivo para estudos musicoterápicos. A indústria Japoti entrega ao povo este trabalho fonográfico dando sua contribuição ao Decreto Federal n.º. 56.747 de 17/8/65. [...] Entretenha-se, deduza e conheça um Brasil de Chapéu de Couro”²⁴⁶

Assim como a Japoti, várias foram as gravadoras que decidiram investir na produção de discos que trouxesse a público a arte do aboio dos vaqueiros e a música, em grande parte nele inspirada, dos cantadores, violeiros e repentistas do sertão nordestino brasileiro.

Em grande medida, foi nessa fonte, a música dos cantadores e violeiros, como dos repentistas e, através deles, da melodia presente no aboio dos vaqueiros que o Armorial buscou os elementos musicais para a elaboração daquilo que foi chamado de uma “música erudita popular nordestina”. Elementos que analisarei a seguir.

Para a análise dos elementos tidos como nordestinos incorporados à música armorial, este trabalho os distribuiu em duas categorias: timbre e temas, estando esse último subdividido em melodia, ritmo e harmonia.

Vale dizer ainda que a análise foi feita a partir de discos com gravações de diversos cantadores e duplas repentistas, além do trabalho do Quinteto Armorial, registrado em quatro LPs, e que segundo o próprio idealizador do Movimento Armorial, Ariano Suassuna, representa “a cristalização de idéias que defendemos desde 1946, quando apresentamos a ‘poética’ dos cantadores sertanejos, e a viola tocada por eles [...]”.²⁴⁷ Compreender essa

²⁴⁶ ALBUQUERQUE, Marcos Cavalcanti de. Aboio. Texto presente em envelope-proteção. In: VITORINO, Lorinaldo. *Aboio e poemas matutos*. São Paulo: Japoti, 1967. 1 disco sonoro.

²⁴⁷ SUASSUNA, Ariano. *O movimento armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1974, p. 53.

“cristalização de idéias” perpassando por uma dita sonoridade nordestina é tarefa dos itens a seguir.

3.2 TIMBRES DE NORDESTE

Tenho em geral uma espécie de indiferença auditiva, mas aquele desassossego me apanhava.

- Quem foi que chegou?

Não tinha sido ninguém. Era o rancho, o silêncio, a alvorada. Esses sons não tinham para mim nenhuma significação. E todos eles entravam a anunciar inimigos invisíveis. (GRACILIANO RAMOS, *Memórias do Cárcere*)²⁴⁸

Esse Nordeste apontado por Ariano como sendo o celeiro da cultura nacional, como afirma está longe, portanto, daquilo que Schafer chama de a “esquizofonia” ruidosa da cidade grande: o grande conjunto de emissões sonoras oriundas das mais diversas fontes artificiais ou não - o roncar dos motores de automóveis, as buzinas, as sirenes, os aviões a jato, enfim, tudo aquilo ligado à evolução tecnológica e à vida moderna. Para Ariano, o Nordeste é visto como um reduto contra esses produtos da modernidade – ele próprio recusa-se a trocar sua máquina de escrever pelo computador. Como diz Nogueira,

O autor, que poderia ser facilmente reconhecido como neoludita, vive e revive essa tensão transhistórica entre homem e máquina, guiado sem saber pelos três princípios que envolvem esse movimento: oposição à tecnologia baseada no racionalismo, aquisição de bens materiais e desenvolvimento tecnológico; o reconhecimento de que todas as tecnologias são políticas; e a elaboração de uma crítica à tecnologia, tentando avaliar seu impacto sobre o planeta: ‘Não sou eu que não gosto do computador, é ele que não gosta de mim! Poucos dias atrás, uma amiga minha escreveu meu nome nele (no computador), ele recusou e sugeriu para que a mesma efetuasse a troca do meu sobrenome Vilar por vilão e de Suassuna por assassino. Dessa forma, meu nome ficaria Ariano Vilão Assassino! Estão vendo só?!... É ele que não gosta de mim, me xingar desse jeito!’²⁴⁹

A aversão pelo moderno explica, ainda, o fato de um movimento como o Armorial, de grande amplitude cultural, de reconhecimento nacional e internacional, não possuir um site oficial na Internet. Mas além de suas implicações intelectuais e morais a do moderno e a busca da dita “pureza” do homem brasileiro, é um maquinário que quebra também com uma

²⁴⁸ RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. 12ed. São Paulo: Record, 1979, p. 87.

²⁴⁹ NOGUEIRA, Maria Lopes Aparecida. **O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura**. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 197.

certa ingenuidade sonora. Seus ruídos alertam, segundo Ariano, não apenas para a chegada do mundo moderno ao sertão, mas também, e o que seria pior, o abafamento das antigas sonoridades, o eclipse sonoro de um espaço. Para Ariano, o Nordeste é, pois, dono de uma sonoridade tida como natural, pastoral, apenas entrecortada pelo aboio solitário do vaqueiro, pelo lascar de pedras e de cascos na estrada, pelo chilrear de pássaros, mungir de bois e quando não embelezado pelo canto das pastorinhas e dos grilos, pelo duelo de cantadores ou ressoar de rabecas e harmônicas. Aqui, os sons do espaço – devidamente selecionados como *emblemas sonoros* do sertão nordestino.

Para Ariano, a dimensão sonora do espaço Nordeste deveria sempre apresentar uma certa “aspereza”, de forma a expressar o que haveria de “áspero” no próprio sertão: uma terra de clima seco, paisagens hostis, solo duro, e gente valente. Segundo Ariano, a música armorial deveria refletir nos sons essa dureza primordial do dito “ser nordestino”.

A questão do timbre gerou discussões e dissensões internas no próprio Movimento. Maria Thereza Didier relata como o debate, logo nos primeiros anos oficiais do Movimento²⁵⁰, entre Ariano Suassuna e o violinista e maestro Cussy de Almeida, acerca do uso ou não de instrumentos ditos populares como a rabeca, a viola caipira e a zabumba, no lugar daqueles tradicionais europeus – o violino, o violoncelo, a percussão erudita – acabou por gerar o rompimento entre Ariano e a então recém criada Orquestra Armorial. A pesquisa dos sons dos instrumentos populares se voltou, no início, para a associação desses aos sons dos instrumentos eruditos. Era no passado e na dita tradição medieval que os músicos armoriais encontrariam as assim consideradas “raízes populares”. Desse modo, a viola sertaneja, por exemplo, foi ligada ao *cravo*²⁵¹ barroco.²⁵² Segundo Didier,

Como músico, Cussy de Almeida defendia uma maior homogeneidade do som de uma orquestra. Esse ponto de vista do violinista Cussy de Almeida, desde o início da fundação da orquestra, contava com a resistência de Ariano Suassuna. Este acreditava que os instrumentos realmente “populares” poderiam ser incorporados à música armorial, dando-lhe um som áspero, que considerava ainda mais próximo da música nordestina.²⁵³

Ariano defendia mesmo o uso dos instrumentos populares como forma de garantir o que para ele seria o “elemento popular”, ou seja, o dionisíaco na música armorial, em contrapartida

²⁵⁰ Após seu lançamento oficial em 1970.

²⁵¹ Instrumento de cordas percutidas, considerado uma espécie de ancestral do *piano* moderno.

²⁵² Ver MORAES, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da sacração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)**. Recife: Universitária da UFPE, 2000, p. 111 e segs.

²⁵³ MORAES, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da sacração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)**. Recife: Universitária da UFPE, 2000, p. 112.

aos instrumentos eruditos europeus, segundo ele, de som por demais homogêneo, “clássico”, apolíneo. Para a união de contrários pretendida por Ariano, e pelo Movimento, era essencial o contraste do tratamento erudito dado às composições com a presença do timbre “cortante” da rabeça, da zabumba, da viola caipira. Sobre seus diálogos com Jarbas Maciel – importante compositor envolvido com o Armorial – Ariano afirma que o mesmo,

[...] como músico, achava que, com os instrumentos populares corria-se o risco de desafinação. Eu, porém, por não ser músico, era e sou mais atrevido e julgava que as músicas tocadas por pífano e rabeça – em vez de flauta e violino – adquiriam um caráter primitivo, áspero e forte, muito mais brasileiro.²⁵⁴

A intenção de Ariano, com o uso dos instrumentos populares tanto pela Orquestra Armorial, como, mais tarde, pelo Quinteto, era, portanto, tão teórica quanto estética. Seu desejo era sonorizar o que para ele seria uma espécie de “brasilidade”, era ligar o timbre rude dos instrumentos ao caráter mestiço e ríspido do assim chamado “ser brasileiro”, materializar, na forma de sons, de música, sua idéia do que seria o “ser castanho”. É mais uma vontade de ligar a música armorial ao espaço Nordeste, do que uma escolha estética propriamente dita.

Quanto à relação do timbre com o espaço em que a música é produzida, Schafer sugere pensar:

Uma das coisas interessantes que percebemos através da história é que a música vai aumentando em volume. Todos os famosos violinos antigos de Stradivarius e outros artesãos foram reforçados durante o século XIX para poderem produzir sons mais fortes. O piano substituiu amplamente o cravo e o clavicórdio, porque produzia sons mais fortes. Hoje, como demonstram a guitarra elétrica e o microfone de contato, não nos satisfazemos mais, de modo algum, com o som natural, mas queremos fazê-lo chegar ao ‘tamanho família’. Agora estão disponíveis amplificadores com força suficiente para levar os sons além do limiar da dor.²⁵⁵

O que busca o Armorial é justo a volta ao que seria o ambiente “natural” do Nordeste, do sertão, e para isso pretende recuperar ou recriar através da música seus ditos “sons naturais”, pastoris, em timbre, mas também em intensidade e volume. Nesse sentido, a escolha pelos instrumentos considerados pelo Armorial como sendo “populares” – a rabeça, a viola caipira, a zabumba, entre outros – visa instaurar um “ambiente sonoro” que o Movimento considera próprio do Nordeste: caracterizado por um timbre áspero, cortante, obtido pela rusticidade dos instrumentos ditos populares, e ainda por um volume sonoro reduzido à ressonância dos próprios instrumentos, longe da parafernália eletrônica e ruidosa da cidade moderna.

²⁵⁴ SUASSUNA, Ariano. Ariano Suassuna e o Quinteto Armorial. **Correio Braziliense**, Brasília, p. 7, 28 mar 1976.

²⁵⁵ SCHAFFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. 2ed. São Paulo: UNESP, 2000, p. 149.

Na desconstrução do discurso daquilo que seria uma pretensa “linha evolutiva” dos estilos de música brasileira, Edwar de Alencar Castelo Branco cita a seguinte fala do crítico Nelson Lins e Barros de 1966: “Tenho a impressão de que seria um erro voltarmos a João Gilberto. Nós temos que enfrentar a realidade. E a realidade atual é da *estridência*. A juventude gosta da estridência, porque representa a civilização moderna.”²⁵⁶ [Grifo meu] Apesar de seu vigor historicista na construção de uma ótica evolutiva para a música, o que as palavras de Nelson Lins e Barros explicitam, também, é a tendência à incorporação do *ambiente sonoro* urbano na produção musical brasileira da década de 1960. Quanto a isso, o movimento que ficou conhecido como tropicalismo foi emblemático.

Herdeiro da proposta tropicalista de inclusão dos aspectos urbanos da sociedade na produção cultural da mesma, Renato Russo, como vários outros compositores, pintores, escultores, escritores e cineastas das décadas de 1970 e 80, reconhece sua música e sua arte como fazendo parte desse ambiente ruidoso que é a cidade grande e, admite a própria urbanicidade de sua banda – *Legião Urbana* – e de sua música – rock de inspiração americana – como produtores de uma estética musical que não deixa de ser brasileira.

Como sugere esse capítulo, nessa teorização estética contra o que vinha de fora, pode-se entrever uma batalha entre espaços e seus elementos sonoros. Pois o mesmo Renato Russo que em 1981 compôs “Geração Coca-cola” também compôs, em 1986, os seguintes versos para a canção “Música Urbana 2”:

Em cima dos telhados as antenas de tv tocam música urbana,
Nas ruas os mendigos com esparadrapos podres
Cantam música urbana,
Motocicletas querendo atenção às três da manhã –
É só música urbana.

No Nordeste idealizado de Ariano e demais armorialistas, pastoral, recluso ao campo, não há espaço para a sonoridade urbana, seja ela representada pelos próprios ruídos da cidade grande, seja ela decodificada em formas de expressão musicais. Sobre a inclusão do rock como elemento de expressão da citada cultura nacional brasileira, Ariano diz:

Eu não posso entender como uma coisa boa como é o maracatu rural pode ser valorizada por uma coisa ruim como o rock, quer dizer, um negócio de quarta categoria, um subproduto, um lixo cultural que os americanos nos empurram através dos meios de comunicação.²⁵⁷

²⁵⁶ BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005, p. 119.

²⁵⁷ **A Música Armorial: do experimental à fase arraial**. Direção e produção de Ana Paula Campos. Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 2005. 1 DVD.

Para Ariano, idealizador do que seria uma “emblemática do povo”, produtos como a guitarra elétrica ou a marca de refrigerantes *Coca-cola* são os emblemas contrários a uma tal “autenticidade brasileira” que ele deseja obter através da arte armorial, ou seja, produtos que representam a descaracterização da cultura brasileira, ligada, para ele, a um passado ibérico distante e a esse passado para sempre presa, de onde qualquer artista que deseje expressar-se não poderá sair a não ser sob o veredicto de “traidor”, de “Judas”. No discurso de intelectuais como Ariano, semelhante àquele do sul do país, ambos produtores de uma visibilidade, uma dizibilidade e uma *audibilidade* para o Nordeste e limitadores tanto de um espaço como de uma “cultura” para o dito “ser nordestino”, todo resquício da presença de tais produtos – uma lata de refrigerante, um tênis Nike nos pés de um interiorano, um pôster de Michael Jackson, um disco de rock – aparecerá sempre como um “deslocamento”, um elemento estrangeiro, quando não extraterrestre, a um mundo fadado à cultura pastoril, inadaptável aos avanços (e retornos) tecnológicos e culturais modernos e pós-modernos.

Por esse motivo, a questão da escolha dos instrumentos torna-se essencial à construção de uma dita “sonoridade nordestina”.

