UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

"AS PEDRAS DO MEU CÉU": A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NORDESTINA POR MEIO DO QUINTETO ARMORIAL (1970-80)

RAQUEL LIMA TORRES BARBOSA

CAMPINA GRANDE
SETEMBRO - 2019

"AS PEDRAS DO MEU CÉU": A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NORDESTINA POR MEIO DO QUINTETO ARMORIAL (1970-80).

RAQUEL LIMA TORRES BARBOSA

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em História, do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em História.

Orientador (a): Prof. Dr. Iranilson Buriti de Oliveira

Campina Grande

2019

Biblioteca Setorial do CDSA. Maio de 2025.

Sumé - PB

RAQUEL LIMA TORRES BARBOSA

"AS PEDRAS DO MEU CÉU": A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NORDESTINA POR MEIO DO QUINTETO ARMORIAL (1970-80).

Monografia Avaliada em __/__/__ com o conceito _____

BANCA EXAMINADORA

Orientador

Prof. Dr. Iranilson Buriti de Oliveira

Examinadora Interna

Profa. Dra. Marinalva Vilar de Lima

Examinadora Interna

Profa. Dra. Maria Liege Freitas Ferreira

A Deus, autor do meu destino, à frente de tudo em minha vida; que me alimenta a alma e me guia por este mundo.

A meu irmão Rafael, *in memoriam*. A morte pode ter emudecido seus lábios, mas ainda posso escutar sua voz e seus conselhos ecoando em minha vida. O dissabor de seu fenecimento é adoçado pelas lembranças que se mantêm vivas em minha memória.

A minha mãe e meu pai, luzes do meu caminhar. Não só me colocaram neste mundo – sendo esta a parte fácil – mas estiveram presentes em todos os momentos e fases de minha vida. Sinto-me grata por poder compartilhar com eles mais este momento e poder retribuir todos os ensinamentos, os carinhos e os investimentos; que eu possa, através deste, orgulhá-los da mesma forma que me orgulho deles.

Ao meu grande amor, Victor, que mudou minha existência no momento que entrou nela; que me ama, me protege e cuida de mim como ninguém. É meu companheiro nessa vida. Sendo um só, estamos – e somos – juntos pra tudo. Essa conquista é também tua.

A meus irmãos Maria Luisa, Filipe e Cecília que sei que muito se alegram por cada conquista minha.

À minha prima Oziella, ou Xexinha, que é quase uma irmã mais velha, sempre me aconselhando e participando de minha vida, desde tão pequenina até hoje e para sempre.

À minha avó Maria das Dores, que em seu ventre carregou e deu à luz minha progenitora; que me acalenta e me acarinha de uma maneira que só as avós conseguem.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que, desde menina, proporcionaram-me um envolvimento cultural que contribuiu diretamente para despertar o interesse pelo tema deste trabalho.

A todos os professores do curso de História da Universidade Federal de Campina Grande que participaram na minha formação.

Em especial, ao meu orientador Iranilson Buriti, por acreditar que eu conseguiria desenvolver e concluir a pesquisa e por toda a paciência comigo durante esses meses.

À minha querida prima Oziella, ou Xexinha, que me apoiou do começo ao fim e lapidou todo o trabalho.

Aos membros do Quinteto Armorial que contribuíram com as entrevistas: Fernando Torres Barbosa, Antonio Nóbrega, Fernando Pintassilgo e Edilson Eulálio.

A Marinalva Vilar de Lima e Maria Liege Freitas Ferreiras por aceitarem participar da banca examinadora.

A Matheus Pimentel e Marcílio Borba por serem meus mais próximos e queridos amigos. Agradeço pelos encontros que me alegram e me desenfadam do cansaço e que foram de grande ajuda durante a produção deste trabalho.

Aos meus colegas de curso e todos que colaboraram, de forma direta ou indireta, para a realização desta pesquisa.

"A Arte Armorial-Popular Brasileira está na rua, à disposição dos inimigos para os ataques e dos amigos para os incentivos e elogios" Ariano Suassuna

"Eu ao longo desses últimos trinta anos aprendi toques instrumentais, cantos, loas e danças, com os brincantes, com os tocadores de alfaias, com os cantadores, embolares. E fui recriando isso em vários espetáculos. Esses cantos, esses toques e essas danças são as pedras do meu céu e as estrelas do meu chão. Com eles soletro, penso e esperanço meu sonho humano. Com eles aprendi a amar o meu país e seu povo. Eles são o meu Lunário Perpétuo"
Antonio Nóbrega

RESUMO

O presente trabalho analisa o Quinteto Armorial (1970-80), que se apresenta como uma das muitas manifestações artísticas do Movimento Armorial, criado pelo paraibano Ariano Suassuna, e que pronuncia-se como uma importante vertente da cultura popular pernambucana na construção de uma identidade regional nas décadas de 70 e 80, historicizando sua trajetória, bem como os sujeitos envolvidos e a relação entre a Música Erudita e Música Regional na tessitura de uma expressão identitária nordestina. Este projeto apoia-se em um conjunto de fontes, dentre as quais entrevistas com integrantes do grupo musical, analisando seus objetivos e experiências enquanto integrantes do Quinteto, além de relacioná-las com algumas obras que abordam a representação nordestina em âmbito nacional, às diferentes expressões culturais nordestinas e ao próprio Movimento Armorial, apoiando-as no suporte teórico de identidade nacional discutida por Stuart Hall.

Palavras-chave: Quinteto Armorial; Movimento Armorial, regionalismo, musicalidade.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Samico, detalhe d'A Espada e o Dragão 11

Figura 2 - Samico, A Criação das Sereias (2002) 21

Figura 3 - Quinteto Armorial 41

Figura 4 - Samico, detalhe da Criação - As estrelas (2009) 59

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

DEC	Departamento de Extensão Cultural
IFOCS	Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas
MCP	Movimento de Cultura Popular
TEP	Teatro do Estudante de Pernambuco
TPN	Teatro Popular do Nordeste

SUMÁRIO

Introdução 11

Capítulo 1 21

SOPROS CULTURAIS: O ERUDITO E O POPULAR NO MOVIMENTO ARMORIAL 22

2. 1 A cultura brasileira e seus diálogos com o erudito e o popular 22

2.2 As influências da globalização na cultura e identidades nacionais através de movimentos artísticos no Brasil 28

2.3 Entre tradições: o Movimento Armorial 32

Capítulo 2 41

OS SONS E OS TONS NO QUINTETO ARMORIAL: A MÚSICA ERUDITA NO TERRITÓRIO SERTANEJO 42

3.1 A ibéria brasileira: trânsitos culturais 42

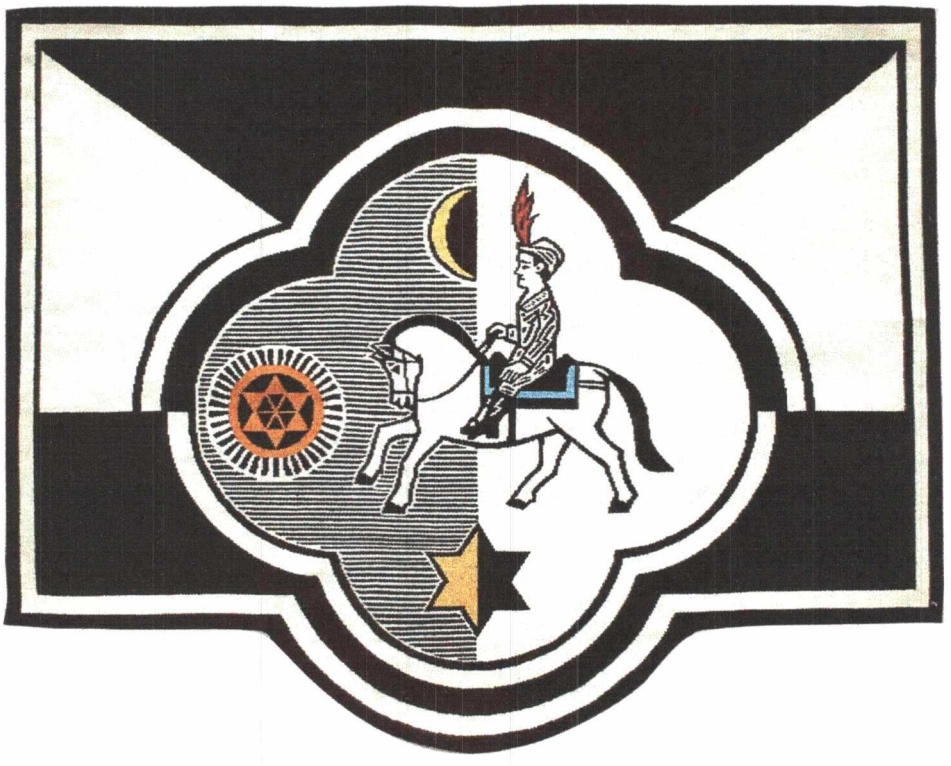
3.2 Sonoridades armoriais: do quinteto ao Quinteto 45

3.3 O Armorial na Rainha da Borborema e os ecos deixados no mundo 54

As Últimas Sinfonias... (Considerações Finais) 59

Referências 63

Figura 1 - Samico, detalhe d'A Espada e o Dragão



Fonte: Manifesto Tramas da Arte. Disponível em: < https://www.bykamy.com.br/dw/gilvan-samico/> Acesso em: 8 out. 2019

Introdução

A década de 1970 – e fins da década de 1960 – se configura como um período profícuo no cenário musical brasileiro, principalmente no que se refere ao surgimento de movimentos artísticos que desaguaram em uma produção diversificada. Três grandes movimentos surgiram nesta época: o Tropicalismo, o *manguebeat* – que embora tenha ganhado maior visibilidade na década de 1990, como veremos no segundo capítulo do presente trabalho, desponta ainda na década de 1970 – e, por fim, o Movimento Armorial, capitaneado por Ariano Suassuna e que será mais profundamente analisado e problematizado nos capítulos seguintes.

Este Movimento artístico possui muitas vertentes, contemplando desde a literatura e teatro, até a tapeçaria, arquitetura e, inclusive, a música. A Música Armorial perpassaria alguns projetos até que, por fim, se concentraria no Quinteto Armorial, grupo que viria a se aproximar do que pretendia Suassuna com seu Movimento e sua estética armorial.

O Quinteto Armorial procurava utilizar instrumentos da Música Erudita na criação de uma Música Erudita brasileira, a partir de elementos populares e regionais, compondo um diálogo com os cantadores nordestinos. Desta forma, utilizava tanto instrumentos eruditos, tais quais o violão, o violino e a flauta transversal, como instrumentos comumente ligados à cultura popular nordestina, a exemplo da rabeca, da viola sertaneja, do pífano e dos instrumentos de percussão, com destaque para o marimbau. Este último, inventado no Nordeste nessa mesma época, e, possuindo notas tão singulares, incorporava, consequentemente, unicidade às composições do Quinteto, favorecendo o surgimento de um estilo singular e original que congregava o clássico e o popular. Suas composições não possuem letras, sendo assim, o som e harmonização dos instrumentos podem ser ainda mais profundamente sentidos e degustados, bem como funcionam como forma de comparação com algumas das Músicas Eruditas que igualmente não possuem letras. O grupo, inclusive, recriou composições de grandes compositores como Bach[1], de forma inovadora, utilizando instrumentos populares.

O Quinteto Armorial era composto por músicos reconhecidos na cidade do Recife e que já dispunham de contato com a música erudita, seja por experiência prévia

[1] Compositor do fim do século XVII e meados do século XVIII, oriundo do Sacro Império Romano-Germânico, atual Alemanha

com esse tipo de música – pela formação acadêmica, por exemplo – seja por gosto pessoal e que, por isso, foram convidados por Ariano Suassuna para integrarem o grupo.

Como veremos no segundo capítulo, o grupo passou por duas formações. A primeira contava com Antonio Nóbrega, no violino e rabeca; Antonio Madureira, na viola e viola sertaneja; Edilson Eulálio Cabral, no violão; José Tavares Amorim, na flauta e Jarbas Maciel, na viola de braço. Os dois últimos já possuíam experiência com a Música Armorial, dado que estiveram em outro projeto musical de Ariano Suassuna, no ano de 1969, e que será melhor analisado adiante. Outros dois integrantes viriam a compor a segunda formação do Quinteto Armorial, em substituição a José Tavares e Jarbas Maciel. Seriam eles: Fernando Torres Barbosa, na percussão e marimbau e Egildo Vieira do Nascimento, na flauta e pífano. Além da participação de Antonio Fernandes de Farias, vulgo Fernando Pintassilgo, que atuou entre 1977 e 1980, tocando flauta transversa, gaita de caboclinhos e flautim nos dois últimos discos do grupo.

Alguns dos integrantes do Quinteto Armorial se farão presentes neste trabalho por meio das entrevistas que concederam a fim de explicitarem, como sujeitos envolvidos diretamente no processo criativo do Movimento Armorial, de que maneira surgiu e o que pretendia tanto o Movimento quanto o grupo musical de que fizeram parte. Nesse sentido, a ênfase dada será precisamente ao Quinteto Armorial – reduto que lhes permite falar com maior propriedade. Aspectos envolvendo as apropriações de elementos eruditos e populares nas criações e composições do grupo, bem como suas contribuições e legado para a cultura nordestina e brasileira, também serão abordados por eles.

A questão de identidade, já muito discutida pelo teórico Stuart Hall, que será ressaltada e analisada no presente trabalho, pode ser vista, na prática, nos trabalhos do Quinteto Armorial. A cultura popular brasileira e, especialmente a do Nordeste – recorte feito por se tratar de um trabalho com delimitações geográficas –, apesar das transformações ao longo do tempo, é a expressividade artística e cultural que mais busca preservar as influências que recebera desde o período da colonização, em que foi possível uma troca de culturas luso-brasileiras. Tendo isso em vista, o grupo tencionava, a partir da apropriação musical erudita europeia e da fusão desta com a cultura popular criar uma (ou várias) identidade nacional, e mais especialmente regional, notadamente a partir das manifestações artísticas encontradas no estado de Pernambuco, por ser esse o local de partida do Movimento Armorial e do Quinteto. A ideia era utilizar como

referência o cavalo-marinho, os caboclinhos, o maracatu, os cocos, o baião e os cantadores.

Dito isto, gostaria de falar sobre a minha experiência com a temática, que se deu através de influências parentais. Tive, desde muito cedo, contato com a cultura popular e com realidades diferentes, podendo até, inconscientemente, estudar e entender a relação com o outro. Minha mãe, Maria Anunciada de Lima Torres Barbosa, ministra aulas de Arte para uma comunidade quilombola, no distrito de Alagoa Grande (PB). No trabalho com seus alunos, ela procura imergi-los na cultura popular em que estão inseridos, por meio de peças de teatro, quadrilhas e Reisado, realizados em eventos da cidade e na própria escola em que são ministradas as aulas. Meu pai, Fernando Torres Barbosa, foi membro integrante do Quinteto Armorial e me introduziu, ainda criança, no universo da cultura popular. Ensinou-me, também, a importância de preservar a tradição musical de nossa região, mesmo em um mundo globalizado onde culturas externas se apresentam tão frequentes e invasivamente em nosso país, sendo possível – ou preferível – utilizar esta influência a nosso favor no que diz respeito à preservação de nossa Cultura. Portanto, este projeto nasceu dentro de mim, ouvindo os sons e os tons dentro de minha casa. Fui (e sou) cercada pela atmosfera armorial, fruto de uma mãe e de um pai que fazem da Arte um estilo de vida.

Assim, o presente projeto tem como intuito discutir e analisar a tentativa de preservação da cultura popular nordestina, mais especificamente sertaneja, mesmo que através da cultura erudita europeia, dado que usa, em suas composições, instrumentos tanto eruditos quanto tipicamente populares. Também é nosso objetivo examinar, por outro ângulo, a criação de uma Arte Erudita a partir de elementos da cultura popular, ou seja, uma recriação desta através da cultura erudita.

A importância de levantar tais questões dá-se pela relevância social e cultural do tema, que abrange além da questão identitária de um povo e uma região, a representação cultural de lugar, por meio de elementos artísticos do Movimento Armorial, especificamente, a Música Armorial. Sabe-se, ademais, o quanto esta influiu na consolidação não apenas da cultura nordestina, mas da cultura nacional, posto que o movimento artístico é reconhecido no país e internacionalmente.

A questão identitária, seja ela individual ou de uma comunidade, se constitui por meio de elementos diversos, como a língua, costumes, tradições e crenças, até a própria

cultura, por meio, entre outros, da literatura, cinema, artes plásticas e música. A interligação desses aspectos é também verdadeira a partir do momento que, por exemplo, a música pode estar intimamente ligada à tradição, como é possível perceber através de manifestações artísticas que se fazem presentes desde os tempos da colonização, caso do Maracatu[2] e Caboclinhos[3] – que tiveram influências africanas e indígenas, respectivamente – ou que sofreram influências de manifestações artísticas ibéricas, presentes, por exemplo, no Cavalo Marinho[4]. Isso significa que preservá-las significa salvaguardar, também, a tradição.

A identidade é, por si só, algo já muito debatido: o iluminismo possui uma concepção individualista de identidade, ou seja, o sujeito possuía um "centro" ou um "núcleo interior" que era sua identidade e que, apesar de se desenvolver, permanecia essencialmente o mesmo. Há, entretanto, outras vertentes, como a sociológica, que concebe a identidade não como algo centrado apenas no indivíduo simplesmente, mas como fruto da interação deste com o mundo e com a sociedade, absorvendo esses elementos e transformando-se a partir deles. Isso implica que agora o sujeito é percebido como um ser fragmentado, composto de várias identidades e o sujeito pós-moderno tem essa característica: ser menos fixo e estável e mais mutável, pois é agora definido historicamente e não mais biologicamente (HALL, 2006).

A identidade, individual ou coletiva, parte de vários pressupostos: o local de nascença, a língua, os costumes, a tradição e sua Cultura (que pode englobar tudo isso e também a Arte). Por se tratar, como mencionado, de algo histórico e não puro e simplesmente biológico, a experiência vivida cotidianamente e compartilhada entre as pessoas influencia a construção identitária que, por sua vez, não é mais estática, estando sujeita a diferentes intervenções e modificações.

---

[2] Ritmo musical que une música e dança, sendo, também, um ritual de sincretismo entre religiões de matrizes africanas e o catolicismo. Tem origem em Pernambuco, no século XVII. Possui dois tipos: Maracatu Rural (também conhecido como maracatu de baque solto) e Maracatu Nação (também conhecido como maracatu de baque virado).

[3] Dança folclórica que tem relação com o culto da Jurema e seus integrantes participam do Carnaval somente após tomar a bebida de Jurema.

[4] Folguedo do agreste da Paraíba e da Zona da Mata Setentrional de Pernambuco que reúne em dança, música, poesia e teatro que surgiu com o movimento dos cortadores de cana. Conta com mais de 70 personagens, humanos e fantásticos.

A identidade coletiva pode ir além quando se utiliza de discursos regionalistas para construir tanto sua própria identidade quando a do outro. A imagem da nação é entendida como uma junção de regionalismos, ou seja, em outras palavras, a construção da imagem nacional é feita a partir das diversas imagens regionais e particulares que compõem o todo. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011)

Essa análise do outro – do regionalismo do outro – é feita sempre a partir do seu local de fala, ou seja, quem cria o discurso toma seus costumes como costumes nacionais, ao passo que os costumes do outro são enxergados como diferentes e como sinônimos de atraso. Como as regiões Sul e Sudeste detêm maior notoriedade em se tratando de discursos nacionais e regionais – através da televisão, por exemplo – é de se esperar que se utilizem deste discurso obscurantista a respeito do outro e de valorização sobre si. "O regionalismo paulista se configura, pois, como um regionalismo de superioridade" (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 45). O Movimento Armorial, bem como o objeto de estudo deste trabalho, o Quinteto Armorial, iam na contramão dessas narrativas de inferiorização já tão cravadas na sociedade e buscavam o enaltecimento da cultura regionalista do Nordeste, como forma de defesa e luta pela preservação tanto de seu povo quanto de sua Cultura.

Giddens (1990), citado por Hall (2006), abarca as diferenças entre sociedades tradicionais e modernas, revelando que na primeira há uma grande valorização do passado e que, em decorrência disso, há consequentemente uma elevação dos símbolos, uma vez que esses servem também para perpetuar gerações passadas. As sociedades modernas, em contrapartida, são "por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente" (HALL, 2006, p. 14), ou seja, à medida que novas informações são agregadas, novas práticas surgem. É, em suma, uma sociedade de mudanças. Afinal, é comum vermos uma substituição de determinadas expressões artísticas por outras novas, ainda mais voláteis. É o que ocorre, principalmente, com a cultura de massa: tão facilmente imposta pela indústria cultural, quanto substituída. Algumas das músicas mais recentes são rapidamente trocadas e em poucos anos, ou até meses, encontram-se defasadas, dada a velocidade de mudança das sociedades modernas, em que costumes e tradições são vertiginosamente esquecidos, não possuindo a valorização que outrora tiveram. É o contrário do que se vê, por exemplo, com as composições eruditas e as manifestações artísticas da cultura popular.

A busca pelas tradições – na contramão das sociedades modernas – coaduna-se a um dos objetivos principais do Movimento Armorial e do Quinteto Armorial, especialmente no que se refere à Música, resgatando antigos costumes, antigas manifestações artísticas e dando a elas um novo sentido, a fim de mantê-las vivas e atuais. Era esse o olhar inquieto de Ariano, que sentia como desgastantes os processos da globalização, que ameaçavam a identidade nacional com a invasão de elementos artísticos e culturais como um todo.

A imigração europeia, principalmente nas regiões Sul e Sudeste do Brasil no século XIX, e sua consequente influência para a construção cultural dessas localidades, contribuiu para um atrelamento de elementos europeus à sua cultura, fazendo surgir na população dessa região o sentimento de superioridade, que será mais discutido no primeiro capítulo deste trabalho. O Movimento Armorial e o Quinteto, por sua vez, juntavam essa influência europeia – principalmente ibérica – à sua cultura regional, ou seja, não perdia de vista suas raízes, mas empenhava-se em fundir os dois universos.

Laclau (1990) é citado por Hall (2006) a partir de outro conceito de sociedade, em que é debatido uma noção de deslocamento. Isso significa que as sociedades não possuem um único centro mas, ao contrário, uma pluralidade deles. Esse pensamento se diferencia do pensamento dos sociólogos, uma vez que estes acreditam num centro e um todo unificado e bem delimitado. Laclau, ao contrário, sugere que as sociedades são caracterizadas pela "diferença", produzindo uma variedade de identidades. Apesar dessas distinções, as sociedades não se desintegram totalmente, tendo em vista que essas identidades estão de certa forma articuladas (HALL, 2006).

As articulações que não permitem a dissolução completa das sociedades se dão pelo atrelamento de elementos culturais que permeiam a sociedade, apesar das diferenças. Segundo essa perspectiva de Laclau, até mesmo um país de dimensões continentais como o Brasil, possui fatores que corroboram para uma certa unicidade, malgrado as divergências regionais que proporcionam singularidade às regionais e propicia a diversidade cultural. Em suma, aspectos como alguns costumes e tradições, a língua vernácula e a construção histórica, favorecem uma unicidade do país, impedindo uma dissolução completa deste, mesmo que haja tanta pluralidade.

Ao citar Laclau, Hall se refere a diferentes tipos de identidades. Estas tratam dos elementos culturais que são mais restritivos a cada lugar, a exemplo da comida, da

música, das manifestações artísticas, do folclore, etc. que compõem a identidade cultural das regiões. É, por conseguinte, a união de todos esses elementos que as diferem, bem como a junção dos elementos que as assemelham, que corroboram tanto para pluralidade das sociedades, quanto impede que elas se desintegrem por completo. "As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas" (HALL, 2006, p. 25). O Movimento Armorial pretendia se apoiar nas tradições da Cultura Nordestina e ao mesmo tempo ressignificá-la, ao contrário do caminho que trilhava a modernidade.

A identidade nacional, ou os elementos que envolvem o conceito de "ser brasileiro", por exemplo, é formada por um conjunto de representações, entre as quais se encontra a cultura nacional. A sociedade de uma nação contribui para *ideia* que se tem dela e que é formada através da cultura nacional e de suas representações (HALL, 2006). O Movimento Armorial e o Quinteto Armorial buscavam a construção ou reformulação dessa cultura nacional a partir do regional, ou até mesmo atuar de forma contributiva para essa representação cultural por meio da Arte e da Música, respectivamente.

Essas culturas nacionais são compostas de símbolos e significados com quais nos identificamos e representam a concepção que criamos de nós mesmos (HALL, 2006). Há memórias que, invariavelmente, conectam o presente e o passado, que Durval Muniz também relaciona à saudade:

> A saudade é um sentimento pessoal de quem se percebe perdendo pedaços queridos de seu ser, dos territórios que construiu para si. A saudade também pode ser um sentimento coletivo, pode afetar toda uma comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 65)

Através da identificação de uma nação, por meio dos costumes e símbolos, surge o sentimento de pertencimento àquele lugar. A partir disso, em consequência das mudanças constantes da modernidade, em que tudo se apresenta como efêmero e volátil, pode florescer a saudade. Um sentimento muito pessoal, mas passível de ser encontrado como saudosismo: saudade de tempos idos, saudade das tradições. Uma comunidade pode sentir falta, inclusive, de algum tipo de manifestação artística que, já extinta (ou quase), reside apenas na memória pessoal ou coletiva de determinado povo.

Os processos de globalização e esse estreitamento no espaço-tempo, por ela corroborado, influenciam diretamente nos novos costumes que serão adotados por determinado povo, mudando as tradições ou de certa forma esquecendo-as. Ariano Suassuna, preenchido de um sentimento de saudade das tradicionais manifestações artísticas, encabeça o Movimento que viria buscar a sua preservação; e o Quinteto Armorial seguia na mesma direção, principalmente em se tratando das que de alguma forma se relacionam à Música e, somando a isso, a influência da Música Medieval, Barroca e Clássica, o que acabava por ligar passado e presente, Erudito e Popular.

Uma outra interpretação pode ser a de que esse passado é representado pelas expressões medievais da música europeia e, o presente, desempenhado pelas músicas populares que, embora tenham surgido no período colonial – que se configura como passado do tempo presente – é atual no sentido de cultura brasileira que ainda se faz presente, em dias correntes, como manifestações artísticas, apesar de menos comuns e cedendo espaço à outros tipos de expressões da modernidade.

Hall (2006) elenca alguns elementos que vêm reafirmar como é explicitada a narrativa da nação, a partir da cultura nacional

> Tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais. [...] Como membros de tal "comunidade imaginada", nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte. (HALL, 2006, p. 52)

Essas histórias, relatos, símbolos, rituais e eventos históricos são alguns dos elementos que integram a narrativa da nação e são vivenciados por um povo em conjunto, ou seja, pela nação como um todo. Eles estão presentes principalmente no imaginário popular, que compartilha, além disso, de outros elementos, a exemplo de ideias e conceitos, cultura, língua, arte e vivências, isto é, dividem entre si essa mesma narrativa. Acreditamos justamente que é o resgate dela que representa sua valorização.