Uma vez uma pessoa me disse que a guitarra elétrica é apenas um instrumento musical. Para mim, é o que está por trás dela que conta. Ela é uma bandeira da descaracterização do Brasil. Além do mais, o tipo de música que eu gosto não se harmoniza com música de guitarra. Vá tocar Villa-Lobos com guitarra. Fica uma porcaria. Gosto de violino, rabeça, viola brasileira, violoncelo, viola de arco, de orquestra sinfônica.²⁵⁸

Segundo Ariano, é preciso mesmo declarar guerra a essa descaracterização cultural sofrida pelo Brasil a partir da década de 1960, principalmente junto aos movimentos da “jovem guarda” e do “tropicalismo”. Para Ariano, “abrir fogo” contra essa influência estrangeira na música nacional, simbolizada pela presença de instrumentos típicos da música americana, como a guitarra-elétrica ou a bateria, nunca teve simples “força de expressão”. Num artigo do jornal Diário de Pernambuco com a chamada “ARIANO: LUGAR DE GUITARRA ELÉTRICA É NA FOGUEIRA”, Ariano afirma que o Brasil deveria repetir o gesto do coronel líbio Muahmar Kadhafi que mandou queimar, em praça pública, todas as guitarras elétricas apontadas como *símbolo sonoro* do imperialismo.²⁵⁹

O primeiro gesto, portanto, do Movimento Armorial, num sentido de instaurar um dito *ambiente sonoro* para o espaço imaginário Nordeste é a caracterização desse mesmo ambiente

²⁵⁸ SUASSUNA, Ariano. De quinta categoria. **Veja**, São Paulo, p. 5-7, 03 jul 1996, p. 6.

²⁵⁹ NETO, Geneton Moraes. O Brasil, seu povo e seu destino, segundo Suassuna. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 10, 23 abr 1989.

a partir dos timbres da própria música tida como “autenticamente popular” pelos armorialistas. Foi nesse sentido que foi dirigido os primeiros trabalhos do Quinteto Armorial. Segundo Madureira, “O que caracterizava o Quinteto Armorial era esse trabalho pioneiro de pesquisa e utilização de instrumentos populares. Era uma atitude didática tanto para nós compositores como para o público.”²⁶⁰

O papel do Quinteto Armorial, dentro da proposta do Movimento foi, de início, não apenas o de propor uma sonoridade para o Nordeste, através do uso e da imitação dos timbres dos instrumentos tidos como populares e de uma certa “forma de tocar dos músicos populares”, mas também de acostumar os ouvidos do público a tal sonoridade. Para tanto, Madureira afirma que

Optamos em formar primeiro um conjunto de câmara: cinco músicos, alguns instrumentos que fossem instrumentos populares, ou fossem instrumentos eruditos que tivessem o equivalente na cultura popular, e mesmo esses eruditos teriam que passar por um reaprendizado para tocar esses instrumentos dentro do estilo da música nordestina.²⁶¹

Achar o “equivalente” entre instrumentos tidos como “populares” e “eruditos”, por si só, já expressa o tipo de discurso musical que o Armorial pretende construir: uma música de “raízes populares” que remeta a um espaço imaginário que é o Nordeste dos cantadores e das bandas de pífanos, mas devidamente reconhecida com o *status* de erudita. Para tal elaboração, o som dos instrumentos, ditos populares trazem em si um arquivo sonoro do Nordeste idealizado por Ariano. São responsáveis diretos pela construção imaginário-musical de um espaço.

Nesse discurso de Ariano, estão excluídos desse assim chamado “timbre nordestino” até mesmo instrumentos como a sanfona, utilizadas por artistas como Luiz Gonzaga que, segundo o Armorial, rendeu-se à música pop, de comércio fácil e fora dos padrões de uma “autêntica música do Nordeste”. Assim diz Antônio Carlos da Nóbrega em outra ocasião:

No sul, as pessoas têm uma idéia distorcida do que seja a música erudita. É fácil de explicar, porque foi Luiz Gonzaga uma das primeiras pessoas que brilharam no Sul com música nordestina. Mas a dele é de sanfona, que apesar de assimilar muitos elementos da música de pífaros, é mesmo uma música urbana. Música de sanfona é harmônica, ao contrário da maioria das manifestações musicais do Nordeste, que são modais, sem acompanhamento [...].²⁶²

Nóbrega reflete o próprio pensamento do Armorial ao associar ao timbre de um instrumento específico, no caso, a sanfona, à sonoridade e à música de um espaço específico:

²⁶⁰ **A Música Armorial: do experimental à fase arraial.** Direção e produção de Ana Paula Campos. Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 2005. 1 DVD.

²⁶¹ Idem.

²⁶² Artigo do Jornal do Brasil em 16/05/1975.

o meio urbano. Na citação acima, a justificativa para a associação do timbre da sanfona à cidade é sua textura harmônica, ou seja, a capacidade para execução de acordes, ao contrário do que acontece com instrumentos tidos como típicos da música nordestina pelo Movimento – o pífano, a rabeca, e mesmo a viola sertaneja que, apesar de ser um instrumento harmônico, é utilizado em estruturas harmônicas extremamente simples, geralmente o mesmo acorde repetido por toda a música. Nesses termos, a sanfona fugiria à estrutura harmônica simples, ou modal, segundo Nóbrega, produzindo uma música que em muito se aproxima das harmonizações tonais *pop* e, em alguns casos, até mesmo jazzísticas, das quais o Armorial deseja absolutamente se distanciar.

Ao rejeitar a guitarra elétrica como símbolo daquilo que ele chama de americanização da cultura brasileira e condenar o uso intensivo que dela fazem os músicos tropicalistas, Ariano não está indo apenas contra a estética sonora de um instrumento, mas, como ele mesmo sugere, contra o americanismo que a guitarra elétrica simboliza, e ainda contra o espaço industrializado e o ambiente ruidoso da cidade grande, presentes, para ele, na sonoridade que ela faz lembrar.

Por isso, e para a restituição dessa dita “sonoridade nordestina” – que se julga “áspera como o gume de uma faca”; mais perto, em níveis de volume sonoro, da fala popular, seca, entoante como o aboio do vaqueiro; livre dos ruídos da cidade grande – o Armorial escolheu o ambiente supostamente tranqüilo e silencioso de uma capela – a catedral de São Pedro dos Clérigos – embora essa capela estivesse localizada no centro da movimentada Recife, e, em meio daquele ambiente sonoro, lançou-se como Movimento. Como diz Schafer,

Obviamente, as reverberações da sala afetam a música que nela é tocada. Assim, a música escrita para as catedrais (com o tempo de reverberação de 6-8 segundos) é mais lenta que a música escrita para os modernos e secos estúdios de gravação, nos quais os sons devem ser rapidamente esquecidos, para dar lugar a outros sons.²⁶³

Não é de se estranhar, portanto, que o local escolhido para o lançamento da Música Armorial, como do próprio Movimento, tenha sido a capela da catedral de Nossa Senhora dos Clérigos. A simbologia dessa escolha diz muito: um ambiente sonoro fechado, distinto, reduto contra o influxo sonoro urbano – apesar de localizado no centro da cidade do Recife – é a própria realização material do *ritornello* de Deleuze e Guattari; a concretização sonora de uma escolha em fazer música modal, dita nordestina, em meio a uma contemporaneidade de

²⁶³ SCHAFFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. 2ed. São Paulo: UNESP, 2000, p. 182.

esquizofonia cultural – música tonal, atonal, dodecafônica, serial, minimalista, eletrônica, concreta – e urbana – ruídos de motores, sirenes, buzinas, jatos.

Na relação entre som e espaço para a elaboração de uma sonoridade nordestina, o Armorial buscou recriar um espaço imaginário em forma de sons, ou seja, foi partindo dos aspectos sonoros do espaço, como dos aspectos espaciais do som, que a música armorial pretendeu consolidar um ambiente próprio ao espaço imaginado Nordeste.

3.2.1 Timbres do Movimento Armorial: os instrumentos usados

Tendo em vista a discussão sobre o uso de instrumentos na música armorial, e partindo ainda do trabalho realizado pelo Quinteto Armorial, pode-se distinguir três instrumentos principais cujos timbres foram agenciados pelo movimento com o intuito de estabelecer uma clara ligação de sua música com o espaço Nordeste. Foram eles: a viola sertaneja, a rabeça e o *marimbau*.

Para o objetivo deste trabalho, o que importa é reconhecer a maneira como o som característico – timbre – de cada um desses instrumentos foi utilizado como recurso para a instituição de uma tal “sonoridade nordestina”.

A viola sertaneja

O uso da chamada viola sertaneja pelo Quinteto se justifica, antes de tudo, por sua forte presença na música dos cantadores nordestinos. Mais do que uma necessidade harmônica, ou mesmo uma questão funcional, a viola tem a nítida função de “autorizar” as composições armoriais enquanto “música autêntica do Nordeste”. Uma vez que o uso do violão – também presente na formação do grupo armorial – poderia facilmente suprir a necessidade de suporte harmônico para os demais instrumentos melódicos – o papel simbólico da viola na formação do Quinteto fica óbvio: ela está lá para autenticar a música armorial enquanto “música popular nordestina”.

Segundo o violeiro e pesquisador Roberto Corrêa, a viola foi introduzida no Brasil já no início da colonização, trazida por colonos e jesuítas portugueses, sendo que no século XV e, ainda mais, no século XVI, era largamente difundida em Portugal, sendo considerado o principal instrumento dos jograis e dos trovadores. Indo mais longe, Corrêa menciona Philippe

de Carerel, o qual, “no relato da sua embaixada a Lisboa, em 1582, menciona as ‘dez mil guiteres’ – violas – encontradas nos despojos do campo de D. Sebastião, na trágica batalha de Alcácer-Quibir”.²⁶⁴

Em grande medida, esse discurso da ancestralidade da viola, através do qual o instrumento estaria associado à música medieval dos cantadores medievais, reforça o sentido que o Armorial pretende dar à música dos violeiros do Nordeste como sendo descendente direta da música medieval da Península Ibérica. Está bem de acordo com a visão do próprio Ariano sobre o dito subsolo cultural brasileiro, sedimentado a partir dos influxos da cultura ibérica por meio da colonização portuguesa.

É como se, assim como o rei D. Sebastião, jazesse em solo sagrado, esperando pelo seu desencantamento, também seu séquito de violeiros, representantes da música de uma época e de um espaço que urge ser resgatado, e que assim o será, segundo o Armorial, pelo elogio da viola “caipira”, ou viola “sertaneja”, ou viola “nordestina”.

A rabeca

Com a rabeca acontece algo semelhante ao caso da viola nordestina: seu uso pelo Quinteto Armorial denota o desejo de trazer para dentro de sua música o timbre da música tida como popular do Nordeste. Entretanto, sua origem parece remeter a outros espaços e a outra cultura que não diretamente a ibérica. Sobre a sonoridade da rabeca, fala Antônio Nóbrega:

O nome é a latinização da palavra ‘rebab’. Rebab é um instrumento árabe, introduzido na Península Ibérica durante a sua ocupação, e ao se fundir com a família das violas do norte da Europa veio a dar no violino. A maior diferença entre o violino e a rabeca é que a rabeca tem o som um pouco mais áspero, tem mais harmônicos, ou seja, é um instrumento que tem mais notas ocultas.²⁶⁵

A fala de Nóbrega se coaduna com o discurso do Armorial que pretende reconhecer uma linhagem ibérica presente na dita “cultura popular nordestina”, mas, no caso, trata de reconhecer também o papel da cultura árabe e moura como sendo partícipe da formação daquele mesmo “subsolo cultural” imaginado por Ariano. É na mistura de timbres – viola, rabeca – ou seja, de sons, que o Armorial pretende elaborar uma ligação entre as culturas, que o Movimento assim considera, do Nordeste, do antigo reino de Portugal e do Oriente.

²⁶⁴ CORRÊA, Roberto. **A arte de pontear viola**. Brasília/ Curitiba: Autor, 2000, p. 21.

²⁶⁵ **A Música Armorial: do experimental à fase arraial**. Direção e produção de Ana Paula Campos. Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 2005. 1 DVD.

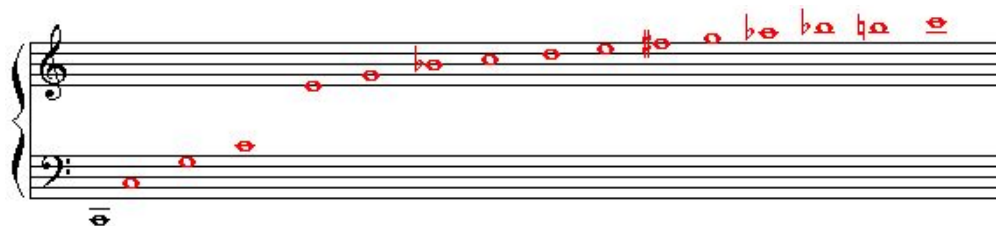
Os *harmônicos superiores* a que Nóbrega se refere são notas secundárias obtidas a partir de uma nota-base qualquer – nota fundamental – e cuja configuração em intensidade e quantidade define o tipo de som de um instrumento. Na verdade, Nóbrega se refere a um fenômeno físico do som. Como nos lembra José Miguel Wisnik, a estrutura da onda sonora é complexa e se compõe de frequências que se superpõem e se interferem. Isso significa que o som “real”, concreto que ouvimos nunca está completamente puro. Existem feixes de onda mais densos ou mais esgarçados, mais concentrados no grave ou no agudo que se dão simultaneamente ao som fundamental - uma nota musical, por exemplo. Na música, são esses componentes em sua complexidade que dão ao som aquela singularidade colorística que recebe o nome de *timbre*. Uma mesma nota, quer dizer, uma mesma altura, soa completamente diferente se produzida por uma viola ou por um violino. Isso, graças à combinação de comprimentos de ondas que são ressoadas pelo corpo de cada instrumento.²⁶⁶

Realmente, como afirma Roy Bennett,

Determinados instrumentos geram mais harmônicos que outros e cada um faz ressaltar seus próprios harmônicos. É, de fato, a potência relativa dos harmônicos e a maneira como se misturam que dão ao instrumento o seu timbre característico e distintivo. São ainda os harmônicos que respondem pelo brilho (ou falta de brilho) do som do instrumento.²⁶⁷

Um exemplo em pauta da configuração dos harmônicos superiores conseguidos a partir de uma nota fundamental pode ser a seguinte *série harmônica*:

FIGURA 1 – Exemplo de série harmônica



Na figura acima, a nota em preto é a fundamental, no caso, dó. As demais, em vermelho na figura, são os primeiros quinze harmônicos obtidos a partir da fundamental. É claro que é preciso um ouvido treinado para escutar algumas dessas notas simultâneas ao som

²⁶⁶ Sobre a relação das notas harmônica superiores com o timbre dos instrumentos, ver WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 23 e segs; BENNETT, Roy. **Elementos básicos da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 41; HENRIQUE, Luís L. **Acústica musical**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 185 e segs.