Como exemplo podemos citar Antonio Carlos Nóbrega[5], antigo integrante do Quinteto Armorial que, após sua dissolução, seguiu carreira individual e nela incrementou letras às suas composições. Enquanto as composições do Quinteto eram

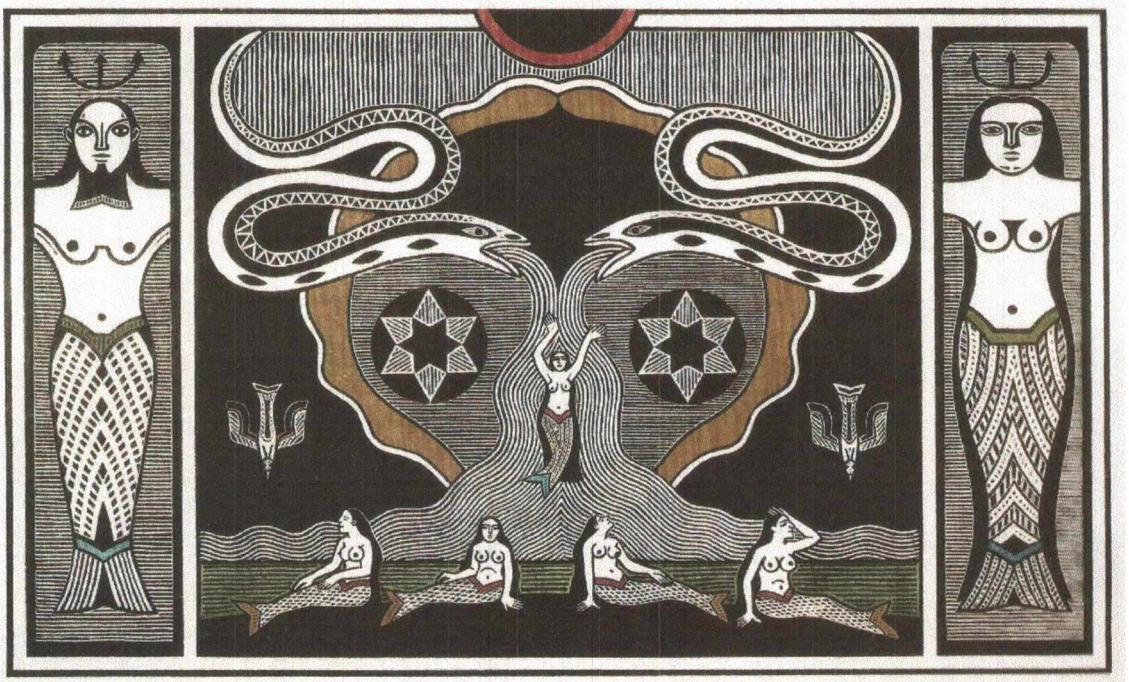
[5] No primeiro capítulo, apresentaremos esse componente do Grupo.

apenas instrumentais, suas novas canções, como artista solo, possuem letras com uma forte presença desses enredos. Eles relatam eventos diversos, tais como histórias e estórias sobre a colonização portuguesa no Brasil, as secas do Sertão Nordestino, as ruas da cidade do Recife, paisagens, cenários e a influência artística do Nordeste, especialmente Pernambuco, destacando elementos artísticos e culturais. Mestres cantadores, instrumentos tipicamente nordestinos, ritmos carnavalescos, entre outros, são enfatizados e resgatados, de movo a valorizar a nação e sua cultura.

Almejando melhor organizar o trabalho, optei por dividi-lo em dois capítulos, ao invés de três. Assim sendo, a introdução será um pouco maior a fim de formar o primeiro capítulo. No segundo, será apresentado o Movimento Armorial, com a finalidade de analisar e problematizar o que pretendia seu idealizador, Ariano Suassuna, ao capitanear um Movimento que envolvia dois tipos tradicionais de Arte: a erudita e a popular. A discussão em torno de suas aspirações e as influências que sofreu ao longo de sua trajetória política e artística, que serviram de propulsores para seus ideais, assim como os caracteres nordestinos, e, notadamente, os sertanejos, serviram de sustentáculo para os fundamentos teóricos que viriam a compor a estética armorial.

A vertente musical do Movimento Armorial será discutida no terceiro capítulo, com a análise, por parte de alguns membros, a respeito dos grupos musicais que participaram da trajetória do Movimento, mais especificamente do Quinteto Armorial – grupo que possui maior visibilidade e que mais aproximou-se do que pretendia Ariano Suassuna. Por meio de entrevistas com integrantes do grupo, poderemos examinar e compreender como se deu sua formação e o que almejavam tanto Suassuna quanto os artistas com a criação do Quinteto Armorial. Pormenorizaremos, igualmente, como ocorria o processo criativo de uma música erudita, tendo como premissa a incorporação de elementos da cultura popular. Dessa forma, convidamos o leitor para ouvir os sons, tons e ritmos desse objeto de pesquisa.

Figura 2 - Samico, A Criação das Sereias (2002)



Fonte: Arte Popular Brasil. Disponível em: < http://artepopularbrasil.blogspot.com/2011/09/samico.html> Acesso em: 8 out. 2019

Capítulo 1

SOPROS CULTURAIS: O ERUDITO E O POPULAR NO MOVIMENTO ARMORIAL

2. 1 A cultura brasileira e seus diálogos com o erudito e o popular

O presente capítulo pretende abordar os conceitos e diferenciações dos diversos tipos de cultura, bem como relacioná-los com o Movimento Armorial, a partir da análise de alguns teóricos e autores, assim como a fala de alguns membros integrantes deste Movimento.

A cultura brasileira é tão rica, quanto diversa. Por se tratar de um país de dimensões continentais, a variação de construções identitárias é perceptível principalmente quando se é comparada, culturalmente, uma região de outra: o Nordeste é culturalmente distinto do Norte e, por conseguinte, quanto maior a distância geográfica, como quando comparada ao Sul, por exemplo, as divergências são ainda mais flagrantes e mais fortemente sentidas. Isso é nítido quando são contrapostos alguns costumes, expressões linguísticas, tradições, folclore, entre outros.

Isto é, há um distanciamento entre muitas regiões brasileiras no que concerne à cultura. Há, inclusive, alguns grupos de determinadas regiões brasileiras que se sentem muito mais ligados à identidade estrangeira do que brasileira. O mais recente filme do cineasta recifense Kleber Mendonça Filho, intitulado Bacurau[6], possui uma cena emblemática. Nela, uma dupla de sulistas alia-se a um grupo de estadunidenses, em uma missão genocida contra uma comunidade extremamente humilde, no interior de Pernambuco e, quando questionada sobre o motivo de estar voltando-se contra seu próprio povo – sendo eles brasileiros – argumenta que o Sul, onde eles vivem, em muito mais se assemelha às identidades e culturas estadunidense, alemã ou italiana, por possuir muitas colônias desses países nessa região, do que à vida levada pelos sertanejos nordestinos, mesmo que com eles dividam o mesmo território e a mesma identidade nacional.

Apesar das diferenças culturais entre as regiões, existe uma singularidade e uma unidade na identidade nacional no que se refere à alguns elementos, tais como a língua – apesar dos diferentes sotaques – e nos costumes genéricos e gerais, a exemplo do tipo

[6] Bacurau (MENDONÇA FILHO, 2019).

de culinária que pode ser encontrada em todo o território nacional, apesar das multiplicidades, ou as paisagens, a construção histórica, os símbolos, algumas tradições, entre outros elementos que fazem parte da nação como um todo.

Existe, pois, uma corrente de reconhecimento de cada povo por seu lugar. Cada região busca, de uma forma ou de outra, a apreciação de sua cultura, por estar ali imersa e cotidianamente vivenciando-a. É esse olhar de um povo sobre sua própria cultura, regionalmente falando, bem como sua valorização e preservação que, de fato, colaboram não só para a construção identitária local e nacional – que se faz continuamente ao longo da história – mas para sua perpetuação.

> A pluralidade advém das culturas populares, de massa e erudita, que seguem linhas distintas, mas que se cruzam em determinados momentos juntamente com as imbricações das culturas ibéricas, indígenas e africanas e ainda às mais recentes culturas de imigrantes (alemã, italiana, japonesa, dentre outras). Pode-se incluir também as migrações internas (nordestinas, paulista, gaúcha), responsável pela disseminação da cultura de suas respectivas regiões para outras partes do país. Some tudo isso a crescente influência americana, uma fonte privilegiada no mercado de bens simbólicos através do processo de globalização. (COIMBRA; ALMEIDA; ALVES, M.S.; ALVES, P.R., 2007, p. 2)

As imigrações e emigrações convergem para uma fusão cultural, inclusive pela mescla de culturas entre regiões dentro da mesma nação, isto é, como no caso do Brasil com as interligações culturais entre as regiões brasileiras impulsionadas pelas mudanças de território, experienciadas desde o início do século XX e incentivados pelas secas (no caso específico do Nordeste), assim como envoltas, igualmente, em questões econômicas, sociais e políticas. Para mais, as influências ibéricas, africanas e indígenas, fundidas desde os períodos de colonização brasileira, promovidas pela miscigenação, contribuíram com a implementação desses elementos criativos às próprias manifestações artísticas que surgiram, à época, e que viriam a surgir em tempos futuros.

> O conceito de cultura pode, ainda, ser entendido como um processo de desenvolvimento intelectual de um indivíduo ou de um determinado grupo, no meio social de convívio. Nesse sentido, esse processo envolve uma série de entendimentos comuns, refletidos na representação de valores, símbolos e significados entre as pessoas que, de alguma forma dividem ou mantêm algum tipo de convívio possibilitando a transmissão desses elementos e assim a perpetuação às novas gerações (COSTA, 2007, p. 24)

A concepção de cultura é muito ampla e sua definição não é consenso entre estudiosos, abarcando vários significados. A cultura se apresenta como algo agradável à sociedade, que nos impulsiona a experienciar vivências fora do costumeiro. Pode, desde servir de refúgio do cotidiano, ao escutar-se uma música, ler um livro, assistir a um filme e a uma apresentação teatral, como até mesmo através de participações em manifestações artísticas e culturais, tais como acompanhar as agremiações carnavalescas, os folguedos, ou qualquer outra expressão folclórica de uma região.

> Cada um à sua maneira, por uma perspectiva, traz uma conceituação diferente, desde a associação da palavra cultura ao cultivo do solo e plantas, originada no mundo latino, até quando se tornou de uso corrente na Europa, sendo aplicada às sociedades humanas, com a designação de práticas de descrição, comunicação e representação (COSTA, 2007, p. 23)

Ou seja, a compreensão do termo cultura vai desde o sentido de plantio e cultivo de uma terra, até às definições mais sociológicas que embarcam conceitos de comunicação, representações, de manifestações artísticas, de símbolos, valores e tradições.

Ademais, é também comumente utilizada como forma de distinguir os que são "cultos" dos que não o são, ou seja, aqueles considerados mais "cultos" são os que possuem "mais cultura" que outros, tidos como desprivilegiados desse tipo específico de cultura. Essa significação da cultura, entretanto, é autoritária, depreciativa e elitista e se refere principalmente à cultura erudita ou à erudição, com base nos conhecimentos tradicionais que são construídos ao longo da vida, seja por determinada formação acadêmica, pelos ambientes que frequentam, pelo tipo de Arte que consomem. Esse tipo de análise erudita e douta, desconsidera e marginaliza, portanto, a cultura popular que se apresenta de forma muito mais democrática e é também envolta em manifestações artísticas que contribuem diretamente para a construção e consolidação da cultural nacional.

A cultura pode revelar-se de diferentes formas na sociedade, apresentando diferentes contextos e públicos-alvo, bem como diferentes intenções, seja ela erudita, popular ou de massa. A dificuldade está em objetivamente defini-las, sendo preferível optar pela designação através da diferenciação delas, a fim de compreendê-las mais satisfatoriamente.

A cultura erudita é, como mencionado, a cultura produzida e apreciada por um público restrito e elitista, tido como letrado e instruído, tornando-a de pouco acesso pela população geral e "é dominante e suspeita, um privilégio de poucos" (Barreto *amud* SOUZA, 2010); ou, pode-se dizer, é a Arte "de caráter acadêmico, que são as Artes Plásticas propriamente ditas (pintura, escultura, arquitetura, teatro, música e dança" (COIMBRA; ALMEIDA; ALVES, M.S.; ALVES, P.R., 2007, p. 2). Ou seja, é a Arte reservada, que se encontra fechada dentro de determinados ambientes reclusos à uma minoria.

O Movimento Armorial mesmo, e talvez justamente por ter em seu cerne bases eruditas e populares, transitava por diversos ambientes, desde teatros tradicionais frequentados pela elite recifense, até mercados públicos no centro da cidade. Assim analisa Antonio Nóbrega, músico e compositor do Quinteto Armorial, tanto o Quinteto quanto o Movimento como um todo:

> Os conceitos de Erudito e de Elite se migram, se perfazem; o que fez com o que o Movimento Armorial fosse entendido, até erroneamente, como elitista e por se tratar de uma Arte erudita – e como a Arte erudita é normalmente apreciada e frequentada pela elite –, consequentemente, também, como uma Arte "elitosa". Mas não era esse o pensamento de Ariano e não foi esse o resultado, por exemplo, do trabalho do Quinteto Armorial – que é o reduto que me pertence falar com maior propriedade –, porque nós viajamos pelo Brasil, nos apresentamos muito pelo Nordeste e a palavra Erudito não se enfileirava com a de elitismo. Nos apresentamos em lugares bastante populares como o Mercado de São José[7]; e nem é só por isso, é por que nossos concertos abrigavam um número de pessoas de faixas etárias amplas e de faixas sócias também amplas. Agora temos sempre de entender que quem frequenta teatros, por exemplo, o Teatro Santa Isabel[8] e outros dessa natureza, principalmente há 40 anos, são pessoas da classe média ou da classe rica. O povo dos morros raramente vai assistir a uma peça ou alguma coisa no [teatro] Santa Isabel, quer dizer, hoje em dia está um pouco diferente, mas naquela época não existia isso; quem ia assistir a um concerto no Santa Isabel era uma pessoa de prol, uma pessoa de gabarito. (NÓBREGA, 2019)[9]

---

[7] Localizado no bairro de São José, é um dos muitos mercados públicos da cidade do Recife, configurando-se, entretanto, como um dos mais conhecidos.

[8] Um teatro do século XIX, nomeado em homenagem à Princesa Isabel, localizado na Praça da República, no bairro de Santo Antônio, no Recife. É monumento tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 31 de outubro de 1949. Representa o primeiro e mais expressivo exemplar de Arquitetura Neoclássica em Pernambuco e um dos mais notáveis do país (SITE)

[9] Em entrevista exclusiva para a realização deste trabalho.

Essa mescla de ambientes, seja o tradicional Teatro ou o Mercado Público, denota essa interface entre erudito e popular do Movimento e o fato do Quinteto Armorial transitar entre esses ambientes reflete essa essência dúbia a partir do momento em que engloba, como dito por Nóbrega, a "classe rica" e o "morro".

A cultura popular, por sua vez, é a cultura construída pelo povo e por eles preservada ao longo dos anos, por ser transmitida por várias gerações, resistindo ao tempo. Ao contrário da cultura erudita, não é ensinada em ambientes tradicionais, mas aprendida em vivências cotidianas. Todavia, a cultura popular, pode – e é, de fato – ser interligada, também, ao teatro e à dança, tendo em vista que muitas manifestações artísticas, como os Caboclinhos, o Maracatu, o Cavalo Marinho, o Coco de Roda e o Coco de Umbigada possuem a dança ou o teatro – ou ambas – incorporadas à musicalidade.

Ao contrário da erudita, a cultura popular por ser realizada junto à parcela majoritária da população – e não a minoritária –, é praticada no seio das comunidades, pelo povo, pelas vivências cotidianas da própria população, sem necessariamente um saber científico que a precede (COSTA, 2007), sendo praticada e consumida pelas classes mais baixas.

> No caso específico do Brasil, os estudos antropológicos já faziam a distinção clara, a partir de um critério racial, entre as culturas indígenas, negra, branca e mestiça. Ao longo dos anos da história brasileira, a cultura branca, proveniente dos europeus, foi associada à erudição, uma cultura letrada, estabelecendo uma diferença para com as culturas populares, elaboradas sem a necessidade de um conhecimento prévio. (COSTA, 2009, p. 26)

Ariano Suassuna[10] defendia que a identidade nacional era e, de fato deveria ser, influenciada principalmente pela cultura popular e, mais especificamente, nordestina, por ver o Nordeste como um repositório da cultura popular que, a partir da assimilação da influência medieval e moura, assim como indígena e africana (a partir da miscigenação dessas culturas) criaram uma base de representação muito forte na cultura

[10] Poeta, dramaturgo, romancista e professor paraibano, nascido em 1927, filho de João Suassuna, 14° governador da Paraíba. Faleceu em 2014, mas foi bastante reconhecido em vida por ser idealizador do Movimento Armorial e pelas obras O Auto da Compadecida (1955) e o Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta (1971).

nacional, indo na contramão da descaracterização da cultura brasileira pelas interferências estrangeiras.

A cultura de massa, por outro lado, não é imposta pela elite, mas sofre outro tipo de imposição: a da indústria cultural e mercadológica. É, essencialmente, a cultura que está presente em praticamente todos os meios de comunicação e é apreciada pela maioria da população, não pelo valor cultural que possui, mas pelo costume e imposição da indústria cultural. (SOUZA, 2010).

> Alguns teóricos culturais argumentam que a tendência em direção a uma maior interdependência global está levando ao colapso de *todas* as identidades culturais fortes e está produzindo aquela fragmentação de códigos culturais, aquela multiplicidade de estilos, aquela ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente e na diferença e no pluralismo cultural (HALL, 2006, pp. 73 e 74)

Essa cultura de massa é especialmente fugaz, sendo imediatamente consumida e rapidamente esquecida ou substituída. A rapidez e fluidez com que surgem novas músicas é intrigante e reflete essa imposição da indústria cultural, em que a produção em massa é incentivada e, consequentemente, a fluidez é também estimulada. Este tipo de cultura difere da popular a partir do momento em que esta última é pautada nas tradições e nas construções históricas e artísticas de nosso país, e não meramente na indústria mercadológica, que produz o que é comercialmente rentável.

Independente do tipo de conceituação de cultura que seja discutido, é importante ter em mente que essa discussão esteve presente durante a construção histórica do Brasil, havendo a intenção de defini-las e distingui-las; mas, acima de tudo, de vivenciá-las cotidianamente, na prática, pelos brasileiros especificamente – por se tratar de um trabalho que focaliza esta região – mas concordando ser um movimento que não é exclusivamente brasileiro, mas um processo que é natural e acontece mundialmente. Embora se tratem de termos relativamente recentes, pode-se dizer que as separações entre Cultura Erudita, Popular e de Massa sempre se fizeram acentuadas, de forma indireta, a partir do momento que existem diferentes classes sociais e diferentes acessos culturais veladamente restringidos à determinadas classes.

2.2 As influências da globalização na cultura e identidades nacionais através de movimentos artísticos no Brasil

A partir da década de 70 inicia um rápido aumento da globalização das culturas nacionais em todo o mundo. "Geralmente se concorda que, desde os anos 70, tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações" (HALL, 2006, pp. 68 e 70).

No Brasil não seria diferente e a década de 70 – e meados e fins da década de 60 – foi marcante no que se refere aos movimentos surgidos nesse período, que abordavam o que é verdadeiramente nacional em relação à questão identitária ou que faz parte, de fato, da cultura nacional. Nesse período histórico, especificamente, o Brasil vivenciava o "milagre brasileiro" do General Emílio Garrastazu Médici, durante a Ditadura Militar (1964 – 1985) que "contrastava com uma realidade turbulenta, fosse pela repressão política que resultou em muitas mortes e torturas de centenas de oposicionistas acusados e suspeitos de 'subversão'; ou pela luta armada, quando os opositores passaram a praticar atos contrários ao regime" (COSTA, 2019, p. 28).

Considerando a forte presença estrangeira nesse período histórico, especialmente a estadunidense, isso implica dizer que, qualquer movimentação que tivesse como interesse despertar as tradições folclóricas, seria interpretada como uma ameaça e violentamente reprimida, tendo em vista, dentre outras coisas, a politização desses grupos de cultura popular e, consequentemente, o receio, por parte das autoridades ditatoriais, no que concerne à proliferação e disseminação desses ideais politizados – vistos como perigosos por uma nação duramente calada pela censura e repressão.

Dois dos mais importantes e notórios movimentos surgidos nesse período são o Movimento Armorial (1970 –)[11] e o Tropicalismo (1967 – 1969), antagônicos entre si. O Tropicalismo, segundo Bezerra (2009), absorvia as influências da cultura de massa internacional, notadamente a oriunda dos Estados Unidos, a partir da utilização de instrumentos elétricos, como a guitarra e o contrabaixo elétricos, e incorporava a isso um discurso político que também desagradava aos setores de censura e repressão da

[11] Não possui data do término pois, formalmente, não existe um término, podendo ser experienciada e vivida ainda em tempos presentes e, existindo, segundo o autor Luís Adriano Mendes Costa (2019), o Pós-Armorial, em que defende que o Armorial continua vivo, perpetuado no imaginário popular em suas representações artísticas.

Ditatura Militar, por incitar comportamentos transgressores, "em sintonia com movimentos culturais e políticos internacionais como a contracultura norte-americana e a revolta estudantil de 1968, na França" (BEZERRA, 2009, p. 3). Tal ocorrência reforça as ideias de estrangeirismo e internacionalidade, fortalecidas pela globalização presentes nos ideais da Tropicália, visto que até sua politização, enquanto Movimento, tinha influências externas que, de forma direta ou indireta, refletiam sobre o momento político vivenciado no Brasil.

O Movimento Armorial, por sua vez, ia na contramão, à medida que renegava a cultura de massa, principalmente estrangeira, bem como qualquer outro tipo de influência que pudesse de alguma forma danar ou prejudicar a consolidação e unificação de uma identidade brasileira, tendo em vista o temperamento cioso de Ariano Suassuna em relação à cultura popular do Brasil.

O *manguebeat*[12] é outro movimento surgido a partir de influências globais e, em comparação ao Movimento Armorial, é assim analisado por Antonio Nóbrega (2019) "o Movimento Armorial teve também no seu entorno, digamos a partir do final da década de 70, um outro movimento em Recife que se chamava *manguebeat*, que trazia informações e assimilações diferentes das que Ariano postulava", fazendo surgir cotejos e até preconceitos entre esses dois movimentos tão importantes para a cultura pernambucana, principalmente em comparação com a mais notável vertente musical do Movimento: o Quinteto Armorial.

> Uma das características do Quinteto Armorial e que levava sempre a um falso entendimento, que faria o Quinteto ser entendido como algo tradicional ou tradicionalista, era a utilização de instrumentos acústicos em uma época em que se começou a valorizar mais a guitarra, o contrabaixo elétrico. O Quinteto ficou naquele imaginário de instrumentos que hoje são chamados de tradicionais, como o cavaquinho, o violão, a viola, a flauta e isso trazia uma sonoridade brasileira considerada meio passadista, ou seja, não era uma sonoridade moderna e arrojada como era, por exemplo, a música do Chico Science e Nação Zumbi e isso colaborou com a visão um pouco "apequenadora" da música do Quinteto Armorial. (NÓBREGA, 2019)

[12] Movimento de contracultura, com fortes elementos musicais, que relacionava músicas populares, especialmente o Maracatu, com influências externas, tais como o hip hop e o rock. Apesar de ter raízes na década de 70, foi apenas na década de 90 que se tornou mais popular, principalmente através de Chico Science e Nação Zumbi (seus principais idealizadores e a razão de Nóbrega exclusivamente citá-los ao referenciar-se ao *manguebeat*) e Fred 04, vocalista da banda recifense Mundo Livre S/A.

Apesar de direcionada especificamente ao *manguebeat*, essa afirmação pode ser utilizada, também, em comparação ao Tropicalismo, tendo em vista suas interferências estrangeiras. Estas definiam, direta ou indiretamente, a eleição dos instrumentos musicais utilizados pelo grupo, em contraposição aos instrumentos escolhidos para compor o arranjo do Quinteto Armorial, que teria sido um dos argumentos responsáveis pela disseminação da ideia de que o Quinteto se apresentava como arcaico, tradicionalista e passadista.

O *manguebeat*, por possuir essas inspirações estrangeiras, valia-se, consequentemente, em suas letras, mesmo que de forma sutil, de um discurso que envolve a globalização, visto que os ecos deste sobre a cultura e identidade nacionais eram já mais fortemente sentidos na década de 90, quando o Movimento engrenou, pois se trata de um período em que as influências políticas e artísticas de outros países surtiam um efeito muito grande no Brasil. O Mestre Ambrósio[13] se apresenta como um dos mais notórios grupos musicais surgidos na década de 90, a partir e sob a influência deste Movimento, utilizando-se de referências da cultura popular pernambucana, principalmente do Cavalo Marinho – sendo, inclusive, denominado a partir de um homônimo deste folguedo, o Mestre Ambrósio, personagem responsável pela introdução dos personagens que participarão da brincadeira.

Este grupo, além da mescla com instrumentos não oriundos e próprios da cultura popular, introduzia às suas composições letras que refletiam as influências globalizadas do Movimento. Uma de suas músicas, que se encontra no segundo álbum do Grupo, "Fuá na Casa de Cabral" (1998), chama-se Sêmen. Uma das partes da música diz o seguinte:

Tantos povos se cruzam nessa terra /

[13] Um conjunto musical recifense surgido no início da década de 90 durante o movimento *manguebeat*, em que, assim como pretendia o Movimento e assim como outras bandas da época, também incorporava as influências do estrangeiro, com a introdução de instrumentos elétricos às suas composições que eram, por si só, fortemente influenciadas pela cultura popular. O vocalista, Siba, que foi também o integrante de maior notoriedade do grupo, iniciou, em 2002, um projeto junto "A Fuloresta", uma banda criada por ele, de onde nasceram quatro álbuns. Posteriormente, em 2012, seguiu carreira solo, lançando, até a publicação deste trabalho, três álbuns, sendo o último o "Coruja Muda", lançado em 2019.

Que o mais puro padrão é o mestiço /
Deixa o mundo rodar que dá é nisso /
E a roleta dos genes nunca erra. //

Nasce tanto galego em pé-de-serra /
E por isso eu jamais estranharei /
Sertanejos com olhos de nissei /
Cantador com suingue caribenho. //

Como posso saber de onde eu venho /
Se a semente profunda eu não toquei? //

Como posso pensar ser brasileiro /
E enxergar minha própria diferença /
Se olhando ao redor vejo a imensa /
Semelhança ligando o mundo inteiro? //

Como posso saber quem vem primeiro /
Se o futuro jamais alcançarei /
Tantos povos no mundo e eu não sei /
Qual a força que move meu engenho. //

Essa influência globalizada se faz perceptível a partir do momento em que o eu-lírico não compreende como pode identificar-se como brasileiro se, para ele, existe uma homogeneidade identitária ligando os povos de todo o mundo, seja pela miscigenação, seja pela influência cultural; não sendo possível, portanto, a sua identificação exclusivamente com uma única identidade – a brasileira – a partir da correspondência de suas diferenças, visto que essas apresentam-se como superficiais. A letra possui, ainda, a dúvida sobre sua própria origem, seu próprio ponto de partida – em referência ao nome 'sêmen' intitulando a música – por meio da referência ao mestiçamento que faz com que a descoberta sobre seu passado e identidade fiquem ainda mais subjetivos.

Stuart Hall (2006, p. 73) analisa que "alguns teóricos argumentam que o efeito geral desses processos globais tem sido o de enfraquecer ou solapar formas nacionais de

identidade cultural. Eles argumentam que existem evidências de um afrouxamento de fortes identificações com a cultura nacional, e de um reforçamento de outros laços e lealdades culturais", ou seja, para esses teóricos, ressaltados por Hall, quanto maior a influência externa – ou global – nas culturas nacionais, mais é reafirmado o afrouxamento destas, enfraquecendo as identidades nacionais, afinal, mais elementos estrangeiros acabam por tomar espaço de elementos que, outrora, foram nacionais e que acabaram por ser esquecidos ou substituídos.

Resultante desse "enfraquecimento" da identidade nacional, a partir desses processos globais é o fortalecimento, por outro lado, das identidades regionais (HALL, 2006). Isso implica que, pode-se gerar, na sociedade, um sentimento de pertencimento muito maior às suas regiões, do que propriamente à nação como um todo. É comum, inclusive, ouvir pessoas que dizem identificar-se mais com sua cultura regional – seja ela a cultura nordestina, ou a cultura sulista, ou nortista – do que que com a cultura nacional. Isso ocorre, quiçá, por ter a cultura regional uma proximidade muito maior com seu povo, levando-se em conta as dimensões continentais do Brasil, que pode acarretar na dificuldade de identificação destes com a unidade identitária brasileira, provocando um distanciamento.

É essa, inclusive, uma das consequências que Hall (2006, p. 69) analisa ao dizer que "as identidades nacionais e outras identidades 'locais' ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização". Isso implica que, na busca do reconhecimento e enaltecimento de sua própria cultura popular e local, motivados pela resistência à outros tipos de influência que ameaçam sua conservação e perpetuidade, alguns movimentos artísticos surgem com o objetivo de buscarem, tendo como premissa o saudosismo e os tradicionalismos, reforçar essas identidades particularistas ou regionalistas, como é o caso do Movimento Armorial.

2.3 Entre tradições: o Movimento Armorial

Criado pelo escritor e dramaturgo paraibano Ariano Suassuna, este Movimento foi lançado oficialmente em 18 de outubro de 1970, no bairro de São José, no Recife, na igreja barroca de São Pedro dos Clérigos, "concomitantemente à uma exposição de Artes Plásticas, entre os quais estaria Gilvan Samico, Aluísio Braga e outros artistas plásticos." (NÓBREGA, 2019) Todavia, só fora reconhecido pela imprensa

pernambucana nos dias que se seguiram. O *Jornal do Commercio* publicou, uma semana depois, um breve material sobre o evento e o *Diário de Pernambuco*, 10 dias depois, escreveu um artigo a respeito do Concerto da Orquestra Armorial de Câmara que se apresentou no mesmo dia do lançamento do Movimento. (COSTA, 2019).