²⁶⁷ BENNETT, Roy. **Elementos básicos da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 41.

fundamental – o registro da série numa grande extensão é feito com o auxílio de instrumentos eletrônicos medidores de alturas – mas o timbre do instrumento que executa a nota, resultado da combinação das notas da série harmônica é sensível por qualquer ouvinte. Outrossim, foi a partir da estrutura sonora obtida pela análise dos harmônicos superiores que o sistema tonal, base para a produção musical ocidental desde meados do século XVII, desenvolveu-se. Leia-se, por exemplo, o que diz sobre tal assunto o compositor Arnold Schoenberg:

A nossa escala maior, a seqüência dó-ré-mi-fá-sol-lá-si, cujos sons se baseiam nos modos gregos e eclesiásticos, pode ser explicada como uma *imitação da natureza*. Intuição e combinação cooperaram para que a qualidade mais importante do som, seus harmônicos superiores (que representamos - como toda simultaneidade sonora - verticalmente), fosse transferida ao horizontal, ao não simultâneo, ao sonoro sucessivo.²⁶⁸ [²⁶⁹] [Grifo meu]

O que o Armorial tenta fazer – evidenciado pela fala de Nóbrega – é relacionar o timbre dos instrumentos tidos como populares – representados pela rabeca – com uma idéia de “timbre do espaço Nordeste” – autenticado pela teoria dos harmônicos superiores que, nesse caso, longe de definir uma música tonal, sugere a formação daquilo que seria uma dita sonoridade nordestina. A construção discursiva sugerida aqui se dá em cima do eixo: instrumentos ditos “populares” – rabeca – sonoridade espacial – os harmônicos superiores enquanto “imitação da natureza” – e a idéia de um espaço Nordeste imaginado. É como se a rabeca tivesse uma ligação naturalmente mais forte com a terra, no caso, com o espaço Nordeste.

Entretanto, como diz Wisnik, “A *série harmônica* [formada pela seqüência dos harmônicos superiores] é a única ‘escala’ natural, inerente à própria ordem do fenômeno acústico. Todas as outras são construções artificiais das culturas, combinações fabricadas pelos homens, dialogando, de alguma forma, com a série harmônica, que permanece como referência modelar subjacente, seu paradigma”.²⁷⁰ A existência de um “timbre do espaço Nordeste” emerge, então, como uma idealização teórica e estética, partindo de preceitos da musicologia erudita europeia, incorporados por Ariano a elementos da dita música popular nordestina – a rabeca, a viola – e que os músicos armoriais pretenderam, em seu trabalho, levar a cabo.

²⁶⁸ SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: UNESP, 2001.

²⁶⁹ Sobre a sua “representação vertical”, Schoenberg se refere à notação musical em pauta, onde duas notas simultâneas são representadas uma sobre a outra seguindo uma direção vertical no plano do pentagrama, enquanto que duas notas tocadas em seqüência são notadas uma após a outra na direção horizontal.

²⁷⁰ WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 24.

O marimbau

A utilização do marimbau, ao contrário da viola sertaneja e da rabeca, não está condicionado à sua presença nos ditos conjuntos populares de música do Nordeste. O marimbau é um instrumento inventado, construído especificamente para uso do Armorial e com uma sonoridade elaborada para representar principalmente a influência da cultura moura sobre a formação do imaginário nordestino.

Inspirado no *berimbau-de-lata*, uma versão do *berimbau* da Bahia, encontrado em algumas cidades do Nordeste, o assim batizado marimbau nordestino foi fruto de uma pesquisa sonora desenvolvida por músicos como Fernando Torres Barbosa, integrante do Quinteto, e Antúlio Madureira, irmão de Antônio e por esse convidado a participar como instrumentista da Orquestra Romançal.

Falando sobre a adoção do marimbau na formação do Quinteto Armorial, Ariano explica:

[...] há muito tempo, desejava introduzir no conjunto camerístico, um instrumento usado pelo Povo nordestino, o ‘berimbau-de-lata’ assim chamado para se distinguir do ‘berimbau bahiano’. Consiste o ‘berimbau-de-lata’ num arame, pregado a uma tábua e esticado por cima de duas latas que servem, ao mesmo tempo, de cavalete para o arame e de caixa de ressonância.²⁷¹

Ainda é Ariano quem define o papel do marimbau dentro da sonoridade do conjunto. Para ele, esse “estranho e belo instrumento, de som áspero e monocórdico” estaria lá para lembrar, assim como a rabeca, “os instrumentos hindus ou árabes, estes últimos de presença tão marcante no Nordeste, por causa de nossa herança ibérica”.²⁷²

Portanto, os assim considerados instrumentos populares nordestinos foram intensamente utilizados pelo Armorial não simplesmente por seu valor estético, mas com uma clara intenção ideológica de instaurar, através de seus timbres característicos, de sua sonoridade, uma conexão entre a música do Movimento e o espaço Nordeste por ele imaginado.

²⁷¹ SUASSUNA, Ariano. Ariano Suassuna e o quinteto armorial. **Correio Braziliense**, Brasília, p. 6, 28 mar 1976.

²⁷² SUASSUNA, Ariano. A arte armorial. Texto de apresentação presente no programa do concerto de lançamento do Movimento Armorial. Catedral de São Pedro dos Clérigos, Recife, 18 set 1970. (Folheto).

3.3 TEMAS DE NORDESTE: ANÁLISE DAS MÚSICAS DO QUINTETO ARMORIAL

Sertão onde os sabiás cantam canções prediletas
 Das abelhas engenhosas, das aranhas arquitetas
 Que servem de inspiração pra nós que somos poetas
 (Moacir Laurentino e Sebastião da Silva, *Entre o sertão e o mar*)²⁷³

Para a pretensa recriação da assim chamada “música autêntica e popular nordestina”, os músicos do Armorial foram buscar no próprio romanceiro popular temas a serem trabalhados em suas composições. Era uma forma de “autenticar” tais músicas como algo vindo diretamente da dita “seiva popular”. Antônio Madureira, principal compositor da música armorial, segundo Ariano, declarou o seguinte: “Quando eu usava um tema popular eu gostava muito que ele aparecesse integralmente, como uma citação mesmo. Ele aparece e depois surge um outro material a partir dele [...] temas, melodias, células rítmicas.”²⁷⁴

Dessa forma, o processo de criação musical do Movimento refletia bastante o trabalho do próprio Armorial na constituição de sua arte: indo diretamente àquilo que acreditavam ser a “fonte popular da arte nordestina” – temas dos cancioneiros e anônimos – o compositor tenta recriar “a partir” desses temas uma música que seja “popular” e, ao mesmo tempo, “erudita”.

Como verei a seguir, grande parte do material melódico, harmônico e rítmico foi retirado da música dos cantadores e violeiros tidos pelo Armorial como representantes da “autêntica música popular nordestina”. A partir dos discos gravados já desde a década de 1960, pode-se fazer uma comparação com o trabalho produzido pelo Quinteto Armorial. Tal análise comparativa é essencial para se demonstrar até que ponto o Armorial se apoiou em elementos daquela música tida como “popular” do Nordeste e, partindo desses elementos, pretendeu compor uma “música erudita popular brasileira”.

Na análise das músicas do Quinteto Armorial, tomadas aqui como a materialização mais próxima da estética suassuniana, é preciso, ainda, estar sempre atento aos tipos de arquivos sonoros tidos como nordestinos, apropriados e reelaborados pelo discurso musical armorial, pois é justo pela referência a esses arquivos, realizado na composição das peças musicais, que o Armorial consegue associar sua música ao espaço imaginado do Nordeste. É

²⁷³ LAURENTINO, Moacir; SILVA, Sebastião da. Entre o sertão e o mar. Intérpretes: Moacir Laurentino e Sebastião da Silva. In: MOACIR LAURENTINO E SEBASTIÃO DA SILVA. **Os maiores do repente**. São Paulo: Chantecler, p1980. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

²⁷⁴ **A Música Armorial: do experimental à fase arraial**. Direção e produção de Ana Paula Campos. Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 2005. 1 DVD.

assim que a grande parte do público consegue identificar a música armorial com uma certa “sonoridade nordestinizada”: através dos arquivos sonoro-musicais produzidos principalmente a partir da década de 1920 e disseminados no imaginário social através da forte atuação da indústria cultural estruturada em meados do século XX.

Partindo dessas experiências sonoras anteriores – a música de interior, a emergência do baião como ritmo nordestino, a insurgência da música dos violeiros, repentistas e duplas “sertanejas” – o Armorial produz uma reelaboração sofisticada, com ares de música considerada “erudita”, dessa que seria uma paisagem sonora conhecida do Nordeste. O Armorial explora, pois, a memória musical, em grande parte, inventada por aparelhos do governo interessado, em meados do século XX, em promover o discurso do nacional-popular como forma de autopromoção política, incentivada pelos mecanismos midiáticos emergentes à mesma época e envolvidos com o estabelecimento da indústria cultural no Brasil.

De maneira geral, as peças do Quinteto, conceituais, de curta duração, fechadas em torno de uma idéia simples, que pode ser um ritmo específico da cultura dita popular, um tema folclórico rearranjado harmônica, formal e instrumentalmente, entre outros, buscam sempre remeter o ouvinte ao rural, a uma música muitas vezes associadas aos eventos culturais presentes nas cidades do interior dos estados - música de quermesse, de pastoreio, das procissões, as “incelenças”, toadas, e outros exemplos de música considerada interiorana. Esse remetimento ao espaço rural é realizado por uma certa rusticidade nos timbres utilizados pelo Quinteto, muitas vezes simuladores de uma desafinação própria, segundo Ariano, da música dita “sertaneja” nordestina. Há um claro interesse em provocar sensações sonoras do rural: sons que remetem a chocalhos, aboios, tudo de acordo com uma pretensa tradição sonora, com aquela audibilidade pretendida para o Nordeste já desde a década de trinta, como já foi dito.

Algumas peças são modelares nesse sentido, aliás, como pretendia que fosse e como foi considerado posteriormente o trabalho do Quinteto pelo próprio Ariano. O primeiro LP do grupo, lançado pelo selo de Marcus Pereira em 1974, intitulado *Do Romance ao Galope Nordestino*, já a partir do título sugere um inventário dos ritmos e temas presentes no imaginário musical nordestino.

O *Romance da Bela Infanta*²⁷⁵, segunda faixa do disco, por exemplo, refere-se a um “romance ibérico do séc. XVI, recriado por Antônio José Madureira”.²⁷⁶ A música, que se resume a um tema folclórico recolhido por Madureira, rearranjado em duas partes distintas, na

²⁷⁵ Ouvir faixa 1 do CD em anexo.

²⁷⁶ Legenda colocada sob o título da peça presente no encarte do LP.

forma ABAB, e executado alternadamente pela flauta – representando o pífano – e pelo violino, e acompanhado harmonicamente pelo violão e viola, na verdade remete à música de “pastoreio” cantada pelas pastorinhas nas festas de cidades do interior de alguns estados do Nordeste. O tema de caráter melancólico contrastado com um refrão alegre e pulsante, cuja marcação rítmica é dada pela percussão da panderola, muitas vezes presentes nas apresentações dos grupos de pastoreio, reforça a idéia de presença do folgado interiorano no arquivo auditivo do Nordeste.

*Mourão*²⁷⁷, faixa seguinte, recebe o título de uma dentre as várias formas poéticas utilizadas pelos cantadores sertanejos em sua peleja. Sendo dialogada essa variedade poética, a composição da peça tenta reproduzir uma conversa entre frases musicais que se alternam e se repetem, com ligeiras alterações, como se mantivessem a rima melódica dos temas, mas alterando sutilmente o seu conteúdo melódico. A música dos cantadores aqui, em sua forma poética – como já acontecera com seu timbre, com seu material melódico e sua imagem formada dentro do discurso regionalista – servirá de modelo e, ainda mais, de elemento de ligação entre a música armorial e uma pretensamente chamada “autêntica música popular nordestina”. Essa pode ser pensada como uma tentativa de representação da disputa entre cantadores tema a que retornará muitas vezes o Quinteto Armorial e o próprio Madureira na elaboração de suas músicas. Por exemplo, na peça *Improviso*, gravada posteriormente pelo Quinteto no LP *Sete Flechas*, e que busca reproduzir um desafio, em termos melódicos, entre dois violeiros, mesmo que por meio de passagens tecnicamente mais elaboradas (o que poderia dar a idéia pretendida pelo Armorial de uma “música erudita feita a partir de raízes populares”). A peça *Mourão*, como outras do Quinteto, ganhou notabilidade nacional ao participar da trilha sonora da série *O Auto da Compadecida*, posteriormente transformada em filme, e apresentada pela Rede Globo de Televisão, baseada na obra homônima de Ariano.

A peça *Toada e dobrado de cavalhada*²⁷⁸, faixa 9 do LP *Do Romance ao Galope Nordestino*, por sua vez, faz menção às toadas e à música tocada durante as cavalhadas, competições a cavalo que celebram a vitória dos cristãos na batalha contra os mouros pela hegemonia sobre a Península Ibérica. A cavalhada é disputada ainda hoje em algumas cidades do interior do Nordeste e serve como reminiscência da herança ibérico-medieval sobre qual se assenta Ariano para a composição da saga do homem nordestino. A introdução com tema apresentado na viola remete o ouvinte ao universo dos cantadores sertanejos e dos vaqueiros cavaleiros domadores de gado. O caráter heróico, alegre do tema tocado pela rabeca e pela

²⁷⁷ Ouvir faixa 2 do CD em anexo.

²⁷⁸ Ouvir faixa 3 do CD em anexo.

flauta sugere a valentia e a destreza dos vaqueiros no laçamento e prisão das rezes; símbolo do que seria a força “congenita” ao próprio povo nordestino, gente brava que precisa ser tenaz a cada instante de sua existência para sobreviver às sinas e tristezas do Nordeste, e, ainda, encontrar vontade para cantar.

*Ponteio acutilado*²⁷⁹, quinta faixa do LP *Do Romance*, faz uma alusão à arte de tocar viola dos cantadores sertanejos chamada entre eles de “ponteio”. Não à toa, portanto, a peça inicia com um tema executado na viola, logo seguido por algumas variações executadas em conjunto pelo marimbau. Uma segunda parte retoma o tema inicial agora apresentado pelo violino. A flauta surge como segunda voz. Durante toda a segunda parte, a viola segue como acompanhamento harmônico. De certa forma, a música a partir de sua sonoridade áspera e seu caráter bravo, mas também pela sugestão implícita no título – *Acutilado* – faz lembrar as palavras de Ariano, já citadas nesse trabalho, sobre a sonoridade pretendida por ele para a música armorial, composta por “toques ásperos, ‘desafinados’, arcaicos, acerados como gumes de *faca-de-ponta*”. Timbres que remetam ao arcaico, ao tempo passado, a uma música paralisada no tempo, rústica: tudo isso pretende produzir o Armorial, sempre provocando a impressão de uma música enérgica, pois pura, carregada com a própria bravura que se diz do povo nordestino, gente “arretada”, cheia de força para resistir à exploração pelos capitalistas urbanos (mesmo sem intentar sair da condição de explorado), para defender seu território, terra onde até mulher é macho sim, senhor!, onde os homens ponteiam a viola com quem ponteia com a faca afiada dedos abertos na mesa, terra onde quem é “frouxo” não se mete.