Apesar de ser frequentemente lembrado pela produção literária, a atuação artística de Ariano Suassuna vai além, em que cruza elementos variados da Arte e que "transita pelo universo do desenho, pintura, gravura, cerâmica e tipografia" (RODRIGUES, 2015, p. 18). Isso implica que o próprio Movimento por ele capitaneado tinha, também, o propósito de congregar diversos elementos artísticos, a fim de criar algo maior, que englobasse não só a música, ou a gravura, ou a tapeçaria, mas um conjunto formado por todas essas manifestações, sempre em prol da cultura popular.

Em relação ao já mencionado movimento *manguebeat*, uma das mais marcantes diferenças entre esses dois importantes movimentos artísticos é, entre outras, a pretensão de cada um: enquanto o *manguebeat* possuía a intenção de fusão entre o tradicional da cultura popular e o novo (representado aqui como a cultura *pop* estrangeira), o Armorial unia, por outro lado, dois elementos tradicionais: o tradicional – ibérico e medieval – e o tradicional popular.

É possível concluir, afinal, que, ao contrário de muitos movimentos artísticos, a Arte Armorial precede o Movimento em si, posto que muitos artistas que o compunham já sentiam, antes de seu lançamento oficial, uma ligação com os fundamentos teóricos que o perpassariam, ou seja, anteriormente se identificavam com a "armoralidade" antes que ela fosse de fato anunciada. Os artistas já experienciavam a intenção de se criar uma arte brasileira erudita apoiada nas raízes da cultura popular e, quando o Movimento é oficializado e devidamente lançado, têm a possibilidade de continuar a produzir seguindo esses preceitos, dando vazão aos seus processos inventivos, agora, entretanto, a partir de alguns elementos que deveriam ser seguidos pelo Movimento Armorial.

> Temos de ter em conta que foi em 1970 e que foi uma data, como Ariano gosta de dizer, de oficialização de ideias que ele vinha tendo, junto a outros criadores, há bastante tempo. Ele afirmou já muitas vezes que o trabalho dos artistas precede a criação do Movimento, ou seja, o Movimento não foi criado para que a partir daquele momento artistas começassem a criar dentro da concepção Armorial, mas ao contrário, artistas que já criavam dentro de uma visão de mundo semelhante, que já tinham uma mesma visão de cultura

> e que, a partir daquele momento, capitaneados por Ariano, colocaram um marco para esse trabalho em conjunto que faziam. (NÓBREGA, 2019)

Sobre o nome Armorial, seu significado e sua transformação em adjetivo, aclarava Ariano Suassuna (*apud* Newton Júnior, 1990, p. 129 – 130)

> Em nosso idioma, 'armorial' é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre o metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. [...] Em nosso país, a Heráldica é uma Arte essencialmente popular e não burguesa. A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente desde os ferros de marcar bois e os autos de Guerreiros, do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos clubes de futebol do Recife ou do Rio.

O termo gerou algumas incompreensões e opiniões negativas por ser a Heráldica um termo que faz referência aos brasões da nobreza. Contudo, fatores como não serem a nobreza ou o erudito citados em circunstância alguma em seu discurso, sendo enfatizada única e exclusivamente a cultura popular e suas manifestações a partir da Heráldica, destacando a influência desta ciência nas mais diversas representações populares, colaboraram para a dissipação da polêmica. O que foi depreendido disso, por conseguinte, é que Suassuna almejou trazer algo tão fortemente ligado à nobreza e à cultua erudita – elitista – como a Heráldica, para juntar-se à algo intrinsecamente do povo, como é a cultura popular, relacionando-a aos símbolos e tradições populares como os estandartes das agremiações, as bandeiras dos clubes e a todas as tradições folclóricas.

> Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavalhada era 'armorial', isto é, brilhava com esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos, e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome 'armorial' servia, ainda, para qualificar os 'cantadores' do Romanceiro, os toques da viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola de arco da nossa Música barroca do Século XVII (SUASSUNA, 1974, p. 9)

É essa absorção das influências eruditas e barrocas na cultura nordestina que compõe o "armorial" e que integra o que pretendia Ariano Suassuna, a respeito do que sonhava para o Nordeste em forma de expressões artísticas.

Ariano Suassuna e seu Armorial receberam, contudo, algumas críticas da parte de alguns que alegavam se tratar de um Movimento elitista e radical quanto ao que era considerado, por Ariano, ser o processo de descaracterização da cultura brasileira (COSTA, 2011). Suassuna foi, como referido anteriormente, um dos críticos mais ferrenhos de Chico Science e do *manguebeat*. Em entrevista a Carta Capital, o jornalista Renato Lins, que participou da fundação do movimento *manguebeat* criticou esse posicionamento de Ariano:

> Ninguém da linha de frente pertencia às famílias tradicionais do Recife, ninguém tinha sobrenomes 'nobiliárquicos', digamos assim, tanto que a maioria nem os destacava. Depois, a gente ousou pressionar a cultura popular e colocar o maracatu em pé de igualdade com o hip hop e a música eletrônica. Na época, a visão armorial via a cultura popular como algo estagnado, atemporal, quase fora da história, que tinha de ser preservado numa redoma (LINS, R. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/cultura/o-grito-do-mangue-ainda-ecoa-em-chico-science/)

O fato de ter o *manguebeat* a pretensão de colocar elementos estritamente ligados à cultura popular em pé de igualdade com elementos tão "invasivos" e distantes dessa realidade, acarretava, na visão de Ariano, uma descaracterização da cultura que ele tanto insistia em preservar, levando-o a desenvolver uma supervalorização e proteção da cultura popular.

Nóbrega analisa, também, as influências, principalmente indiretas do Quinteto Armorial – e do Movimento Armorial como um todo – sobre a criação de marcas identitárias no Nordeste a partir da influência que tinha, por exemplo, sobre o trabalho do Mestre Ambrósio e de outros conjuntos que viriam a surgir. Em relação ao movimento *manguebeat,* destaca que este Movimento trazia informações e assimilações diferentes das que Ariano Suassuna postulava, mas que essas diferenças não deveriam ser entendidas e apresentadas como uma competição valorativa em relação à Música Armorial, seja de um lado ou de outro.

> Eu me recordo, por exemplo, de uma vez que tive de responder à uma entrevista no Jornal de Recife, questões em que o jornalista colocava músicas do Quinteto Armorial e músicas do *manguebeat* e gostaria de saber qual era a mais importante, qual era a mais atual, qual era a mais contemporânea; e na ocasião eu não tive oportunidade e nem "saquei" que eram músicas de distintas naturezas, que não poderiam ser consideradas como músicas alternadas, pois têm propostas diferentes. Enquanto a música do Quinteto era uma música para a pessoa sentar numa cadeira e escutar, como saímos de casa para escutar a música instrumental, a música do Chico Science e Nação Zumbi, por outro lado, eram músicas para se sentir com o corpo, dançar, ou seja, estão dentro de contextos diferentes. Então, ora, como é que se pode tentar equilibrar duas manifestações dentro de uma mesma linha? São coisas distintas. [...] o Movimento Armorial tinha especificidades que outros movimentos na época não tiveram e cada qual deles incorpora valores e conteúdos e foram e são importantes para a Cultura Brasileira, quer dizer, o Movimento Armorial não é melhor que o *manguebeat*, nem o *manguebeat* é melhor que o Movimento Armorial. [...]. E também tem o seguinte: nós não precisamos saber quem é melhor pois isso é uma coisa tão relativa, o que é melhor ou pior; de qualquer forma procuramos fazer o melhor. (NÓBREGA, 2019)

As comparações entre ambos os movimentos se dão, entretanto, por terem surgido na mesma terra, em Pernambuco, ganhado notoriedade nacional e internacional e possuírem ideais tão antagônicos. Nesse sentido, acabaram por criar a ideia de que seja necessário pontuá-los e compará-los qualitativamente. Apesar disso, Nóbrega considera infundadas essas equiparações, dado que estes movimentos contemplam propostas de manifestações distintas, incorporam saberes e expressões diferentes e têm, consequentemente, repercussões distintas.

Costa (2019) destaca três fases que fazem parte da evolução do Movimento Armorial: "uma fase preparatória, entre os anos de 1946 a 1969; uma fase experimental, de 1970 até o final de 1974; e, por fim, a fase 'romançal', com atividades realizadas a partir do mês de dezembro de 1975". (COSTA, 2019, p. 35). Ressaltando que, em todas essas fases, a maior uberdade do Movimento coincidiu com o maior envolvimento de Ariano Suassuna na esfera política, dando-lhe poder e notoriedade para desempenhar diversas atividades artísticas.

Para compreender a fase preparatória e, principalmente, por que é essa fase tão longa, tendo início muito antes da década de 70, que é quando efetivamente se consolida o Movimento, é preciso antes analisar como se deu a trajetória de Ariano Suassuna pois

foi justamente a junção de suas trajetórias artística e política que lhe inspirou na busca de uma Arte pautada na tradições.

A trajetória dele começa com sua experiência no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), surgido em 1946 e liderado por Hermilo Borba Filho. Este projeto tinha como principais motivações, entre outras, a realização de espetáculos não nos locais tradicionais – como é o caso dos teatros convencionais –, mas em praças públicas, teatros do subúrbio, etc, abrangendo, assim, outro tipo de público: menos elitista e erudito e mais popular. Além disso, o TEP tinha, também, a preocupação da "criação de uma literatura voltada para as raízes brasileiras, particularmente ao contexto nordestino" (COSTA, 2019, p. 34), ou seja, suas apresentações contavam com uma literatura voltada ao enaltecimento da cultura popular.

Sobre a contribuição de Borba na criação do TEP e na atuação sobre seu percurso como artista, Suassuna ressalta, no *Diário de Pernambuco*, em 1971 (*apud* Newton Júnior, 1999, p. 42):

> De fato, foi com sua lição mais do que com a de qualquer outro, que todos nós encontramos, quando, aí por 1946, procurávamos uma poesia, uma pintura, um romance, uma música e, sobretudo, um teatro, que, ligando-se à tradição do Romanceiro Popular Nordestino, não nos deixassem presos aos limites, para nós por demais estreitos do Regionalismo. Foi, assim, do movimento do Teatro do Estudante de Pernambuco – que se identifica única e exclusivamente com Hermilo Borba Filho – que surgiu, entre outras coisas, a primeira Poesia brasileira ligada a nossos mitos, a nossos animais fabulosos, a nossos heróis, aos Cangaceiros.

O TEP esteve em atividade até o ano de 1952 e serviu de inspiração para a criação de outro projeto: o Teatro Popular do Nordeste (TPN), criado entre os anos de 1959 e 1960, também conduzido por Hermilo Borba Filho. O TPN contava com a participação, além de Suassuna, também de outros importantes nomes, a exemplo de Gastão de Holanda, José de Moraes Pinho e Capiba, tendo como objetivo abrir caminho para o "teatro da arte". Foi através dele que muitas das peças[14] de Suassuna foram montadas e encenadas. Ambos, o TEP e o TPN, serviram de sustentáculo para a criação do Movimento de Cultura Popular (MCP) que, assim como os outros, foi liderado por

[14] A exemplo d'A *Pena e a Lei, A farsa da Boa Preguiça* e *A Caseira e a Catarina* (COSTA, 2019)

Borba, em parceria com Suassuna, bem como com outros nomes de relevo, como Paulo Freire[15] e Francisco Brennand[16].

A fase experimental do Movimento Armorial foi marcada pela participação de Ariano Suassuna como diretor no Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco, em 1969. "Sob a supervisão de Suassuna e com a participação de músicos, escritores e artistas plásticos, o DEC foi transformado num verdadeiro laboratório de pesquisa multidisciplinar sobre as raízes da cultura brasileira, aspecto central das bases armoriais de criação". (COSTA, 2019, p. 39)

A participação de Suassuna no DEC foi concomitante à criação e aos primeiros anos de consolidação do Movimento Armorial, o que levou a uma contribuição mútua de ambos os projetos, sendo o DEC fundamental no processo criativo do Movimento.

Fernando Torres Barbosa, antigo integrante do Quinteto Armorial e, à época, também funcionário do DEC, a priori como artista plástico e posteriormente como músico, assim analisava o DEC e o Movimento Armorial, como um conjunto de influências mútuas, além de explicar como se deu a convocação, por Ariano, de artistas que se identificavam com as premissas do DEC, no tocante à cultura tradicional e popular para que pudessem compor ambos os projetos.

> Ariano como chefe do DEC já tinha em mente os fundamentos teóricos do que seria o Movimento e a Arte Armoriais, assim, a partir disso, ele contratou pessoas identificadas com a cultura brasileira e, especialmente, nordestina para produzirem uma Arte que fosse baseada nessa tradição cultural do nosso povo: havia romancistas, poetas e artistas plásticos, etc. faltava, entretanto, pessoas que se dedicassem à Música e à pesquisa musical. Ariano, a princípio, contribuiu para a formação da Orquestra Armorial que não foi plenamente satisfatória em sua sonoridade por tratar-se de uma orquestra de câmara nos moldes europeus. Ele então pensou em criar um conjunto de câmara que, utilizando-se de instrumentos já consagrados pelo povo nordestino, criasse um som que se identificasse mais proximamente da música da cultura popular, que seria o Quinteto Armorial. (BARBOSA, 2019)

---

[15] Importante educador recifense, notório por haver influenciado o movimento chamado pedagogia crítica, e pelo método que leva seu nome. Algumas de suas principais obras incluem *A Pedagogia do Oprimido* (1968) e *Educação como Prática de Liberdade* (1967).

[16] Artista plástico recifense que é principalmente conhecido por seus trabalhos com cerâmica e idealizou a Oficina Cerâmica Francisco Brennand, bem como o Parque das Esculturas Francisco Brennand.