A idéia de Ariano, pretensamente materializada pelos músicos do Quinteto, é produzir uma música que remeta a essa macheza tida como congenita ao povo do Nordeste. Através da articulação musical de elementos sonoros como o timbre áspero da rabeça, a impressão de desafinação provocada pelo timbre do marimbau, entre outros, o Armorial busca elaborar musicalmente, além de outras coisas, a masculinidade e a valentia, elementos tidos como constituintes da imagem do nordestino.²⁸⁰

Em *Excelência*²⁸¹, faixa 8 do mesmo LP, é utilizado mais uma forma musical característica da cultura das cidades interioranas como arquivo sonoro que remete ao rural. As “incelenças”, no caso, são as cantigas entoadas no cortejo fúnebre dos defuntos por senhoras idosas – as velhas carpideiras – muitas vezes pagas para isso. O cortejo, que começa uma noite anterior, no velório na casa do próprio morto, e segue até a cerimônia do enterro,

²⁷⁹ Ouvir faixa 4 do CD em anexo.

²⁸⁰ Ver ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Quem é frouxo não se mete**: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. Projeto História. São Paulo: EDUC, v. 19.

²⁸¹ Ouvir faixa 5 do CD em anexo.

compõe-se de uma série de cantos de melodias tristes executadas sem acompanhamento instrumental. Segundo o folclorista Câmara Cascudo,

Ainda resiste o *chorar o defunto* no interior brasileiro, executado por velhas ligadas por laços de parentesco, amizade ou sedução trágica, diante do cadáver, excitando as lágrimas da família com frases exaltadas e gesticulação inimitável e dramática. São elas, ‘fazendo o quarto ao defunto’, guarda, sentinela, velório, as iniciadoras do canto das ‘Incelências’, Excelências, entoadas com a voz mais sinistra e apavorante, embora de impressão inesquecível para a assistência.²⁸²

Originalmente executada na textura de monodia, ou seja, canto em uníssono sem acompanhamento, um tema musical recolhido por Madureira é apresentado alternadamente pelo violino (parte A e B’) e pela flauta (parte B), organizado na forma ABB’A, acompanhadas pelo violão. O uso da flauta e, ainda mais, do violino, é uma das estratégias de que se serve o Quinteto para passar a impressão de uma música erudita, ou “eruditizada”. O canto que sai direto das vozes das velhas carpideiras para o instrumento representante de uma cultura de elite, como o violino; é a síntese prática do que pretende o Armorial: uma música “erudita baseada nas raízes populares do Nordeste”; é o lamento do próprio povo nordestino, sofredor na sua vida e morte severina²⁸³, ganhando escuta nos salões da classe alta; fazendo uma *revolução social por meio dos sons*.

*Toré*²⁸⁴, faixa 7 de *Do Romance*, traz um novo expediente na composição da música do Quinteto: a mistura de um ritmo típico como é o *toré*, oriundo da cultura indígena, com o ritmo característico do baião. Nome dado a uma dança indígena, essa espécie de música é muito mais caracterizada pelo ritmo do que pela harmonia ou melodia. O próprio tema apresentado pelo violino tem mais um caráter rítmico do que melódico, no sentido de que não apresenta uma melodia propriamente desenvolvida, mas um motivo rítmico bem delineado, na verdade, uma variação do motivo apresentado pelo marimbau nordestino que, segundo indicação presente na partitura assinada por Antônio Madureira, deve ter “percutido na madeira” a seguinte célula rítmica:

FIGURA 2 – Célula rítmica característica do *Toré*



²⁸² CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A. (S/d).

²⁸³ Ver NETO, João Cabral de Melo. **Morte e vida severina e outros poemas para vozes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

²⁸⁴ Ouvir faixa 6 do CD em anexo.

Esse é o próprio ritmo característico do *toré*, segundo as pesquisas de Madureira, que na peça ele distribui entre os vários instrumentos, entremeando-o com melodias modais bem características da música dos cantadores. Fica bem clara a intenção de Madureira de produzir uma música que seja a própria imagem (ou som) da miscigenação do “ser castanho” evidenciada por Ariano. O *toré* entra, na produção musical do Quinteto, como a vertente indígena desse mesmo ser castanho, também sensível, agora, em sua música, como elemento componente de uma dita sonoridade brasileira que, nem por isso, deixa de ser nordestina.

O *toré* representa um dos principais componentes de união e de identidade entre os povos indígenas do Nordeste. Devido ao seu caráter musical e comportamental, é considerado um dos elementos mais significativos da etnicidade desses povos, foco convergente de poder, fornecedor de ideologias, de unidade, diferenciação, enfim, fonte de legitimação.²⁸⁵ Portanto, Madureira lança mão de um expediente musical – a incorporação de elementos, a priori, estranhos à música dos cantadores, no caso o motivo rítmico característico do *toré* – para a efetivação de uma música que pretende simbolizar o próprio caráter mestiço da cultura brasileira.

De forma geral, é isso que pretende realizar o Quinteto Armorial: utilizar elementos musicais presentes e que, a partir dessa dita origem popular, autentiquem um caráter de etnicidade àquilo que se pretende que seja uma “música erudita-popular nordestina”. Para tanto o aspecto rítmico tanto da música dos cantadores, como das danças e folguedos populares, foi levado em conta na articulação de elementos musicológicos capazes, segundo o Armorial, de representar a música tida como popular nordestina numa composição que lhe desse uma “roupagem” erudita.

Após uma breve exposição do material melódico a ser tratado na peça, Madureira divide a música em duas partes, A e B, que se alternam na forma ABABABAB, Madureira trabalha dois materiais melódicos distintos que são desenvolvidos ora sobre o ritmo do *toré*, marcado pela batida no marimbau (parte A), ora pelo ritmo do baião (parte B), marcado pelo acompanhamento do violão. A insistência na alternância dos mesmos materiais melódicos, apresentados quase sem alterações entre as repetições, pretende criar um efeito hipnótico sobre o ouvinte, como se o que importasse, menos que o desenvolvimento da melodia, ou mesmo da música, fosse a ligação auditiva que se cria entre o ritmo indígena e o ritmo nordestino, passando, que se faz, de um para o outro de forma obstinada, quase enfadonha. O

²⁸⁵ Sobre a prática do *toré* e sua significação para as tribos indígenas, ver GRUNEWALD, Rodrigo de Azedo. **Toré: regime encantado do índio do nordeste**. Recife: Massangana, 2005.

Quinteto parece querer sonorizar a mistura de raças proposta por Ariano para aquele que chamou de o “povo castanho da Rainha-do-Meio-Dia”; realizar uma fusão sonora dos elementos indígena e nordestino; uma música que teria herdado o caráter mestiço de seu povo.

Em texto de apresentação escrito para o recital de estréia da Orquestra Romançal Brasileira, em 18 de dezembro de 1975, no qual foram incluídas as músicas do Quinteto, Ariano escreveu acerca dessa possível relação entre música e raça:

No concerto de hoje, ouviremos músicas de três tipos. Numas, como o “Romance da Bela Infanta”, está mais presente a *raiz ibérica* da nossa Cultura. Noutras, como “Toré”, a *raiz indígena*. Finalmente, em músicas como “Aralume”, “Lancinante” e “Guerreiro”, não se distinguem mais, separadas, a *raiz ibérica*, ou a *africana*, ou a *indígena*, pois são músicas já inteiramente *castanhas e brasileiras*.²⁸⁶ [Grifo meu]

*Xincuan*²⁸⁷ é outra peça, terceira faixa do LP *Sete Flechas* de 1980, em que essa pretensa raiz índia da cultura brasileira voltará a ser explorada (ou sugerida) pelo Quinteto. Remetendo à música ritualística indígena, *Xincuan* apresenta uma *espécie* de chamado, realizado pela flauta e pífano que busca representar o canto do pássaro *xincuã*, segundo a mitologia amazonense, responsável pelo chamado da morte aos moribundos. Peregrino Júnior, escritor natalense, pesquisando a visão do mundo amazônico, a imaginação do homem e a fatalidade geográfica que o conduz ao mistério dos mitos e à poesia das lendas, cita a lenda do canto de morte do *xincuã* em seu conto *Puçanga*:

Os caboclos, acorados no portal ou sentados pelos cantos da casa, "faziam quarto" ao moribundo. Uma vez por outra, o café corria a roda. O *silêncio* misterioso das solidões amazônicas apagava os *ruidos* tristes da casa humilde. De quando em vez, a dor de um *gemido* arquejante dava balanços monótonos na rede do moribundo. Não havia mais dúvida: Zeferino ia mesmo desta pra melhor.
- Xincuã já *cantou* no terreiro!²⁸⁸ [Grifo meu]

A aproximação da cultura tida como “popular” da Amazônia se dá pela sua semelhança com o universo dito popular nordestino, ambos marcados por uma profunda relação com o espaço, com as fatalidades geográficas, vivenciadas por um povo cujos atos se resumem em lutar pela vida e cantar pelos mortos. *Xincuan* é, portanto, a celebração de uma pretensa unidade do “povo castanho” brasileiro, díspare espacialmente, mas conexo em sua cultura. As referências continuam no plano musical. Em grande medida, o chamado inicial no

²⁸⁶ SUASSUNA, Ariano. Texto presente no programa do recital de estréia da Orquestra Romançal Brasileira. Teatro Santa Isabel, Recife, 18 dez 1975. (Folheto).

²⁸⁷ Ouvir faixa 7 do CD em anexo.

²⁸⁸ JÚNIOR, Peregrino. Puçanga. In JÚNIOR, Peregrino. **A mata submersa e outras histórias da Amazônia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p. 46.

pífano, em tom grave, remete ao toque de berrante dos vaqueiros sertanejos que é também um chamado para o gado. Com a entrada do tema principal, de caráter evocativo, o ritmo marcado, reforçado pela percussão do tambor, remete à imagem tribal de índios em dança.

A própria natureza dançante é explorada como ponto de conexão entre as várias “raízes populares” propostas como tais pelo Armorial. Tanto o negro, quanto o índio e o ibérico-mouro-português teriam, segundo o Armorial, inspirado-nos na composição de uma música dançante, festiva. Em grande medida, essa faceta dançante da cultura dita nordestina também passaria a fazer parte do imaginário nacional a partir da construção da imagem do migrante nordestino, em meados do século XX. Como diz Albuquerque Jr., “O migrante nordestino, vindo do meio rural, era geralmente familiarizado com a prática musical. Esta era para eles mais ‘muscular’ que ‘auditiva’, ou seja, eles não estavam acostumados a parar para ouvir música, mas para fazer ou dançar música.”²⁸⁹

O uso do ritmo do baião, como forma de remeter à música tida como própria do Nordeste, mas também de sugerir o caráter dançante da música dita popular nordestina, é explorado praticamente por toda a obra do Quinteto, dando uma certa coesão à sua música, mas também, e principalmente, servindo como elemento de ligação entre o Nordeste e os vários ritmos e tipos de música considerados como nascidos diretamente do veio popular, das mais diversas regiões.

Em *Baque de Luanda*²⁹⁰, por exemplo, faixa de abertura do LP *Quinteto Armorial*, lançado pelo Quinteto em 1980, faz referência a um tipo de batida do maracatu rural, gênero típico dos festejos populares do interior de Pernambuco. A peça inicia com a chamada no marimbau e nos chocalhos - utilizados no toque do maracatu - para a entrada de um tema construído sobre o ritmo do maracatu de baque, devidamente marcado por uma batida no tampo do violão, representando o tambor típico utilizado pelos grupos de maracatu. O tema é repetido algumas vezes, com algumas variações, sendo executado pela flauta e pela rabeca. A percussão é típica do maracatu, com tambores e chocalhos. O interessante no acompanhamento rítmico da peça é que o marimbau alterna células de ritmo do maracatu com o do baião, realizando a mesma fusão de elementos pretendida em outras peças do Quinteto.

A pesquisadora Claudia M. de Assis Rocha Lima encontra em Ascenso Ferreira as origens das festas em honra dos Reis Magos. Segundo Ferreira, as comemorações foram instituídas no Brasil pelos missionários catequistas, que encontraram nas cores distintas que

²⁸⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 2001, p. 156.

²⁹⁰ Ouvir faixa 8 do CD em anexo.

caracterizavam aquelas figuras da história do Nascimento de Jesus, um ponto para a conversão dos elementos indígenas e negros à fé cristã. O Rei Bronzeado para os caboclos, o Rei Negro para os negros importados da África e o Rei Branco como elemento de adoração dos portugueses. O Rei negro era Baltazar e a ele seguiram-se adeptos, em sua grande maioria da raça negra, e nos seus cortejos são encontradas as origens do nosso atual Maracatu de Baque Virado ou Nação. Nesse contexto, o maracatu representaria o que Ariano define como a raiz negra da cultura brasileira, e, à semelhança do que foi feito na peça *Toré*, a fusão racial-musical se dará através da união do toque do maracatu com o toque do baião.

O nome *Baque de Luanda* é mais uma alusão ao elemento negro vindo da África para o Brasil, mais propriamente à cidade de Luanda, capital de Angola. Fundada em 1575 pelo explorador português Paulo Dias de Novais, com o nome de *São Paulo da Assunção de Loanda*, Luanda foi um importante centro do tráfico de escravos para o Brasil.

A referência do Quinteto à música do carnaval também acontece em peças como *Marcha da folia*, de autoria de Raul Moraes, e *Sete flechas*, de Antônio Madureira. Apesar de relacionada a uma festividade urbana, a música explorada pelo Quinteto é aquela característica do urbano passado, arcaico, ainda em estreita ligação com as ditas manifestações culturais populares do interior. Raul Moraes, homenageado pelo Quinteto em *Marcha da folia*, é um dos compositores do chamado *Bloco da Saudade*.