O DEC, além de debruçar-se nas pesquisas realizadas a respeito da cultura popular, que serviram de aporte teórico para o Movimento Armorial, prestava, também, assistência aos artistas populares que compunham o Departamento de Extensão Cultural, incentivando-os a desenvolver suas atividades de forma mais intensa, exercitando suas potencialidades. Havia uma estética a ser seguida, entretanto esses estímulos às liberdades criadoras dos artistas não eram de todo restringidos por Suassuna, tendo em vista que, independente dos caminhos seguidos pelos artistas, todos acabavam por convergir para um ponto em comum, que seria o próprio Movimento e seus ideais, tendo em vista a similaridade de ideias entre o idealizador e os artistas.

A fase Romançal tem início após a saída de Ariano Suassuna do DEC e foi a época de maior visibilidade do Movimento, devido a uma maior produtividade por parte dos artistas envolvidos. A respeito desse nome, apresentado pela primeira vez em 1975, no Teatro Santa Isabel, com a Orquestra Romançal Brasileira[17], Suassuna (*apud* Didier, 2000, pp. 129 e 130) afirma que

> Romance ou romanço, era aquele amálgama de dialetos do latim 'mal-falado' e popular que deu origem às línguas românticas, inclusive o português, o provençal, o espanhol e o galego. Logo por economia, esses poemas, ao mesmo tempo líricos e épicos, escritos em romance passam a ser chamados somente de romances, e o nome se estende a toda a literatura narrativa em prosa ou em verso; são os romances de cavalaria, escritos em prosa, e as gestas, dos trovadores e troveiros, escritos em verso. (...) se a orquestra se chama Romançal, chama-se também Brasileira – e aí estão incluídos necessariamente o elemento mouro-africano e o indígena. Recorde-se ainda que na Península Ibérica, a língua dos Ciganos é o ramani, e que foram os Ciganos – como tão bem Garcia Lorca soube entender – os principais responsáveis pelo trabalho de revitalização e recriação do Romanceiro espanhol medieval, dando-lhe, neste século, uma nova interpretação.

Nota-se, a partir desta fala, a forte influência medieval europeia sobre os fazeres artísticos de Ariano Suassuna e, consequentemente, sobre o Movimento Armorial, através dos romances, dos trovadores e dos poemas líricos e épicos próprios dessa época. Ao trazer o termo Romançal para o Brasil e sua cultura, faz essa interligação

[17] A Orquestra Romançal Brasileira fez parte da Música Armorial, mais precisamente entre os anos de 1975 e 1978, quando Ariano Suassuna foi Secretário de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife, contando com o apoio desta. Apesar das similaridades com o Quinteto Armorial, inclusive pelo fato de regravar muitas de suas músicas, possuía em seus arranjos outros instrumentos percussivos como o agogô e outros instrumentos de sopro, como o trompete.

entre o medieval – por meio das influências mouras da Península Ibérica – e a cultura popular – através das influências africanas e indígenas.

Após essa fase de fervor e muita produtividade, houve, a partir de 1981, um período de silêncio dos trabalhos armoriais, que pode ser explicada, dentre outras razões, pelas constantes críticas que recebia Suassuna em relação ao Movimento. "Alguns arriscaram que esse período, compreendido entre 1981 (data que o Diário de Pernambuco publicou o artigo 'Despedida') e 1987, representava o fim do armorial" (COSTA, 2019, pp. 41 e 42).

Não é o fim, entretanto. O Movimento Armorial, mesmo após qualquer silêncio ou até mesmo depois do fim de alguns grupos que compunham a Música Armorial – que se apresenta como uma das atividades de maior repercussão do Movimento e que será melhor e mais profundamente discutida no próximo capítulo – o Movimento se fez presente ao longo dos anos. Isso fica muito claro ao observarem-se seus ecos no trabalho de vários artistas, surgidos posteriormente na cena brasileira, mantendo vivo o valimento e defluência dos preceitos Armoriais.

O "pós-armorial" não se apresenta como uma cisão ou, propriamente, uma ruptura em relação ao Movimento Armorial, mas, inversamente, apresenta apenas algumas descontinuidades que não fogem por completo da égide do Movimento como fora previsto e anunciado ainda na Igreja dos Clérigos no ano de 1970, na cidade do Recife. "Ao contrário, caminha ao lado, propõe o diálogo e não o silêncio, busca uma aproximação e não a separação, ou se vai mais além, volta, em algum momento para o lugar de origem, num constante reencontro" (COSTA, 2019, pp. 219 e 220).

As manifestações do Movimento Armorial, através do espectro musical, configuram-se como o principal objeto de estudo deste trabalho e serão mais profundamente dissecadas no próximo capítulo.

Figura 3 - Quinteto Armorial

Fonte: Rádio Batuta. Disponível em: <https://images.app.goo.gl/rnvn6bTkz1NayE7v6>. Acesso em: 8 out. 2019

Capítulo 2

OS SONS E OS TONS NO QUINTETO ARMORIAL: A MÚSICA ERUDITA NO TERRITÓRIO SERTANEJO

3.1 A ibéria brasileira: trânsitos culturais

Este capítulo tem como objetivo analisar o grupo musical nordestino Quinteto Armorial, que se apresenta como último grupo, depois de algumas investidas prévias da parte de Ariano Suassuna – como um primeiro quinteto e a Orquestra Armorial de Câmara – a compor a Música Armorial e o que mais se aproxima da sonoridade por ele pretendida em seu Movimento. É, também, o grupo que ganhou maior visibilidade na criação de uma Música Erudita, apropriando-se de elementos da cultura popular nordestina.

Neste capítulo, exporemos, ainda, uma narrativa sobre o Movimento Armorial, uma expressão cultural que se revela como sincrética, tendo em vista a intrínseca e constante união entre a arte popular e a arte erudita, não comparando-as qualitativamente ou questionando a superioridade ou inferioridade de cada uma, mas, acima de tudo, da equivalência valorativa e de igual preponderância. Necessário ressaltar, contudo, que a cultura popular – especialmente nordestina – não somente está intimamente ligada à cultura europeia, através do trânsito de povos e da subjetivação de elementos artísticos destes, quanto se apresenta, na visão de Ariano Suassuna, como a maior e melhor forma de representação da identidade brasileira.

> Devemos destacar que as influências árabes não se diluíram nas terras ibéricas a ponto de estarem já deglutidas e descaracterizadas entre os portugueses que colonizaram o Brasil. Ao contrário, elas predominavam, com nítidos perfis, nos modos e nos conceitos de vida dos luso-colonizadores, sendo precisamente no sertão brasileiro que vieram a ser preservadas vivas e inteiras, incontaminadas pelos modismos evolutivos que, no Reino, foram-nas encostando-se a planos cada vez mais recuados. [...] O que existe no sertão, evidentemente, nos veio pela colonização portuguesa e foi modificado para melhor. Aqui tomou aspectos novos, desdobrou gêneros poéticos, barbarizou-se, ficando mais áspero, agressivo e viril; mas o fio vinculador é lusitano, peninsular, europeu (SOLER[18], 1978, p.13)

[18] Violinista espanhol que chegou ao Brasil em 1960 para compor a lista de docentes da UFPE, atuando também na Orquestra Armorial de Câmara. Foi, inclusive, professor de Antonio Nóbrega no curso de música da UFPE.

O momento da colonização é, sobretudo, um momento da miscigenação, de mistura de afetos, corpos, sangues e práticas culturais. Assim sendo, a presença lusitana em terras brasileiras trazia consigo uma bagagem de misturas culturais preexistentes. Os próprios sincretismos, tanto culturais quanto religiosos, existentes na Península Ibérica a partir da presença e influência moura, viriam a refletir em nosso país a partir de Portugal. As apropriações da cultura moura pelos portugueses e, por fim, o trânsito de ambas no Brasil seriam mais fortemente sentidas justamente no sertão nordestino, região que tentou mais sistematicamente preservá-las. À fusão artístico-cultural entre Ibéria e Brasil, somam-se as influências africanas e ameríndias que tornariam a cultura brasileira – e, especialmente, a cultura nordestina – mais valorosa.

Apesar de não existir a demarcação territorial do Nordeste no período da colonização, a qual ocorreu, segundo Durval Muniz Albuquerque Jr (1999), apenas no ano de 1919, para delimitar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS)[19], esta viria a ser, em contrapartida, a região que mais busca preservar suas tradições, defendendo-se de dominações culturais, principalmente no que concerne à Arte. É por considerar importante manter firme essa resistência das tradições ibéricas e populares que os artistas armoriais objetivam "novos modos de fazer cultura, pautados no respeito e na valorização do potencial cultural que só a diversidade pode oportunizar." (MARINHO, 2010, p. 37)

Ainda sobre as semelhanças culturais entre esta região brasileira e suas apropriações europeias, Soler pontua que:

> Ouvi rabequeiros nas ruas do Recife. Também nas de Caruaru os vi manejando rabecas semelhantes às que ainda hoje, no período natalino[20], pode-se ouvir em Madrid, tocadas por pastores da *maseta castellana*, anualmente convidados pelas autoridades da capital espanhola para colorir os monumentais presépios da municipalidade. [...] Sobretudo testemunhei a arrancada do Movimento Armorial: a personalidade, a inteligência e a sensibilidade de Ariano Suassuna postas ao serviço de sua efusiva paixão pelas essências brasileiras, um movimento, que de entrada, tomou de surpresa a muitos e até ficou difícil de entender para alguns... eu fui um dos tais! (SOLER, 1978, p.13)

[19] Órgão subordinado ao Ministério de Viação e Obras Públicas que foi criado em 1909, com o decreto nº 7.619.

[20] As rabecas tocando no período natalino se referem ao folguedo Cavalo-Marinho, que se apresenta durante as festividades natalinas e encerra com o Dia de Reis.

Ao pontuar essa aproximação e afinidade das manifestações culturais europeias com os folguedos nordestinos e relacioná-las ao Movimento, Soler destaca, para além da influência ibérica sobre a cultura nordestina, o âmago armorial: as correspondências entre culturas na construção de novos tipos de criação artística. Faz, igualmente, referência às críticas que sofreu o Movimento, por sua singularidade e originalidade, ao ressaltar a dificuldade de compreendê-la por parte de alguns.

O Movimento Armorial, que enunciava um discurso de apreço às tradições, desejava uma construção identitária brasileira que mostrasse o Brasil a partir da cultura popular, por ser essa a principal forma de expressividade artística ligada ao povo, diferente de como se manifesta a cultura de massa que, segundo Ariano Suassuna, mostra-se tão orientada e definida pela indústria cultural que pouco representa o que é de fato brasileiro.

À essa pretensão de consolidação da identidade brasileira, assim analisa Fernando Torres Barbosa o Movimento Armorial:

> o Movimento Armorial tinha como meta esse aproveitamento numa Arte Erudita de toda essa cultura popular, de todo esse legado cultural do nosso povo; como também contribuir para a consolidação de uma identidade nacional, ou seja, de nos sentir como um povo que tem uma identidade, uma personalidade, uma forma de existir, porque um povo sem identidade cultural termina por ser engolido pela história e desaparece da memória do mundo. (BARBOSA, 2019)

Essa fala narra a preocupação com a construção identitária nacional, por se tratar de uma maneira de preservar a história de um povo e suas tradições, a fim de não apenas gerar um sentimento de pertencimento, mas de não ser apagado pelo tempo.

Segundo Hall (2006), nossa identidade cultural está intrinsecamente relacionada à cultura nacional, ou seja, nossa identidade nacional é proeminente e latente, faz parte de quem somos, está na nossa natureza essencial. Considerando que a identidade nacional é apreendida, é possível concluir que elas – no plural, pois há diversas identidades ao redor do mundo – não estão presentes desde o nosso nascimento, "mas são formadas e transformadas no interior da representação" (p. 48). Isso quer dizer que o conceito de "ser brasileiro" é formado por um conjunto vivo, um mosaico de representações que compõem essas identidades, como é o caso da cultura nacional de

determinado lugar, tendo em vista que nenhuma nação é meramente política e seus cidadãos participam ativamente da *ideia* que se tem da nação. O Movimento Armorial, consequentemente, buscava a construção – ou a reformulação – da identidade nacional por meio da Arte.

3.2 Sonoridades armoriais: do quinteto ao Quinteto

Dentre as muitas vertentes que compunham o Movimento Armorial, a musical é considerada uma das mais notórias e que ganhou maior visibilidade. Apesar de Ariano Suassuna já teorizar e discutir, através de artigos e reflexões, desde a década de 1950, os princípios do Movimento que intercalaria o Erudito e o Popular, é apenas a partir do ano de 1959 que surgem os primeiros raios de musicalidade mais eminentes do Movimento.

> São de 1959 os primeiros trabalhos de artistas que contribuíram diretamente com o movimento, como é o caso de Guerra Peixe, que compôs Galope; Capiba, com uma peça intitulada Sem Lei Nem Rei, mesmo título e um dos romances de Maximiniano Campos; além de nomes como Jarbas Maciel, Cussy de Almeida, Clóvis Pereira, que juntos compuseram um cavalo-marinho baseado em temas populares, registrados a partir de trabalhos de pesquisa realizados pelo DEC. Juntamente ao jovem compositor Sebastião Vila Nova e aos pesquisadores Generino Luna e José Maria Tavares de Andrade, esses nomes formam o que seria o primeiro grupo com trabalhos relacionados aos postulados armoriais na música. (COSTA, 2019, p. 71)

Como mencionado no capítulo anterior, antes do lançamento oficial do Movimento, os artistas que viriam a integrar seu corpo artístico após sua consolidação, já se identificavam com os planos de Ariano Suassuna de unir as tradições folclóricas e populares com o que era, em sua essência, europeu, com o propósito de prezar e valorizar a cultura popular do Nordeste.

Ariano Suassuna não demonstrava o desejo de demarcar teoricamente o Movimento. Com essa postura, Suassuna permitia que os artistas dessem liberdade à criatividade. Apesar de não possuir, precisamente, uma codificação do Movimento Armorial quanto ao que era ou não armorial, havia, por sua vez, as conceituações armoriais aos quais deveriam perpassar as obras dos artistas em seus processos inventivos da Arte Armorial.