Em 1962, imbuído com um espírito nostálgico dos carnavais da primeira metade do século XX, o compositor Edgard Moraes compôs a marcha *Valores do Passado*, homenageando 24 blocos pernambucanos já extintos. Na letra da canção, o autor idealizava o *Bloco da Saudade*, uma agremiação que tomaria as ruas do Recife revivendo aqueles inesquecíveis grupos carnavalescos, representantes de uma manifestação cultural do Carnaval Pernambucano que estava desaparecendo e sendo esquecida. Inspirados naquela canção, em 1973, um grupo de amantes do Carnaval, encabeçado por Antônio Madureira e Marcelo Varela, dispôs-se a criar o *Bloco da Saudade* para com ele reviver os antigos carnavais cuja tradição encontrava-se praticamente perdida. O hino não poderia ser outro que não o frevo *Valores do Passado*.²⁹¹

Nesse contexto, assim de acordo com a intenção maior do *Bloco da Saudade* era ressuscitar o gênero musical marcha-de-bloco como manifestação de rua, a intenção do Quinteto foi dar uma nova roupagem para a marchinha de carnaval, reaproximando-a, como acreditava estar fazendo, da sonoridade original, ao mesmo tempo em que fazendo a ponte

²⁹¹ Ver informações presentes no encarte do disco MADUREIRA, Antônio José. **Frevo de bloco**. Recife: Discos Marcus Pereira, 1980. 1 disco sonoro.

com o espaço rural, linha de fuga da urbanidade caótica, moderna e ruidosa. Nas palavras do próprio Madureira:

Atualmente, cremos que devido às largas avenidas, por onde os blocos são obrigados a desfilar, a assustadora *poluição sonora* das ruas e também a situação econômica em que sobrevivem estas agremiações, impossibilitando-as a contratação de um bom número de instrumentistas, é que os blocos vêm, sistematicamente, incorporando às suas orquestras instrumentos de timbres mais fortes, abandonando assim os mais suaves e de certa forma, descaracterizando-as.²⁹²

É por isso que o Quinteto, a partir de sua formação, substituindo, da formação típica dos blocos de carnaval: os instrumentos de sopro pela flauta; as cordas pelo violão; o surdo pelo tampo do violão, procura dar uma nova sonoridade à marchinha carnavalesca, como acontece em *Sete flechas*, segunda faixa do LP homônimo, na qual apresenta uma bricolagem de sons, ritmos e temas carnavalescos.

Ainda no universo da cultura dita popular carnavalesca, *Zabumba lanceada*²⁹³ é outro exemplo em que um ritmo considerado popular, no caso o toque dos *caboclinhos*. Esses são grupos fantasiados de indígenas, com pequenas flautas e pífanos, que percorrem as ruas nos dias de carnaval nas cidades do Nordeste brasileiro. Executam um bailado primário, ritmado ao som da pancada das flechas nos arcos, fingindo ataque e defesa, em série de saltos e simples troca-pés. É uma reminiscência do antigo desfile indígena, com a dança, os instrumentos de sopro e o ruído dos arcos guerreiros.²⁹⁴

Do ponto de vista musical, a associação com a música dita nordestina se dá, mais uma vez, através da alternância entre células rítmicas típicas da dança do *caboclinho* e do baião. A zabumba, como instrumento típico dos pequenos grupos de música presentes no interior dos estados do Nordeste, é quem conduz a intercalação dos ritmos. O termo “lancear”, presente no título da peça, refere-se justo ao ato de bater a flecha no arco, produzindo o som percussivo característico dos grupos de caboclinhos, marcando, ao mesmo tempo, o ritmo da dança.

Para acentuar o caráter hipnótico já citado de sua música sobre os ouvintes, o Quinteto utiliza em várias ocasiões os procedimentos composicionais característicos do minimalismo, escola de composição própria da música ocidental surgida em meados do século XX e que busca dissolver as relações tonais por meio da repetição obstinada de pequenos motivos melódicos, tonais e/ou harmônicos. É o que acontece, por exemplo, na peça *Rasga*, faixa 12

²⁹² Ver informações presentes no encarte do disco MADUREIRA, Antônio José. **Frevo de bloco**. Recife: Discos Marcus Pereira, 1980. 1 disco sonoro.

²⁹³ Ouvir faixa 9 do CD em anexo.

²⁹⁴ Ver CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A. (S/d).

do LP *Do Romance*. Nessa música, ocorre a sobreposição de pequenos motivos melódicos que vão aparecendo um por vez no decorrer da peça e repetidos até a aparição do próximo com o qual passará a soar em simultâneo. Soa curioso, portanto, que a música armorial, nesse, como em outros aspectos, entre em contato com muito daquilo que, em tese, o Movimento afirme rejeitar, ou seja, os influxos da linguagem musical moderna e contemporânea típicos do cosmopolitismo do século XX. Analisada por esse ângulo, a música armorial está longe de ser uma música exclusivamente “popular”, com herança da cultura medieval ibérica.

O próprio Madureira reconhece a dívida que tem com compositores contemporâneos como John Cage, Philippe Glass e Steve Reich. Falando da apresentação do Quinteto em Salvador, na Bahia, ainda no começo do Movimento, no início da década de 1970, Madureira fala do seu encontro com o músico Ernest Wigner²⁹⁵:

Nós fomos tocar, no começo, ainda não tínhamos o disco, o Wigner assistiu e nos convidou para ir à casa dele. E lá ele me perguntou se eu conhecia o movimento minimalista que no estado dele estava começando. Eu disse que não. Ele disse ‘porque você já está utilizando procedimentos iguais aos deles. [...] É muito parecido o que vocês estão começando, essa coisa da insistência, das repetições, da não modulação, um giro sempre em torno do mesmo tema, um jogo de timbres, as superposições, o jogo de células que vão aparecendo com timbres diferentes, [...]’.²⁹⁶

Nesse aspecto, o Armorial, mais uma vez, pretende escapar ao virtuosismo harmônico, com sua enxurrada de acordes e notas, levado ao extremo a partir do período clássico (século XVII) – mas já pronunciado desde o barroco europeu – ambicionando, assim, produzir uma música que simulasse uma certa “serenidade” modal. Mas nem por isso, como já sugeri, deixando de se comunicar com tendências musicais contemporâneas como o minimalismo, que soube como nenhuma outra trabalhar a repetição de elementos – harmônicos e melódicos.

Algo mais, essa repetição obsessiva de um mesmo acorde, uma célula rítmica ou motivo melódico tanto na cantoria dos violeiros, como na música armorial, está, mais uma vez, relacionada às características técnicas da viola caipira, de *afinação aberta*, como que preparada para a execução do mesmo acorde, com mudanças mínimas dos dedos da mão esquerda.

Isso em parte responde às críticas de Waldemar de Oliveira, já citado neste trabalho, que acusa o compositor armorial de limitar suas peças ao “convencional das modulações chãs

²⁹⁵ Em começos da década de 1970, formou-se uma escola de composição bastante conceituada em Salvador, Bahia, que seguia a linha contemporânea erudita, com seguimentos, atonais, seriais e demais linhas experimentais, coordenada pelo músico Ernest Wigner, vindo da Suíça.

²⁹⁶ MADUREIRA, Antônio José. **Antônio José Madureira: depoimento [set 2006]**. Entrevistador: Leonardo Carneiro Ventura. Recife, 2006. 1 arquivo MP3.

e dos acordes perfeitos”. Pensando assim, a harmonia simples presente na música armorial de Madureira teria como intuito aproximar-se da feição original da música tida como “autêntica e popular do Nordeste”. Mas como não bastasse isso, Madureira parece querer completar uma resposta às críticas de que em sua música falta a complexidade harmônica erudita européia música quando diz:

Minha música, eu não faço assim não porque não sei. Se tentasse, eu faria peças com tais harmonias, tais dificuldades. Mas não é isso que eu busco. Eu tenho como ícone Erik Satie [...], que foi de encontro a toda uma postura erudita européia. Suas peças são ‘miniaturas’, muito simples, e um pianista que toca Beethoven não respeita isso. Mas nem por isso ela deixa de ser uma música poderosa, uma música de muitas idéias, uma música que eu não troco por aquele monte de acordes e toda aquela bravura de Beethoven.²⁹⁷

Afirmado-se um seguidor do compositor francês Erik Satie (1866-1925), Madureira alinha sua música àquela desenvolvida pelos neoclassicistas, cujo pensamento musical emergiu com a geração pós-Primeira Guerra Mundial que aspirava algo diferente à antiga geração romântica, considerada extravagante em sua complexidade harmônica e de um sentimentalismo pueril. O retorno a uma música mais objetiva e harmonicamente simplificada era a palavra de ordem. Frente a isso, alguns compositores assumiram uma postura bastante irreverente em relação ao passado, principalmente em Paris, onde surgiu na década de 1920 o assim batizado “grupo dos seis”²⁹⁸ que adotava uma atitude anti-romântica e que tomaram como modelo a música de Satie e as idéias do poeta, ensaísta, teatrólogo, cineasta e escultor, também francês, Jean Cocteau (1889-1963).²⁹⁹

Segundo Paul Griffiths, “as experiências harmônicas” de Satie haviam enveredado por “uma espécie de dadaísmo”. Para Griffiths, “Satie queria ver a música reduzida ao estrito essencial; dono de um imperturbável senso de humor e de paródia [...], ele cultivava a inconseqüência em sua ‘música de mobiliário’, destinada a ser ignorada”.³⁰⁰

Certamente Madureira não queria ver a sua música ignorada, mas foi se aproximando de concepções musicais como a do “grupo dos seis” que o compositor armorial se sentiu seguro ao encontrar respaldo intelectual para as suas experiências com a dita música dos sertanejos. Uma dessas concepções foi justamente a de uma construção harmônica simples,

²⁹⁷ MADUREIRA, Antônio José. **Antônio José Madureira**: depoimento [set 2006]. Entrevistador: Leonardo Carneiro Ventura. Recife, 2006. 1 arquivo MP3.

²⁹⁸ Os seis colegas influenciados por Satie e Cocteau foram: Georges Auric (1899–1983), Louis Durey (1888–1979), Arthur Honegger (1892–1955), Darius Milhaud (1892–1974), Francis Poulenc (1899–1963) e Germaine Tailleferre (1892–1983).

²⁹⁹ Sobre a corrente musical neoclassicista surgida a partir de 1920, ver GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

³⁰⁰ Idem, p. 66 e segs.

que Madureira, inspirado nas repetições da música dos cantadores, pôs em prática através de suas composições para o Quinteto.

Na faixa 1 – *Revoada*³⁰¹ – do LP *Do Romance*, Madureira faz uso daquela sobreposição repetitiva de motivos melódicos é no sentido de fazer uma espécie de apanhado de motivos rítmicos e melódicos do próprio romanceiro tido como popular do Nordeste. No caso da peça em questão, *Revoada*, Madureira constrói a estrutura da peça a partir de dois temas principais que se alternam durante toda a música, ora executados pelo marimbau, ora pelo violino, ora pela viola.

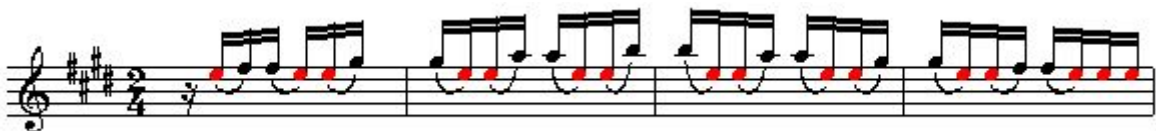
O primeiro tema é bastante emblemático da música tida como tipicamente nordestina. A figura seguinte mostra o motivo referido acima, retirado da partitura manuscrita e assinada pelo Antônio Madureira, pertencente ao arquivo da Fundação Joaquim Nabuco.

FIGURA 3 – Tema inicial de *Revoada*



Uma das características que se percebe de início é o uso da *nota pedal*, ou seja, uma nota que se repete nos intervalos entre a mudança de altura das outras notas da melodia. A *nota pedal* é característica dos instrumentos de cordas, pois geralmente a nota que se repete é correspondente a uma *corda solta*, quer dizer, tocada sem a pressão dos dedos da mão esquerda.³⁰² No caso em questão, tanto a nota repetida, como as que vão mudando de altura aparecem repetidas, ou seja, em pares, o que não interfere no efeito da *nota pedal*. Para uma melhor visualização do leitor, a figura seguinte traz a mesma frase agora com a referida *nota pedal* em vermelho:

FIGURA 4 – Nota-pedal presente no tema de *Revoada*



³⁰¹ Ouvir faixa 10 do CD em anexo.

³⁰² Considerando um instrumentista destro, a mão esquerda é a que vai no braço do instrumento, que prende as cordas da viola e define a altura das notas a serem tocadas, tangidas, percutidas, com a mão direita.

Para essa configuração melódica se pode encontrar uma causa bastante prática, de conotação técnica própria a uma, por assim dizer, “técnica” dos cantadores na execução de suas melodias na viola.

Tendo-se em vista que o acompanhamento dos repentes era de cunho improvisativo, há de se entender melhor que a presença da nota pedal propiciava o tempo necessário à mudança de posição da mão do violeiro em relação ao braço da viola, durante a execução da melodia cantada. O violeiro tocava todas as notas da melodia numa corda só, acompanhando o canto da letra. Além disso, muitas vezes o violeiro permanecia tocando horas, às vezes noites inteiras, ou durante o dia, nas feiras, geralmente em pé, o que exigia do instrumentista o máximo de economia de esforço. Também por isso, ou ligado a isso, o toque de viola dos cantadores apresente uma música sem grandes dificuldades técnicas. O cantador Dioclécio, de *Pedra Bonita*, já falava para Antônio Bento: “Qual nada, menino! Pra tocar viola é fácil, só é preciso coração”.³⁰³

A própria forma de se afinar a viola caipira – de *afinação aberta*, ou seja, de modo que se tangendo todas as cordas soltas, sem o uso da mão esquerda, já se consegue um acorde formado – indicando uma tendência ao toque sem muito esforço das mãos. É claro que isso não significa um depreciamento da música dos violeiros. Cada instrumento tem as suas facilidades e dificuldades próprias, mas é evidente que a técnica de cada um se adequa às exigências físicas de seu executante. No caso da viola caipira, houve uma coadunação de características físicas e musicais para a emergência de uma música a um só tempo “simples” do ponto de vista musicológico – estrutura modal e improvisativa – e de fácil execução.

Mas justamente por isso, o fato de se executar no violino um tema melódico que, estruturalmente, é inspirado na música dos violeiros, conseqüentemente, na técnica de execução instrumental da viola, como acontece na mesma música e em outras do Quinteto, denota o desejo do Armorial em transpor para o “erudito” aquilo que ele considera o “popular”, além de fazer valer a “presença” do violeiro em todo o grupo musical.

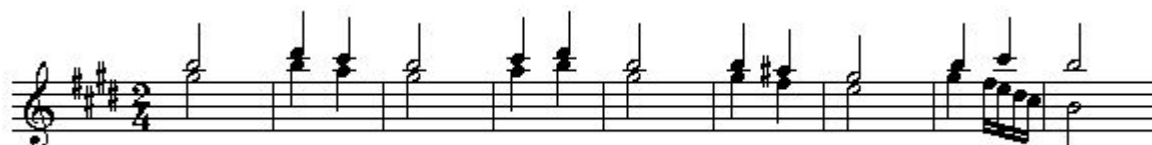
Outros exemplos de peças do Quinteto em que a configuração da melodia traz a presença da *nota pedal* são: *Baque de Luanda* (Antônio José Madureira), disco “Quinteto Armorial”, 1978, tema inicial executado no marimbau depois imitado pelo violino e pelas flautas; *Improviso, A preguiça*, disco “Aralume”.

O segundo motivo é uma melodia exposta em *terças paralelas*, bem à maneira dos cantares sertanejos e construído sobre o modo mixolídio – já citado neste trabalho como o

³⁰³ REGO, José Lins. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 111.

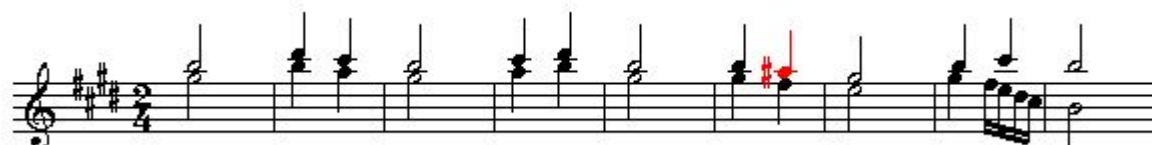
equivalente ao assim chamado “modo nordestino” da música dita sertaneja – com a nota fundamental em mi. A seqüência de notas é, partindo da fundamental: mi, fa# (sustenido), sol#, la, si, do#, re. Mas o que se percebe, além dessas, é o uso da quarta aumentada que equivale à nota lá#. Tanto o modo mixolídio, quanto a alteração da quarta nota - subindo meio tom de lá para lá# - são elementos característicos recorrentes na configuração melódica da música dos cantadores e violeiros.

FIGURA 5 – Segundo tema presente em *Revoada*



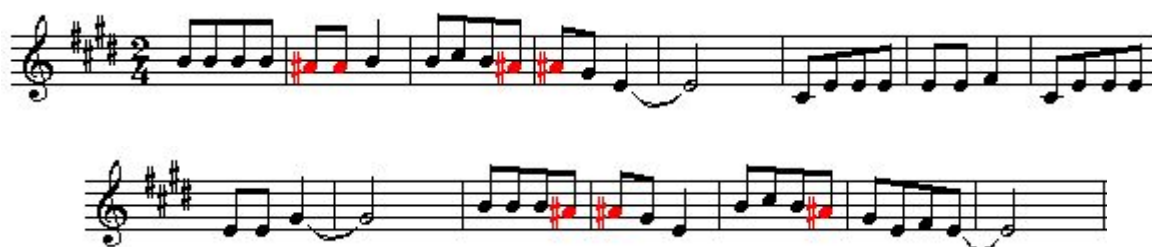
A seguir, o mesmo motivo, agora com a nota alterada em vermelho para melhor visualização:

FIGURA 6 – Terças paralelas em *Revoada*.



Um exemplo tirado do cancioneiro popular onde se pode encontrar tanto o modo mixolídio como a alteração da quarta (lá#) é a canção *Vaqueiro aboiador*, de autoria da dupla repentista Zé Ferreira e Januário, cuja gravação data também de 1974. A música traz os versos iniciais: “Meu destino é aboiar nas caatingas do sertão/ Correr em cavalo bom, vestir peneira e gibão/ Bater com chapéu de couro na cara de barbatão”. Os quais são musicados com a seguinte configuração melódica (transcrição minha):

FIGURA 7 – Transcrição do tema musical de *Vaqueiro Aboiador*, de Zé Ferreira e Januário



Essa característica da peça de Madureira se espelha na técnica dos cantadores sertanejos, geralmente em dupla, de cantar com o mesmo intervalo de terça entre as vozes. A mesma característica também já foi utilizada (ou agenciada), por exemplo, pelas duplas sertanejas que ganharam notoriedade nacional apresentando uma música com roupagem pop, bem de acordo com a cultura de consumo e que também pretendiam que sua música fosse representante do universo imaginado do sertão, tais como *Chitãozinho e Xororó*, *Zezé di Camargo e Luciano*, *Leandro e Leonardo*, entre várias outras.

Trabalhando a partir desses elementos musicológicos – modo mixolídio, notas alteradas, vozes em terças paralelas, idiossincrasias técnicas dos instrumentos ditos populares – Madureira, principal compositor do Quinteto, produziu um repertório que pretendia simbolizar toda o espaço Nordeste imaginado, agora sonorizado, mas até por isso mesmo, não se prendeu ao universo dos repentes, toadas e canções. Madureira e os músicos do Armorial foram buscar inspiração para seu trabalho composicional também nas danças e folguedos populares, como nas bandas de pífanos e grupos, assim considerados, “populares” da música dita “nordestina”.

Durante toda peça, ouve-se ainda a presença marcante da viola sertaneja na insistência do acorde da tônica mi maior, arpejado repetidamente, praticamente uma vez por compasso, espaçadamente, marcando o tempo forte da música, mas, também, como que representando o arpejar da viola da música sertaneja, na qual, como fala, Antônio Nóbrega, “o cantador toca a noite inteira um acorde só”³⁰⁴.

No verso do envelope-proteção do disco *Moacir Laurentino e Sebastião da Silva: os maiores do repente*, encontra-se o seguinte texto:

O desafio – ou peleja, cantoria ou porfia – entre dois violeiros que improvisam versos sobre os mais variados temas, acompanhados pelos acordes repetidos de uma viola ou violão, foi cultivado na Europa durante os séculos XVII e XVIII, chegando ao Brasil através de colonizadores portugueses.

Aqui, popularizou-se principalmente no nordeste [...]. Convém salientar que neste tipo de torneio, o mais importante é a poesia, *pois a música é mero adorno, podendo ser usado um só acorde durante todo o tempo em que durar a competição*.³⁰⁵ [Grifo meu]

Pelo ano do lançamento do disco, 1980 – já dez anos após o lançamento do Movimento Armorial – e por ser esse dos raros exemplos em que o texto de apresentação faz menção às pretensas “raízes européias” do cancionero dito nordestino (na minha pesquisa foi o único

³⁰⁴ NÓBREGA, Antônio. Viola de cantador. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 13, 16 mai 1975.

³⁰⁵ MOACIR LAURENTINO E SEBASTIÃO DA SILVA. *Os maiores do repente*. São Paulo: Chantecler, p1980. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

encontrado que tocasse o assunto), pode-se entrever uma influência do pensamento armorial nos “especialistas” da área, apesar de, em nenhum momento, a autora do texto, Rose Guirro, dar qualquer explicação de onde encontraremos cantadores de desafio na Europa dos séculos XVII e XVIII. De qualquer maneira, o texto serve de exemplo para demonstrar o quanto a estética armorial, aos poucos, ganhava relevo dentro dos assim chamados “estudos regionais”.

Além disso, a afirmação de que “a música é um mero adorno” na *peleja* dos cantadores é, de certa forma, contradita pelo próprio Armorial que se armou dos sons desse “acompanhamento” – seus elementos estéticos e a relação entre eles – para a elaboração do que se pretendia que fosse uma “sonoridade musical nordestina”.

Do ponto de vista harmônico, a música do Quinteto é extremamente simples. O que gera um ambiente modal (e não tonal) tão utilizada pelo cantadores sertanejo no tanger de sua viola, aqui imitada por Madureira para a “recriação” de uma pretensa “sonoridade nordestina”.³⁰⁶ Além disso, a simplicidade harmônica em praticamente todas as peças armoriais compostas por Madureira denota uma intenção do compositor de se aproximar da assim considerada “forma de tocar popular”. Madureira que se declara um leitor assíduo, durante a juventude, de Mário de Andrade, “seu mentor intelectual dos 17 aos 20 anos”³⁰⁷, parece ter buscado atender ao desejo do autor quando esse diz em seu livro *Ensaio sobre a música brasileira*:

Do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência. [...] Harmonizações duma apresentação crítica e refinada mas fácil e absolutamente adstrita à manifestação popular.³⁰⁸

De fato, o *Ensaio* de Mário de Andrade fora para Madureira, como ele próprio afirma, “uma Bíblia que eu lia e relia porque era o que eu estava procurando e coincidia de certa forma com aquilo que o Movimento Armorial propôs, anunciou: esse compromisso com a música da tradição”.³⁰⁹ E foi provavelmente influenciado pelo discurso de Andrade que Madureira desenvolveu suas peças a partir de harmonizações simples mais de acordo, segundo ele, com a tal “manifestação popular” mencionada por Mário.

³⁰⁶ Ver MORAES, Maria Thereza Didier de, op. cit., p. 190.

³⁰⁷ MADUREIRA, Antônio José. **Antônio José Madureira: depoimento [set 2006]**. Entrevistador: Leonardo Carneiro Ventura. Recife, 2006. 1 arquivo MP3.

³⁰⁸ ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 21.

³⁰⁹ MADUREIRA, Antônio José. **Antônio José Madureira: depoimento [set 2006]**. Entrevistador: Leonardo Carneiro Ventura. Recife, 2006. 1 arquivo MP3.

*Improviso*³¹⁰, de Antonio Madureira, faixa 2 do LP *Aralume*, de 1976, começa com acordes da viola sertaneja em ré maior, fundamental da música, como representando os acordes dos cantadores que fazem a chamada para a peleja – improviso – que está para começar. Nesse sentido, a concepção da obra como um todo faz lembrar a disputa de dois cantadores pelejando na arte do verso improvisado.

Do ponto de vista harmônico essa, peça é interessante por apresentar uma maior liberdade no uso de acordes fora da esfera “comum” da música dos cantadores. A música não gira mais exclusivamente em torno do acorde da nota fundamental do modo mixolídio – no caso, ré – mas faz uso também do que seria o IV grau (sol) e o II grau (mi).

Numa escala modal de notas cuja fundamental é ré, a ordem é *ré-mi-fá-sol-lá-si-dó*, sendo que os acordes montados em cima de cada uma delas são denominados de acordo com a posição da nota principal sobre o qual é montado: I, II, III, IV, V, VI ou VII graus. No caso do acorde de sol citado, sol é a quarta nota da escala, portanto, equivale ao IV grau. O mesmo raciocínio serve para o acorde de lá, quinta nota, formando o acorde de quinto grau. A presença e o encadeamento de tais acordes sobre a nota da escala é o que caracteriza a estrutura tonal da música. Aqui, basta saber que o uso de tais acordes citados na análise não equivalem necessariamente, graças aos elementos modais ainda presentes na peça, a uma caracterização tonal da música.

Portanto, longe de estabelecer uma estrutura tonal, a peça se mantém melodicamente no modo de mixolídio. Ocorre na peça aquilo que se pode chamar de um *divertimento harmônico*, momento em que o compositor se sente livre para explorar novas possibilidades harmônicas que, de acordo com um encadeamento tido como “usual” modal, não seria de se esperar. Dessa forma, Madureira mantém sua intenção de aproveitar elementos da música dos cantadores ao mesmo tempo em que incorpora alguns elementos já ligados a uma composição erudita mais livre, mas nada que extrapole a simplicidade harmônica pretendida pelo Quinteto. O agenciamento dos motivos harmônicos ditos populares - e melódicos - continuam de acordo com uma proposta de “música simples”, feita nos padrões eruditos, mas pensada para ser “fiel” ao que seria uma “simplicidade poética e musical do povo”.

Outra característica melódica presente em praticamente todas as peças armoriais é a repetição exaustiva dos temas e motivos por toda a música. Na verdade, isso pode ser relacionado à forma apresentada nas próprias canções e repentes dos cantadores sertanejos, cuja música se trata basicamente de uma melodia única repetida para todos os versos

³¹⁰ Ouvir faixa 11 do CD em anexo.

cantados. Mas também é um sinal de que, mas que a variedade melódica, o Quinteto Armorial buscava valorizar os timbres dos instrumentos contando, muitas vezes, suas peças, de dois ou três temas, sem um maior desenvolvimento, executadas alternadamente pelo violino, flauta, marimbau e viola sertaneja.

Até por isso mesmo, a impressão que se tem, ouvindo a obra completa do Quinteto Armorial, os quatro discos lançados pelo selo Marcus Pereira de 1974 a 1980, é justamente a de se estar ouvindo uma só grande composição de vários momentos, algo como um tema com variações; motivos melódicos (às vezes mais rítmicos do que melódicos) que muito se parecem, pois estão criados a partir dos mesmos modos, ou das mesmas inflexões, pois querem sempre lembrar o aboio do vaqueiro, a toada do cantador, os acordes da viola; uma harmonia sempre baseada na seqüência simples de acordes da viola sertaneja; formas igualmente simples, estruturada sobre a apresentações de temas ou tirados do romanceiro nordestino, ou construído segundo aquilo que o Armorial definiu como sendo as “características originais, leis próprias” da “música dos Ternos ou Zabumbas, os ponteados dos violeiros, as solfas de Romances e Cantigas, os cantos das Incelenças e os fraseados dos aboios”.³¹¹

Em *Martelo agalopado*³¹², faixa 6 do LP *Sete Flechas*, um procedimento único na produção do Quinteto: sobre o acompanhamento da viola de Antônio Madureira, bem característico daquele realizado pelos cantadores durante suas “pelejas”, o rabequista e violinista Antônio Carlos Nóbrega recita os versos do poema *Martelo Agalopado* de Ariano Suassuna, baseado no gênero homônimo de poesia empregado pelos cantadores sertanejos. Além das alusões do poema a uma imagética da vida sertaneja, carregada de símbolos elaborados como cangaço, onças e badalos, a ligação com o imaginário nordestino é realizada pelo timbre e pela impostação dada à voz de Nóbrega.

O timbre anasalado, gritante, meio que choroso, que provoca uma sensação de tristeza, tragédia, carregada de sotaque tido como nordestino, em grande medida, está em consonância com a voz pungente e aguda, igualmente gritada, dos povos orientais, remetendo, por exemplo à *saieta* – forma de canção espanhola – numa espécie de ligação que o Armorial deseja estabelecer entre a cultura dita do Nordeste e uma pretensa herança cultural mourisca, ibérica. O papel da voz, nesse sentido, está bem explicado por Albuquerque Jr. quando diz:

O sotaque, a escuta da voz podem ser um som familiar que aproxima as pessoas ou provoca estranhamento, separação. Ele funciona como um dos primeiros índices de

³¹¹ Texto de apresentação do presente em programa do concerto Quinteto Armorial. Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, 13 jan 1975. (Folheto) (S/a).