"A estética armorial era apontada como uma abordagem muito mágica de mostrar a realidade, por isso, era acusada de escapismo (MORAES, 2000, p. 58 *apud* COSTA, 2018, p. 89). Essa mágica na Arte Armorial dava a ela certa subjetividade que poderia ser confundida com falta de delimitação temática ou temporal e, consequentemente, viria a ser criticada. Ariano Suassuna, em entrevista concedida ao *Diário de Pernambuco*, em 1972 (*apud* COSTA 2018), assim demarca o que seria o Armorial:

> RENATO – Eu perguntei: o que significa alguém ser um artista armorial?
>
> ARIANO – Eu não posso atribuir a Guimarães Rosa e a Villa-Lobos, coisas que eles não...
>
> RENATO – Sim, mas se você der uma conceituação crítica de armorial, e se poderá ser aplicado...
>
> [...]
>
> ARIANO – O que eu acho, e o que eu dizia, é que Guimarães Rosa não foi regionalista, porque a maneira dele abordar o romance é completamente diferente da do romance de 30, que é um romance regionalista. Você vê uma obra de Graciliano Ramos ou de José Lins do Rego ou de Jorge Amado, e vê uma de Guimarães Rosa, eles têm apenas em comum o fato de se preocuparem com aquela realidade que cercou cada um deles. Mas a maneira de escrever é completamente diferente da de Guimarães Rosa. Então eu me considero um romancista armorial, e eu coloquei na primeira parte do meu romance, "romance armorial popular brasileiro", e eu não posso considerar Guimarães Rosa um romancista armorial; também não posso considerar Villa-Lobos um músico armorial. Não o foi. De maneira nenhuma. Foi um músico com preocupações brasileiras. Agora a música de Guerra Peixe tem ligações com o Movimento Armorial.

Ariano afirma que há uma maneira, mesmo que seja essa maneira subjetiva ou "mágica" do que é ser armorial. Há um processo criativo e uma estética que seriam próprias do Movimento e que poderiam ser demarcadas, também, por sua temporalidade e territorialidade.

> RENATO – Quer dizer que armorial é somente quem está vivo?
>
> ARIANO – Por enquanto sim, porque como posso fazer retroagir um movimento, Renato?
>
> RENATO – Mas se se dá uma conceituação, é conceituação para todas as épocas. Você pode dizer perfeitamente, de um escritor já morto, que se existe

> um neorrealismo, ele foi um escritor realista. Ele pode ser chamado de precursor...
>
> ARIANO – Precursor sim...
>
> RENATO – Por isso eu pergunto se armorial é uma nova expressão para designar o que já foi feito. Eu pergunto porque muitas vezes pode aparecer alguma coisa como sendo nova, um movimento artístico literário como sendo novo e não trazer nenhuma novidade porque já foi feito por outras pessoas. É só uma expressão nova pra designar coisas que já foram feitas.
>
> ARIANO – Você vai me perdoar a imodéstia, mas eu não acredito que o romance e o teatro como eu fiz já tivessem sido feitos antes.

Os artistas e as obras armoriais estão, portanto, circunscritas ao período em que existiu o Movimento, não sendo possível englobar artistas que o precedem, tais como Guimarães Rosa e Villa-Lobos. Ariano, ressalta, ainda, que a estética armorial presente em suas obras é original e inédita, nunca antes vista e nunca antes feita.

> ARIANO – Na música de Villa-Lobos há uma preocupação brasileira e popular; mas o Brasil é um mundo e popular é um mundo. Já a música de Guerra Peixe é com os temas sertanejos, principalmente.
>
> RENATO – Quer dizer que armorial é somente quem tiver preocupação com temas sertanejos?
>
> ARIANO – Temas rurais, principalmente sertanejos.
>
> RENATO – Há uma delimitação espacial.
>
> ARIANO – Há. E há também uma extrapolação espacial através do romanceiro que, tendo origem sertaneja, espalhou-se depois para a Zona da Mata. (Diário de Pernambuco, 27 de janeiro de 1972)

A demarcação espacial encontra-se nas regiões rurais do Sertão e, portanto, as criações armoriais, independente da vertente artística, possuíam como base as temáticas sertanejas.

Em relação à Música Armorial, Guerra-Peixe[21] é quem formula e faz circular sua estética, impulsionando o primeiro fôlego da musicalidade do Movimento. Considerando a atuação de Guerra-Peixe em termos estético-musicais e comparando-a

[21] Compositor brasileiro de música erudita nascido no estado do Rio de Janeiro que se mudou para Recife a fim de conhecer mais sobre o folclore brasileiro, estudando ritmos como maracatu, frevo e coco.

com a participação de Ariano Suassuna, Jarbas Maciel[22], assim analisa em entrevista concedida a Queiroz, em 2009:

> Você tem uma reação química, tem dois compostos, mas não tem um catalisador, então você não tem a reação. Ariano é o catalisador – em doses mínimas, mas sem ele não há reação. Quem produziu, quem tornou real mesmo aquele som foram Guerra-Peixe e seus alunos, não tenha dúvida. Mas é muito difícil dizer, numa reação, se vais dar mais importância ao reagente da direita ou da esquerda, ou, ainda, ao catalisador. É a resposta honesta que dou: Ariano não fez coisa nenhuma e ao mesmo tempo fez tudo. (QUEIROZ, 2009)

Segundo sua fala, fica claro que o realizador, em se tratando de contribuições práticas, é Guerra-Peixe e seus alunos. Ariano Suassuna, por sua vez, é o formulador dos fundamentos, o pesquisador do que deveria compor a estética e os preceitos armoriais, ou seja, foi quem, de fato, promulgou a associação destes artistas em torno de um propósito central.

Apesar dessas nuances musicais em torno do Armorial, o marco inicial da Música Armorial data de 1969, com a criação de um primeiro quinteto, que continha uma estrutura que se baseava no *terno*[23] de Mestre Ovídio, porém, com a substituição de alguns instrumentos, pois, como pontua Costa (2019, p. 71), "a primeira experiência armorial no campo da música contava com duas flautas, que substituíam os dois pífanos do *terno*; um violino e uma viola de arco no lugar das duas rabecas; e percussão, substituindo a zabumba". Isso demonstra que, apesar de se apoiar em um arranjo popular, a alteração dos instrumentos distanciava o primeiro quinteto das raízes populares de nossa cultura.

Essa falta dos instrumentos "rústicos" – ou populares – em decorrência da utilização dos instrumentos "refinados" – ou eruditos –, além da ausência da viola sertaneja, desagradaram a Ariano Suassuna, ao considerar que suas pretensões para com a Música do Movimento não haviam sido satisfatoriamente correspondidas.

---

[22] Músico que fez parte da formação inicial do Quinteto Armorial.

[23] O *terno* possui diferenças, a depender do lugar onde é tocado. Em Alagoas, por exemplo, remete ao período da colonização e à junção da música africana e indígena. Em Pernambuco, por outro lado, é um grupo formado por dois pífanos e duas rabecas. É essa a formação do *terno* de Mestre Ovídio.

A partir da colaboração, em 1970, de Ariano Suassuna e Cussy de Almeida – à época diretor do Conservatório Pernambucano de Música – e incorporando os membros do antigo quinteto, surge a Orquestra Armorial de Câmara, sendo ela, inclusive, a participação musical que traria forma e sonoridade ao lançamento do Movimento Armorial na igreja São Pedro dos Clérigos, no mesmo ano.

> Depois da fundação da Orquestra Armorial, o trabalho ficou dividido: a Orquestra que absorvera, inclusive, os membros do Quinteto que eu tinha fundado, passou a se encarregar da execução das músicas. As encomendas das partituras continuaram a meu cargo, sendo que eu, inclusive, continuei a fazer sobre os músicos um trabalho de supervisão, escolhendo o que achava bom e rejeitando o que me parecia, não digo mau, mas não muito de acordo com o que sonhava para o Movimento Armorial. (SUASSUNA, 1974, p. 59)

Apesar da utilização de elementos mais populares na construção de suas obras, havia divergências entre ambos os criadores: Cussy de Almeida, como músico, se preocupava mais com a unidade do som da Orquestra e sua execução; Ariano Suassuna, enquanto idealizador, ainda buscava, através das encomendas e do que julgava pertencer ou não às diretrizes do Movimento, a essência armorial e popular que lhe aproximariam do que almejava, o que podia atuar como um fator limitador ao processo criativo e compositivo dos artistas.

> Até então o grupo que representava a Música Armorial era uma orquestra de câmara que tem um modelo basicamente europeu: um conjunto de violinos, viola de arco, violoncelo, contrabaixo, flautas. A Orquestra Armorial era composta basicamente por esses instrumentos, com a adição da percussão e, aqui e acolá, uma viola; mas ela era quase que uma recriação, uma tradução da orquestra de câmara europeia. Então, Ariano tinha lá no juízo dele a procura de outra sonoridade, mais referenciada no toque das violas, no som dos grupos de pífano e foi aí que ele encontrou o jovem violonista Antonio José Madureira, um jovem compositor que tinha aspirações semelhantes e que buscava uma música dentro desse quadrante. Desse encontro, então, surgiu a ideia de se fundar um quinteto, que inclusive eu soube posteriormente que entre os nomes possíveis a dar a esse grupo estava o de Quinteto Mário de Andrade, o que considerei uma homenagem muito interessante. (NÓBREGA, 2019)

A referência a Mário de Andrade se dá pela ligação direta entre eles, conforme ressalta Marinho (2019) ao analisar a atividade de ambos em seus respectivos

movimentos. Apesar de diferentes tipos de atuação, visto que Andrade, por ter formação como músico, podia discutir as minudências musicais com seus seguidores e Suassuna, por sua vez, terceirizava as decisões técnicas aos compositores fundadores do Movimento, o que os unia era a conexão que Andrade tinha com o Nordeste através de visitas para recolher registros das manifestações populares, que viriam a somar à sua corrente.

O mencionado encontro entre Antonio José Madureira e Ariano Suassuna foi proporcionado por Fernando Torres Barbosa. Além de ser aluno de Ariano, oriundo do curso de Filosofia da UFPE, e já ter acompanhado de perto alguns projetos que Ariano se envolvera, a exemplo do Teatro Popular do Nordeste (TPN), Fernando trabalhou, também, sob a chefia de Suassuna, no Departamento de Extensão Cultural (DEC) da UFPE e, por isso, tinha a ele acesso direto. Além disso, amigo de Madureira, viu nele o que buscava Ariano para a concretização do grupo musical.

> Bom, eu conhecia Ariano já há muito tempo pois era seu aluno e trabalhava no Departamento de Extensão Cultural (DEC) da UFPE que era chefiado por Ariano. Então eu sabia que ele pretendia criar um grupo musical com uma nova proposta de utilizar a música nordestina para fazer música; e eu era amigo de Madureira porque eu trabalhei como iluminador no Teatro Popular do Nordeste (TPN) e ele era músico – e eu também estudava música na época – e eu vi que Zoca tinha feito a trilha musical de uma peça chamada *A Barca da Juda,* que era baseada na Nau Catarineta – um auto popular aqui da Paraíba – e como eu tinha gostado muito da trilha sonora, comentei com Ariano, quando ele me falou da intenção de formar esse grupo, sobre essa pessoa que era um bom compositor e um bom músico e que achava que servia pra o que ele queria. Aí fui com ele (Madureira) e apresentei à Ariano e ele tocou violão e tudo e Ariano gostou muito. (BARBOSA, 2019)

Desse encontro, então, surgia o Quinteto Armorial, ainda em 1970, sob a primeira formação de Antonio Madureira que, além de exercer a função de coordenador do grupo, tocava viola sertaneja; Antonio Nóbrega, no violino e na rabeca; Edilson Eulálio, no violão; José Tavares Amorim, na flauta e Jarbas Maciel, viola de braço. Dos cinco, apenas os dois últimos eram membros integrantes do primeiro quinteto de 1969.

> Ariano fundou aquele grupo que era composto por mim, além da flauta, do violão, da viola e tinha também uma viola de arco, que é uma espécie de violino com uma extensão de uma quinta a mais do que o violino e tem um som mais grave, fica entre o violoncelo e o violino. [...] terminou por se

> aproximar, ou seja, ter a sonoridade mais próxima do que ele buscava, isto é, menos europeia. Se você colocar um disco do Quinteto e um disco da Orquestra de Câmara Armorial, você vai notar que eles têm uma diferença de sonoridade e a música do nosso Quinteto se aproxima mais, vamos dizer assim, do espírito da música brasileira, ou pelo menos nordestina. (NÓBREGA, 2019)

Apenas em 1972 e 1973 José Tavares Amorim e Jarbas Maciel seriam substituídos por dois outros integrantes: Fernando Torres Barbosa, no marimbau[24] e Egildo Vieira, na flauta e pífano.[25] A introdução do pífano traria às músicas do Quinteto uma sonoridade mais rústica e mais próxima da popular, como pretendia Ariano.

O marimbau, por sua vez, denotava perfeitamente o aprofundamento nos elementos da cultura popular que teria o Quinteto Armorial, tornando-se também um signo identitário do grupo, por se tratar de um instrumento que tece diálogos com as expressividades populares, tocado pelas ruas do Recife e que trazia às composições um som muito mais "rústico", do que "refinado".

> O berimbau de lata era um instrumento popular de Recife do pessoal que pedia esmola e era uma madeira com duas latas e uma corda por cima. Eu via nas ruas de Recife e gostava muito do som, achava muito interessante. Então eu disse 'Zoca, porque você não introduz no Quinteto o berimbau de lata? Um instrumento tão bonito daquele, com uma sonoridade tão interessante, tão bonita, tão diferente', aí ele aceitou a ideia e falou com Ariano e mandou fazer o instrumento de madeira baseado na estrutura do berimbau de lata. Quando o instrumento estava concluindo, ele me chamou para tocar o marimbau por ter eu dado a ideia de sua introdução no Quinteto Armorial.

---

[24] Instrumento surgido através do "berimbau de lata", de origem africana que era muito visto, em tempos idos, nas feiras, mas que praticamente se perdeu ao longo dos anos. "A principal diferença entre o berimbau de lata pro marimbau é que o berimbau de lata é uma madeira, com duas latas e uma corda por cima, como já disse; ele tem duas caixas de ressonância: a primeira lata e a segunda lata e que dão a ele uma sonoridade um pouco diferente da do marimbau. Essa característica das duas caixas às vezes produz dois sons simultâneos quando se toca, porque a corda vibra do lado de uma lata e vibra do lado da outra. O marimbau é uma caixa de ressonância única e vibra uma nota única." (BARBOSA, 2019)

[25] O grupo passou por outras mudanças em sua formação ao longo do tempo, contanto com a participação de dois outros flautistas: Generino Luna e Antônio Fernandes de Farias, ou Fernando Pintassilgo (nome artístico), que participaram do grupo em momentos diferentes. Pintassilgo, entretanto, mudou-se com o grupo para Campina Grande, em 1977, e permaneceu com o Quinteto Armorial até seu fim, em 1981.