³¹² Ouvir faixa 12 do CD e anexo.

identificação e também de estereotipia. Remete a outras associações sonoras, imagéticas e discursivas que permitem construir, em torno da fala e de quem fala, pesados preconceitos. O sotaque permite identificar o migrante como um estranho por este estar associado, quase sempre, a um conhecimento prévio que permite enquadrar o falante em conceitos morais, em valores, num regime de escuta, em que não são as pessoas que falam, mas a fala que diz a pessoa.³¹³

Elaborada nesse contexto, a música do Quinteto explora o caráter cantante como sendo próprio a um dito sotaque nordestino. A voz de Nóbrega se sobressai, portanto, como sendo ela própria um instrumento, um registro sonoro e humano da dor e do sofrimento nordestinos, conceitos produzidos e disseminados pelo discurso regionalista do século XX. A voz do nordestino, nesse discurso, não estaria muito distante do sotaque carregado nos personagens de filmes de *western* americanos, emblemático de um tipo, pretensamente expressivos de uma cultura própria, quase cantantes “por natureza”, no qual, não por acaso, inspiraram-se os cantores da música *country* americana.

Gravada no último trabalho do Quinteto, numa fase final de sua produção, o canto de Nóbrega na peça *Martelo agalopado*, único exemplo em meio ao trabalho instrumental do grupo, pode ser pensado como um último recurso para dar voz à dita cultura nordestina. Significa também o reconhecimento pelo próprio Armorial da sua incapacidade para traduzir unicamente em sons toda a gama de conceitos e pré-conceitos estéticos utilizados em seu discurso sobre o que seria a “verdadeira cultura popular do Nordeste”. Quando todos os meios de representação de uma assim chamada sonoridade nordestina pareciam ter sido usados, restou deixar soar o “ser nordestino”, seu dito sotaque tido como característico e inconfundível. Metáfora do próprio Movimento, esse “dar voz” ao homem do Nordeste simboliza o sonho maior do Armorial, agenciador de um imaginário nordestino que deseja traduzir em sons, canto e, em última instância, fala.

³¹³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 2001, p. 155-156.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O derradeiro passo, aquele que deixa a capela, soa de maneira especial. Sua ressonância acontece fora da igreja, mas dentro de nossa imaginação: a memória auditiva de um espaço construído também através do som. Nossos olhos não mais encontram as paredes, suas distâncias e saliências, as janelas, os balaústres, as colunas, os anjos e sereias, o altar e as estátuas. Nossa voz não esbarra em nada, a não ser em outras vozes, outros ruídos, para a eles se somar, e, diluindo-se, dispersar-se no caos sonoro da metrópole. A partir de então, o que somos (e o que soamos) não difere mais de um grande amontoado de ruas, retas e rostos, prédios, praças e putas, carros, cores e corpos, beijos, batidas e bondes, estrondos, espirros e esporros, apitos, apelos, apótomos, roncares, rumores, risadas, gritos, grunhidos, gemidos, sotaques, sirenes, silêncio... E em nossos ouvidos ecoa a sensação da capela, a de saber onde estamos, e de saber a direção de nossa fala – o canto em uníssono da congregação – e os marcos sonoros de lá – a fala monódica do padre, o toque do badalo dos sinos. Dispersão e conversão; metrópole e catedral; devir e retorno; e nós no meio, com a lembrança de um lugar e, a partir dela, a certeza de poder, com um passo, com um som, fazer o caminho de volta; fechar o *ritornello*.

Uma primeira conclusão a que chego neste trabalho é a de que a música armorial, enquanto parte do Movimento Armorial, lançado oficialmente no dia 18 de outubro de 1970, na Catedral de São Pedro dos Clérigos, em Recife, Pernambuco, representou uma tentativa de ligar o espaço Nordeste a uma *sonoridade* que lhe fosse própria. Fazendo isso, o Armorial pretendeu demarcar um espaço – o Nordeste idealizado de seus autores e artistas – desligado do mundo modernizado, linha de fuga das cidades contaminadas pelos influxos burgueses que abrasam os antigos laços patriarcais e ameaçam a existência de um lugar idílico, pastoril, como era visto o Nordeste imaginado pelos intelectuais filhos da antiga aristocracia rural.

Foi esse Nordeste imaginado que o Armorial quis manter “a salvo” das experiências modernas e pós-modernas, fora do tempo da história, em descompasso com as mudanças estéticas, epistemológicas, ideológicas, religiosas, econômicas e todas mais que abarcaram o século XX no Brasil e no mundo. Mas, para além disso, o Armorial tentou atrair de volta os filhos errantes do sertão nordestino, elaborando uma forma de escrever, pintar, esculpir, encenar, dançar e *cantar* o Nordeste. Para tanto, dentre outras atividades, a música exerceu um papel fundamental, servindo de meio para a criação de um Nordeste sonoro, presente muitas vezes, numa canção, numa peça musical, num timbre de instrumento e, através desses, transportando seus ouvintes para o universo fantasioso nordestino.

Produzindo um trabalho, segundo os artistas e intelectuais do Movimento, baseado no que seriam as “raízes culturais do povo nordestino”, os músicos do Armorial, em grande medida guiados pelas idéias de Ariano Suassuna, pretenderam compor o que para eles seria uma música ao mesmo tempo “erudita” e “popular”, expressão da “união de contrários”, tida por Ariano como a característica essencial da cultura nordestina e brasileira. Agindo nesse sentido, o Armorial, através da música, buscou acrescentar à sua maneira de ver e dizer o Nordeste também uma maneira de *ouvi-lo*; buscou estabelecer uma *audibilidade* para o recorte geográfico do Nordeste, apropriando-se do conceito de *escuta* para fortalecer a idéia de uma territorialidade nordestina. É por isso, também, que a música armorial, assim como o Movimento, foi uma tentativa de fechamento estético de um espaço: a região Nordeste do Brasil.

O Nordeste, enquanto espaço imaginado, elaborado a partir de práticas imagético-discursivas elaboradas desde a década de 1920, com a contribuição de intelectuais, escritores e artistas em geral, contou com a produção e a difusão, promovida pela imprensa através dos meios de comunicação – como o rádio e a televisão – e a indústria cultural – principalmente no setor fonográfico – de uma série de *arquivos sonoros*: músicas e sonoridades apresentadas a partir da primeira metade do século XX como sendo típicas da região Nordeste. Lançado através de Luiz Gonzaga, o baião emergiu na década de 1940, como ritmo típico do Nordeste, passando a caracterizar uma produção musical considerada nordestina, à qual viria a se juntar a música dos cantadores e os timbres dos violeiros, sintomas de uma política cultural nacional que buscava, desde o Estado Novo, a definição de uma arte *nacional-popular* que aprofundasse no imaginário nacional a idéia de nação brasileira forte e independente. Em grande parte, os músicos do Armorial, tendo como seu principal compositor, Antônio José Madureira, o “Zoca”, foram buscar nesses arquivos sonoros da dita “música popular nordestina” seus motivos melódicos, rítmicos, harmônicos e, sobretudo, timbrísticos.

Entretanto, o Armorial se apoiou em outro discurso já iniciado com o início do século XX que instituiu também uma forma de ver e de *ouvir* o Nordeste. Esse discurso nasceu principalmente com a literatura regionalista da década de 1930 e ganhou respaldo político a partir do golpe militar de 64, quando o governo militar passou a promover a imagem de um país forte arraigado àquilo que foi considerado suas origens culturais. A produção de uma cultura voltada para tais raízes era interessante ao governo na medida em que ajudava a construir a ideologia do “Brasil: ame-o ou deixe-o”.

Dessa forma, o Movimento Armorial esteve em sintonia com o projeto político de elaboração de uma arte que valorizasse o elemento nacional-popular, uma arte voltada para as formas de expressão tidas como próprias do povo, e passou mesmo a bater de frente com toda

forma de expressão que não se limitasse ao uso desse elemento “popular”. Nesse campo, a grande antítese do Movimento Armorial foi o movimento que ficou conhecido na década de 1960 como o *tropicalismo*. Por ter sido lançado na década seguinte, o Armorial pode ser visto, de fato, como uma resposta à tendência já anunciada pelos tropicalistas de incorporar a uma dita arte nacional elementos estrangeiros como o rock. Questões como o uso ou não da guitarra-elétrica – instrumento típico da então recém surgida música *pop* americana – em grupos de música tidos como brasileiros foi emblemática quanto à disputa ideológica Armorial *versus tropicalismo*.

Pensando a música como meio de expressão para o embate entre o rural e o urbano, mas também como elemento constituinte do imaginário espacial social, o Armorial buscou, antes de tudo, reconhecer uma *paisagem sonora* para o espaço Nordeste, validada pela instituição de *marcas sonoras* – timbres de instrumentos, o aboio dos vaqueiros, o mugido do gado, o toque de sinos, o estouro das armas dos cangaceiros, o chispar de facas dos jagunços – sons tidos como próprios da região e, incorporando-os ao seu discurso musical, compor uma música em estreita ligação com o espaço, com o território nordestino. Misturando música e o que seria os sons idílicos do campo, o Armorial pretendeu compor uma trilha para o Nordeste pastoril de seu discurso, uma música que representasse a expressão sonora da dita “essência cultural nordestina”. Foi objetivo deste trabalho, portanto, analisar quais e como foram usados os elementos de uma música, eleita pelo Armorial como representante do povo nordestino, na elaboração de uma sonoridade e de uma musicalidade intrínseca ao espaço idealizado do espaço Nordeste.

Uma das grandes forças do Movimento Armorial para a difusão de uma dita “arte nordestina” se deu no campo da música. Isso porque, em grande medida, sua produção influenciou o trabalho de outros grupos tanto de Pernambuco como de outros estados na pesquisa por uma música que fosse baseada na assim chamada música popular do Nordeste, ajudando a divulgar o Movimento como um todo. Alguns desses grupos, o Armorial reconheceu como herdeiros de seu trabalho – por exemplo, os grupos *Gesta*, do Rio de Janeiro, *Sa Grama*, de Recife, o trabalho solo de Antônio Carlos da Nóbrega e o próprio grupo *Romançal*, formado por antigos integrantes do Quinteto Armorial e que deram início a uma nova fase do Movimento. Outros foram ostensivamente negados pelo Armorial como representantes do que seria uma autêntica música nordestina – destaque para o movimento *manguebeat* encabeçado por *Chico Science e Nação Zumbi*, e outros grupos que pretenderam efetuar uma fusão do maracatu rural pernambucano com elementos eletrônicos do pop e do rock.

Foi elaborando, portanto, uma forma de compor que partisse dos elementos tidos como populares e nordestinos, que o Armorial pretendeu, durante a década de setenta principalmente – levando-se em conta o trabalho do Quinteto como núcleo dessa música armorial – fechar-se também musicalmente em uma “redoma sonora”, muito bem simbolizada pela Catedral de São Pedro dos Clérigos, aonde não chegariam os influxos sonoros cosmopolitas, modernos e globalizantes do século XX, e onde seria instaurado, através de uma sonoridade tida como nordestina, um local de retorno – *ritornello* – àquele espaço Nordeste imaginado já desde a década de 1920 pelo discurso regionalista e ao qual o Movimento Armorial, guiado por Ariano Suassuna, buscou coadunar uma estética literária, plástica e *sonora*.

Para tanto, o Armorial, através da pesquisa de seus músicos e da orientação de Ariano Suassuna, elegeu certos signos sonoros/musicais a serem agenciados (apropriados e transformados) pelos compositores armoriais para a construção de uma identidade sonora para o espaço Nordeste. Foi através da incorporação de tais signos – modo mixolídio, batizado por alguns teóricos como o “modo nordestino”; a estrutura harmônica simples, muitas vezes baseada em um único acorde; a utilização de instrumentos tidos como populares pelo Armorial; a importância dada à questão dos ditos “timbres do Nordeste”; a utilização de ritmos típicos da chamada música popular nordestina – que o Armorial, através da produção musical do Quinteto, pretendeu estabelecer uma sonoridade para o espaço imaginado do Nordeste.

Além desses signos musicais eleitos para o Nordeste, o Armorial lançou mão do uso daquilo que neste trabalho foi referido como sendo um capital mimético europeu, ou seja, uma gama de elementos referentes à cultura européia que, através do líder intelectual do Movimento, Ariano Suassuna, foi incorporado a uma estética armorial, entrando como uma herança medieval ibérica, e até mesmo anterior a isso, noções gregas de música e espaço e da relação entre eles. Reunindo todos esses signos culturais – “nordestinos”, gregos, medievais – mas também inserido numa situação histórica bastante clara – governo militar, tropicália, discurso do nacional-popular – o Armorial se firmou como uma grande tentativa de fechamento de um território nordestino idealizado, na qual a música foi uma grande arma, funcionando como elemento de coesão para a construção imaginária do espaço Nordeste brasileiro.

A música armorial, além de tudo, expressa um desejo manifesto de manutenção de um espaço, o Nordeste, territorializado em vários sentidos pelo homem – na arte, na política, nas relações econômicas – e vários sentidos *do* homem – visão, tato, olfato, paladar e, segundo

este trabalho, *audição*. É preciso, pois, que se faça uma audição da música armorial no sentido de reconhecer o fluxo de memória que a atravessa e a intenção reacionária que ela manifesta: uma música inseparável do ser nordestino, capaz de representá-lo e nenhuma outra mais. Para o Armorial, a única expressão do que seria a cultura musical do Nordeste está nos timbres da viola, da rabeca, da zabumba, na voz gritante dos cantadores, nas formas do cancionista dito popular, nos ritmos tidos como regionais.

A música armorial é também uma tentativa de se dar um lugar para nosso ouvido; é o firmamento de diretrizes sonoras que direcionem nossa audição no sentido de dizer o que é e que não pode ser nordestino; é, portanto, a delimitação de um *espaço sonoro*, se assim podemos chamar, ao qual deverá permanecer circunscrita toda forma de expressão que se pretenda autêntica partindo de nós, músicos do nordeste; é um cerceamento expressivo, mas também pretende ser a reprodução sonora de um discurso político, econômico, social e literário instaurador de limites ao “ser nordestino”, “ver nordestino”, “dizer nordestino”, “soar nordestino”.

A música armorial, dessa forma, insere-se na construção imagético-discursiva do castelo imaginoso do sertão nordestino, e nestes dois sentidos deve ser pensada: como veio expressivo da arte que deságua no imaginário espacial; mas também como linha de fuga da experiência pós-modernizante advinda com o século XX, como discurso que pretende regular o fluxo de expressividade humana e estagnar o seu ritmo histórico, coagulando-o sob a redoma imagética, táctil, perfumada, saborosa e *sonora* do Nordeste idealizado. Para se pensar uma história da música armorial, é preciso reconhecer o papel da música na constituição imaginária dos espaços; para buscar entender (escutar) seu fluxo, é necessário propor a compreensão dos múltiplos lugares do homem na escrita da história – ora compositor, ora ouvinte, ora nota musical, ora ruído fora do concerto.

FONTES

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Quem é frouxo não se mete: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. **Projeto História**. São Paulo: EDUC, v. 19.

_____. **Um engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes**. Campinas, SP: Unicamp, 1994. (Tese de Doutorado).

ALBUQUERQUE, Marcos Cavalcanti de. Aboio. Texto presente em envelope-proteção. In: VITORINO, Lorinaldo. **Aboio e poemas matutos**. São Paulo: Japoti, 1967. 1 disco sonoro.

ALMEIDA, Cussy de. O canto do povo que volta ao povo melhor do que veio. **Correio do Povo**, Porto Alegre, p. 11, 17 mar 1972.

ALVES, Leda. Texto de apresentação presente no programa do IV Congresso de Cantadores do Recife. Recife, 25 out 1989. (Folheto).

ANDRADE, Renato Rodrigues. Ariano e o Armorial. **Correio Braziliense**, Brasília, p. 12, 28 mar 1976.

ARAÚJO, Olívio Tavares. Artesão do encanto. **Istoé**, São Paulo, p. 92-93, 22 mar 1995.

Cheia, angústia e morte no Recife. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 1, 18 jul 1975. (N/a).

DEC revive. **Jornal do Comércio**. Recife, p. 2, 20 abr 1998. (N/a).

MADUREIRA, Antônio José. **Antônio José Madureira**: depoimento [set 2006]. Entrevistador: Leonardo Carneiro Ventura. Recife, 2006. 1 arquivo MP3.

MADUREIRA, Antônio. Os sons do Armorial estão voltando. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 14, 26 jun 1976.

MORAES, José Geraldo Vinci de. A música popular na história. **História Viva**, São Paulo/Rio de Janeiro, n.º.7, maio 2004.

_____. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, Anpuh, São Paulo, n.º. 39, agosto 2000.

_____. Polifonia na metrópole: história e música popular em São Paulo. **Revista Tempo**, Niterói, vol. 5, no. 10, pp. 39-62, dez 2000.

Hymno de Princesa. **Jornal de Princeza**. Princesa Isabel, 5 jul 1930. P. 1. (N/a).

NEWTON JR., Carlos. **Carlos Newton Júnior**: depoimento [mai 2006]. Entrevistador: Leonardo Carneiro Ventura. Natal, 2006. 1 arquivo MP3.

NÓBREGA, Antônio Carlos. Quinteto Armorial vem a Goiânia para recital. **Folha de Goiaz**, Goiânia, p. 5-6, 15 set 1976.

O “Caminho das Pedras” leva à Pedra do Reino. **Turismo sertanejo**. Disponível em: <<http://www.turismosertanejo.com.br/?target=materia&id=38>>. Acesso em: 25 ago 2006. (N/a).

OLIVEIRA, Waldemar de. **Uma conquista difícil**. Recife, 1942. (Panfleto).

_____. Ver, ouvir e não calar. **Jornal do Commercio**, Recife, p. 9, 23 dez 1975.

PEIXE, Guerra. **Música Armorial**. Texto de apresentação de concerto na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, Recife, 07 out 1971. (Panfleto).

SILVA, Osmar. Quinteto Armorial do recife apresenta-se em setembro. **A Tribuna**, Recife, p. 11, 22 mai 1976.

SUASSUNA, Ariano. **A arte armorial**. Texto de apresentação presente no programa do concerto de lançamento do Movimento Armorial. Catedral de São Pedro dos Clérigos, Recife, 18 set 1970. (Folheto).

_____. Ariano e o Armorial. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 6, 08 set 2000.

_____. Ariano Suassuna e o Quinteto Armorial. **Correio Braziliense**, Brasília, p. 7, 28 mar 1976.

_____. **Arte armorial**. Texto presente no programa de recital do Quinteto Armorial. Recife, 27 nov 1974. (Folheto).

_____. Coluna Opinião. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. A2, 08 fev 2000.

_____. De quinta categoria. **Veja**, São Paulo, p. 5-7, 03 jul 1996.

_____. **O barroco e o lúdico na cultura popular brasileira**. Aula Espetáculo. Natal, 06 set 2006. (Gravação do autor).

_____. O quinteto armorial. **Correio Braziliense**, Brasília, p 6-8, 28 mar 1976.

_____. Raízes nacionais no Balé Popular. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 19-20, 22 mai 1977.

_____. Texto presente no programa do recital de estréia da Orquestra Romançal Brasileira. Teatro Santa Isabel, Recife, 18 dez 1975. (Folheto).

_____. Violeiros e ciranda: poesia improvisada. Recife, 1975. In: **Música Popular Nordestina**. Direção artística: Hermilo Borba Filho. Recife: Marcus Pereira, p1975, 4 discos sonoros.

Texto de apresentação do presente em programa do concerto Quinteto Armorial. Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, 13 jan 1975. (Folheto) (S/a).

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Nordestino: uma invenção do falo – uma história do gênero masculino (Nordeste 1920/1940)**. Maceió: Edições Catavento, 2003.

_____. **Um engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes**. Tese de Doutorado. Unicamp, Campinas, 1994.

ALVES, Lourdes Kaminski. Graciliano Ramos: tons narrativos de Vidas secas. In: LOPES, Marcos Antônio (Org.). **Grandes nomes da história intelectual**. São Paulo: Contexto, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Mário Raul Moraes de. **Introdução à estética musical**. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3 ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 2 ed. Campinas: Papirus, 2001.

AUBOYER, Jeannine. **História geral das civilizações**. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

AYMARD, Andrés; AUBOYER, JEANNINE. **História geral das civilizações**. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BASTOS, Elide Rugai. Ordem e progresso. In: MOTA, Lourenço Dantas (org.). **Introdução ao Brasil: um banquete no trópico vol 2**. São Paulo: Senac, 2001

BENNETT, Roy. **Elementos básicos da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

BLACK, Jeremy. **Mapas e história: construindo imagens do passado**. São Paulo: Edusc, 2005.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORBA, Alfredo et al. **Brincantes**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

Cadernos de Literatura Brasileira nº 10: Ariano Suassuna, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000. (N/a).

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CARONE, Edgard. **Corpo e alma do Brasil: a república nova (1930-1937)**. São Paulo: DIFEL, 1982, p. 41.

CARNEIRO, Edison. **Folguedos tradicionais**. 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1982.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A. (S/d).

CARPEAUX, Otto Maria. **História da música: da Idade Média ao século XX**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 1982.

CORRÊA, Roberto. **A arte de pontear viola**. Brasília/ Curitiba: Autor, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia Vol 1**. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. Acerca do ritornello. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia Vol. 4**. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. O liso e o estriado. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5.** São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DUFOURCQ, Norbert. **Breve historia de la música.** 5 ed. México, D.F.: Coleccion Popular, 1992.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro.** 3 ed. São Paulo: Globo, 2001

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas.** 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

FERRER, Rafael; LÓPEZ, José Garcia. **Enciclopédia Labor Tomo VII: La literatura, la música.** Barcelona: Editorial Labor, 1986.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 2004.

_____. **As palavras e as coisas.** 8 Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. “O pensamento do exterior”; “Um nadador entre duas palavras”; “Isto não é um cachimbo”; “O que é um autor”. In: **Ditos e escritos vol III.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** 36 ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **Ordem e progresso.** São Paulo: Global, 2004.

GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da Bossa Nova.** São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GREENBLATT, Stephen Jay. **Possessões maravilhosas: o deslumbramento do novo mundo.** São Paulo: EDUSP, 1996.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 2 ed. Lisboa: Gradiva, 2000.
- GRUNEWALD, Rodrigo de Azeredo. **Toré: regime encantado do índio do nordeste**. Recife: Massangana, 2005.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HOBBSAWM, Eric J. **A invenção de tradições**. 2ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- HENRIQUE, Luís L. **Acústica musical**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- HOFFMANN, O. et al. **Historia de la lengua griega**. Madrid: Gredos, 1973.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Caminhos e fronteiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2004.
- JARDIM, Antonio. **Sobre música e memória**. Rio de Janeiro, 1993. (Manuscrito).
- JÚNIOR, Peregrino. **A mata submersa e outras histórias da Amazônia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- LANG, Paul Henry. **Music in western civilization**. New York: W. W. Norton & Company, 1997.
- LE GOFF, Jacques. **Os intelectuais na Idade Média**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- LIMA, Edílson Vicente de. **As modinhas do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2001.
- LOVELOCK, William. **História concisa da música**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- MACHADO, Roberto (Org.). **Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005
- MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva S. A., 1998.
- _____. **Panorama do teatro brasileiro**. 5 ed. São Paulo: Global, 2001.

MAGNOLI, Demétrio . **O corpo da Pátria: imaginação geográfica e política externa no Brasil (1808-1912)**. São Paulo: Moderna, 1997.

MORAES, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)**. Recife: Universitária da UFPE, 2000.

MARIANO, Paulo. **Princesa antes e depois de trinta**. João Pessoa: EGN, 1991.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-80)**. 2ed. São Paulo: Contexto, 2004.

NEVES, André Lemoine. A arquitetura religiosa barroca em Pernambuco – séculos XVII a XIX. **Texto Especial Arqtextos**, n. 307, mai. 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq000/esp307.asp>>. Acesso em: 27 fev. 2007.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

_____. **Para além do bem e do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

NOGUEIRA, Maria Lopes Aparecida. **O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura**. São Paulo: Palas Athena, 2002.

OLIVEIRA, Waldemar de. **Uma conquista difícil**. 1942. (Panfleto).

PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. **A mousiké: das origens ao drama de Eurípides**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PERROY, Édouard. A nova primavera da Europa (séculos XI-XII). In. PERROY, Édouard. **A Idade Média: a expansão do Oriente e o nascimento da civilização ocidental: a preeminência das civilizações orientais**. Édouard Perroy/ colaboração Jeannine Auboyer ... [et al]. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. (História geral das civilizações; 6).

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

POLIANO, Luiz Marques. **Heráldica: escritos heráldico-genealógicos**. São Paulo: GRD; Rio de Janeiro: Instituto Municipal da Arte e Cultura-RIO-ARTE, 1986.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. 12ed. São Paulo: Record, 1979.

_____. **São Bernardo**. 32ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. **Vidas Secas**. 41ed. Rio, São Paulo: Record, 1979.

RAYNOR, Henry. **História social da música: da Idade Média a Beethoven**. Rio: Zahar, 1981.

RÊGO, George Browne do. **Suassuna e o movimento armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1987.

REGO, José Lins. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. **Fogo morto**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

_____. **O moleque Ricardo**. 17ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In.: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (orgs.). **O Brasil republicano: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX vol 4**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ROSTOVTZEFF, Mikhail Ivanovich. **História da Grécia**. 3 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S. A., 1986.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: UNESP, 2001.

_____. **O ouvido pensante**. 2ed. São Paulo: UNESP, 2000.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: UNESP, 2001.

SERRES, Michel. **Atlas**. Madrid: Cátedra, 1995.

_____. **O incandescente**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil: 2005.

_____. **Variações sobre o corpo**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. Da história ao mito e vice-versa duas vezes. In: SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et al (org.). **Dicionário crítico do pensamento da direita**. Rio de Janeiro: Faperj: 2000.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira: música**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

STRAVINSKI, Igor. **Poética musical (em 6 lições)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

STRUNK, Oliver (Org). **Source readings in music history**. New York: W.W.Norton & Company, 1998.

SUASSUNA, Ariano. **O movimento armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1974.

_____. **A onça castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira**. Recife: UFPE, 1976. (Tese de Livre-docência em História da cultura brasileira).

_____. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**. São Paulo: EDUSP, 1994, (capítulos 3, 4 e 5).

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DISCOGRAFIA

LAURENTINO, Moacir; SILVA, Sebastião da. Entre o sertão e o mar. Intérpretes: Moacir Laurentino e Sebastião da Silva. In: MOACIR LAURENTINO E SEBASTIÃO DA SILVA. **Os maiores do repente**. São Paulo: Chantecler, p1980. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

MADUREIRA, Antônio José. **Frevo de bloco**. Recife: Discos Marcus Pereira, 1980. 1 disco sonoro.

MOACIR LAURENTINO E SEBASTIÃO DA SILVA. **Os maiores do repente**. São Paulo: Chantecler, p1980. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

QUINTETO ARMORIAL. **Aralume**. Recife: Discos Marcus Pereira, 1976. 1 CD.

_____. **Do romance ao galope nordestino**. Recife: Discos Marcus Pereira, 1974. 1 CD.

_____. **Quinteto Armorial**. Recife: Discos Marcus Pereira, 1978. 1 CD.

_____. **Sete flechas**. Recife: Discos Marcus Pereira, 1980. 1 CD.

VITORINO, Lorinaldo. **Aboio e poemas matutos**. São Paulo: Japoti, p1967. 1 disco sonoro. Recife: Discos Marcus Pereira,

PARTITURAS

MADUREIRA, Antônio José. **Revoada**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco (Manuscrito). (S/d).

_____. **Toré**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco (Manuscrito). (S/d).

VIEIRA, Egildo. **Bendito**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco (Manuscrito). (S/d).

FILMOGRAFIA

A Música Armorial: do experimental à fase arraial. Direção e produção de Ana Paula Campos. Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 2005. 1 DVD.

Vlado: 30 anos depois. Direção de João Batista de Andrade. Produção de Ariane Porto. São Paulo: Oeste Filmes / TAO Produções, 2005. 1 DVD.

A N E X O S

ANEXO 1 - CD “MÚSICA DOS ESPAÇOS”

Lista de músicas:

1. *Romance da Bela Infanta* (Antônio José Madureira)
2. *Mourão* (César Guerra Peixe)
3. *Toada e dobrado de cavalhada* (Antônio José Madureira)
4. *Ponteio Acutilado* (Antônio Carlos Nóbrega)
5. *Excelência* (Antônio José Madureira)
6. *Toré* (Antônio José Madureira)
7. *Xincuan* (Antônio José Madureira)
8. *Baque de Luanda* (Antônio José Madureira)
9. *Zabumba lanceada* (Fernando Torres Barbosa)
10. *Revoada* (Antônio José Madureira)
11. *Improviso* (Antônio José Madureira)
12. *Martelo agalopado* (Ariano Suassuna/Antônio José Madureira)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)