Já sobre a entrada de Barbosa no grupo e a inclusão do marimbau às composições do Quinteto Armorial, assim analisa Antonio Nóbrega:

> Apenas posteriormente é que o marimbau foi incorporado quando Fernando Torres Barbosa foi convidado a participar do grupo e aí, então, o grupo passou a ter uma sonoridade ainda mais marcante, porque o marimbau é um instrumento, inclusive, muito pouco utilizado hoje em dia, afinal quase não se vê mais um tocador de marimbau. É um instrumento bastante rústico, mas que dava uma certa coloração, um certo brilho à música que fazíamos. (NÓBREGA, 2019)

A maior distância do refinamento e da sonoridade mais erudita, que outrora possuíra a Música Armorial, significava que Ariano finalmente se aproximava do que havia pensado e articulado para a musicalidade de seu Movimento, não só por meio da inserção de instrumentos como o pífano e o marimbau, mas da formação essencial do Quinteto Armorial, ao considerar que sua principal preocupação

> [...] era a criação de um grupo de câmara baseado nos grupos de câmara populares. Na Europa, a estrutura da orquestra sinfônica partiu do quarteto de cordas, que usava instrumentos populares, usados nas danças, etc. Era o primeiro violino, segundo violino, viola de arco e violoncelo. Daí estenderam isso e fizeram a orquestra de cordas. Depois acrescentaram duas flautas. Até chegar à orquestra sinfônica como conhecemos hoje. Então eu propus que fizéssemos a mesma coisa, vendo o que é que o povo toca. Então pegamos o berimbau de lata, a viola, a rabeca, o pífano e o violão. Porque, a partir daí, mesmo que alguém quisesse compor uma música europeizada não ia conseguir, porque o som dos instrumentos apontava em outra direção, que era o que nos interessava. A ideia era fazer do Quinteto uma coisa didática, para reeducar os músicos. (SUASSUNA, 2002, p. 19)

A cultura do Nordeste, sobretudo a sertaneja, configurava-se, portanto, como sustentáculo para a consolidação do Movimento Armorial e, consequentemente, suas expressividades artísticas populares. No que concerne à música, servia de aporte para o Quinteto Armorial. Ariano, por ser sertanejo, tinha uma disposição muito natural à música do Sertão e levava sempre cantadores e tocadores de pífano aos ensaios, a fim de terem os artistas contato com esse tipo de sonoridade.

A música do Sertão foi, assim, uma das primeiras "zonas de contato" que tivera o Quinteto Armorial, depois absorvendo, também, elementos das músicas do Litoral,

como as marchas de blocos e a própria música do Maracatu Nação. Por conseguinte, sua abrangência musical foi bastante expressiva em relação à cultura popular nordestina em geral, mas, especialmente, à pernambucana, porque a cultura pernambucana é, além de rica, bastante diversificada e multiforme.

Fernando Torres Barbosa (2019) ressalta que "A cultura popular é uma cultura anônima, ou seja, não tem um autor declarado senão o povo, é de domínio público; a Arte Armorial seria como uma ampliação e uma recriação dessa arte popular no sentido de criar uma arte nova, uma nova forma de expressão artística diferente das que existem pelo mundo." É o sentido, portanto, de imergir algo do domínio público à cultura erudita, dando a ela um autor declarado de uma arte nova, que amalgamava ambos os universos. No campo da música, isso quer dizer incorporar às suas criações os toques dos violeiros, os passos dos grupos de dança, as estruturas poéticas da poesia improvisada, etc., visto que tudo isso prefigurava uma ambiência que deveria ser revisitada pelos artistas, reelaborando-a a partir de suas formações eruditas.

Edilson Eulário Cabral, violeiro da formação original do Quinteto Armorial, assim analisa as formações, eruditas e populares, dos integrantes:

> Durante minha formação acadêmica, eu vinha de uma linha mais ligada à Música Erudita, pois na época (fim de 1968 e início de 1970) eu tinha estudado no Conservatório Brasileiro de Música (Rio de Janeiro) e posteriormente vindo a estudar na antiga Escola de Belas Artes do Recife [...] Acho que Madureira, Antonio Carlos (Nóbrega), Fernando Barbosa e Egildo Vieira tinham mais vivência de músicas como Caboclinho, Reisado, etc. Já eu tinha mais vivência da parte mais ligada ao forró, côco, violeiros, etc. Afora isso, todos tiveram também uma parte da formação do ponto de vista mais erudito. (CABRAL, 2019)

Por terem uma formação erudita que precedia o envolvimento com o Quinteto Armorial, os artistas podiam utilizar-se desse conhecimento, atrelando-o à elementos populares para a recriação desta cultura popular. Como enfatiza Nóbrega sobre o processo de composição das músicas e que se estendia para as demais vertentes do Movimento:

> Se você pega a obra de Gilvan Samico, vemos perfeitamente ali que as obras dele, as gravuras dele têm uma ligação com o folheto popular mas, ao mesmo

> tempo, as leituras que ele teve, o fato de ter estudado na Espanha, por exemplo, tudo isso ofereceu a ele um caldo de cultura que fez com que ele pudesse recriar aquilo incorporando novos valores e novos conteúdos. E assim cada um de nós fazemos. Eu, por exemplo, quando faço uma canção na forma do "Martelo Agalopado" ou numa décima, eu me utilizo de determinados processos técnicos que desenvolvi. [...] eu vou usar de outros recursos que um cantador não se utiliza, por exemplo, quando vou construir minhas melodias dentro de uma décima, são melodias talvez um pouco mais elaboradas do que as populares, harmonicamente falando. Então é dessa maneira que eu vejo a questão de recriar o mundo popular. (NÓBREGA, 2019)

A ideia era, então, ampliar e recriar os conteúdos e elementos presentes no mundo popular, apresentando novos valores, novos caminhos e não simplesmente reproduzi-los e repeti-los, pois dessa forma nada de lídimo ou original estaria de fato sendo construído.

3.3 O Armorial na Rainha da Borborema e os ecos deixados no mundo

As já mencionadas divergências entre Ariano Suassuna e Cussy de Almeida, desde o rompimento com a Orquestra Armorial, com as discordâncias em torno do que pretendiam para o grupo: de um lado a preocupação técnica de Cussy de Almeida e, de outro, a preocupação com o incremento dos elementos da tradição popular de Ariano, traduziriam-se, no ano de 1977, na ida do Quinteto Armorial para Campina Grande que, segundo Suassuna, sofria perseguição de Cussy de Almeida, ou seu "antecessor", como destaca o próprio Ariano em sua Aula Magna, ministrada em 1992, no Fórum Universitário da Universidade Federal da Paraíba:

> Todos nós sabemos o heroísmo e o apoio que precisa pra se manter uma coisa dessa. Se não tiver apoio, uma coisa dessa dessas morre em pouco tempo. Fundei o Quinteto Armorial e acabou-se por falta de apoio. Fundei o Balé Armorial, acabou-se. Fundei a Orquestra Romançal, acabou-se. Nos melhores casos por falta de apoio, porque até perseguição houve. O Quinteto Armorial, por exemplo, o meu antecessor perseguiu tanto que eu tive que exilar, pedir asilo na embaixada da Paraíba. O reitor do tempo, Lynaldo Cavalcanti, era meu amigo, aí vim aqui e pedi: 'Lynaldo, estão perseguindo o Quinteto Armorial, lá'. Ele disse: '– Traga pra cá que eu mando pra Campina Grande'. Botou lá, escondido, que senão iam matar, lá. Pois bem, depois que Lynaldo saiu, acabou o Quinteto. (*apud* COSTA, 2019, p. 77)

A falta de apoio e as perseguições que vinha sofrendo o Quinteto Armorial, somados à amizade que tinha Ariano com Lynaldo Cavalcanti, explicam o motivo da escolha de Campina Grande como refúgio e novo local de atividades do grupo.

Sobre esse "exílio", assim analisa Fernando Torres Barbosa:

> Foi quando Lynaldo revolucionou a Universidade Federal da Paraíba e quis trazer o Quinteto Armorial para Campina Grande exatamente pra fundar um grande Departamento de Artes que envolvia música, teatro, artes plásticas e por aí vai. Na música ele escolheu o Quinteto Armorial e nos trouxe para tentar implantar e fazer crescer as artes aqui em Campina Grande. Então, ele nos contratou e viemos pra cá. E começamos aqui, além de fazer o trabalho do Quinteto, a ensinar Música. (BARBOSA, 2019)

Segundo Costa (2019), a ida do Quinteto Armorial para Campina Grande representou uma maior proximidade dos artistas com a cultura popular através do convívio com os cantadores e artistas locais populares, que culminaria num aprofundando de suas pesquisas, resultando nos dois últimos discos do grupo *Quinteto Armorial* (1978) e *Sete Flechas* (1980)[26] que contêm várias expressões artísticas da cultura popular, tais como os Maracatus Rural e Nação, os Caboclinhos, o terno de pífanos, a viola nordestina, o Mamulengo, o Reisado, o Cavalo-Marinho e o berimbau de lata.

Além disso, no âmbito acadêmico, puderam atuar no ensino de Música no Departamento de Artes (DART), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), que se lhes apresentava como uma experiência diferente da que estavam habituados, a partir do momento em que precisavam dividir seus ensaios e apresentações com a docência.

Em 1981, o Quinteto Armorial encerra suas atividades como grupo, a que Fernando Torres Barbosa atribui a Antonio Madureira o descontentamento quanto às atividades do grupo, considerando não ter em Campina Grande a visibilidade que outrora tiveram.

---

[26] O Quinteto possui, ainda, outros dois discos lançados anteriormente: *Do Romance ao Galope Nordestino* (1974) e *Aralume* (1976)

Os membros seguiram distintos caminhos: Antonio Madureira volta a Recife e, a convite de Ariano Suassuna, passa a atuar na direção da Fundação de Artes de Pernambuco (FUNDARPE); Fernando Torres Barbosa conservou seu cargo de professor da Universidade Federal da Paraíba (atual Universidade Federal de Campina Grande – UFCG) até o ano de 2015. Durante o período que lecionou, continuou com trabalhos voltados às artes plásticas, passando a dedicar-se, após a aposentadoria, mais exclusivamente à literatura, que lhe rendeu o romance *O Timbre da Solidão* (2017); Edilson Eulálio, que participou não só do Quinteto Armorial, mas também da Orquestra Romançal Brasileira, é, igualmente, professor aposentado da UFCG; Fernando Pintassilgo, que ingressou no Quinteto em 1977 e seguiu com o grupo até sua dissolvição, foi transferido para João Pessoa para compor o corpo de docentes do curso de Música da UFPB, dividindo-se entre sua carreira acadêmica e artística, lançando recentemente o disco *Marimbau* (2018).

Antonio Nóbrega, por sua vez, passou a dedicar-se a projetos pessoais. Além da carreira solo, idealizou e dirige, juntamente a sua esposa Rosane Almeida, o Instituto Brincante[27], em São Paulo.

Sobre a influência e importância do Quinteto Armorial em sua trajetória como artista, Antonio Nóbrega ressalta que

> foi um momento áureo e importante no meu trabalho e que eu busquei correspondências depois na dança, no teatro e etc. aquilo que eu ajudei a construir no Quinteto, como músico e compositor, eu tentei reproduzir depois, e continuo ainda, através das expressões culturais através das quais eu me exercito. A dança, por exemplo, que é uma forma de expressão muito importante para mim, se eu não tivesse passado pela experiência do Quinteto Armorial eu não poderia nunca ter chegado aonde estou; então no meu desenvolvimento pessoal foi fundamental. Não existe palavra maior do que essa. Foi fundamental. (NÓBREGA, 2019)

Antonio Nóbrega, como artista solo, incrementou letras à maioria de suas composições, ao contrário do que fazia no Quinteto Armorial. Nessas letras é possível encontrar conteúdos a respeito do contato luso-brasileiro no período da colonização, bem como a influência desse contato na formação cultural popular do Brasil. Utiliza,

[27] Local de cursos, oficinas, apresentações, mostras e encontros sobre a cultura brasileira.

ainda, poemas líricos e medievais portugueses para compor letras como é o caso de sua canção *O Romance da Nau Catarineta*[28] que se inspira no poema Nau Catarineta[29].

Suas composições apresentam instrumentos tanto "refinados" quanto "rústicos", o que mostra que as influências armoriais seguiram sua carreira por meio dessas incorporações. Os ritmos nordestinos se fazem presentes em quase todas as suas criações, indo desde o Maracatu e Frevo até o Coco, os Caboclinhos, o Baião e a embolada.

O legado armorial vai além e extrapola os limites do Nordeste. Como analisa Fernando Torres Barbosa:

> Claro que se o Movimento tivesse continuado mais tempo e outras partes do Brasil tivessem feito sua Arte Armorial seriam naturalmente diferentes da nordestina. Nosso país, por sua grande extensão, tem cultura própria e por isso teria uma Arte Armorial própria de cada região. (BARBOSA, 2019)

É o que se verifica, por exemplo, no grupo Rosa Armorial que se utiliza de pesquisas a respeito do Armorial e, a partir disso, cria um processo inventivo ao redor de recriações do folclore paranaense, inspiradas na estética armorial. Este grupo, inclusive, já se apresentou com integrantes do Quinteto Armorial, como Antonio Madureira[30] e Antonio Nóbrega[31].

Verifica-se a importância do Movimento Armorial como um todo – e notadamente do Quinteto Armorial – pela relevância no processo de criação artística entre a década de 1970 e 1980 e no legado do chamado pós-armorial, através das influências sobre artistas que viriam a integrar o cenário artístico nacional posteriormente ao fim do Movimento e, consequentemente, fora das delimitações temporais estabelecidas por Ariano Suassuna.

---

[28] Música presente no disco *Lunário Perpétuo* (2017).

[29] Poema anônimo romanceado que possivelmente relata a viagem do navio Santo Antonio, em 1565, que foi de Olinda à Lisboa.

[30] Na gravação do DVD Rosa Armorial convida Antonio Madureira, em 2013, no Teatro Paiol.

[31] Em algumas ocasiões, tais como no ano de 2014, no Teatro Paiol e no ano de 2017, pelo projeto Sesi Música, em Cascavel, no Paraná.

O Quinteto Armorial, por sua vez, apoiando-se na estética armorial e fundindo o Erudito e Popular na criação de uma Música Erudita a partir de elementos da cultura popular nordestina e, mais especificamente sertaneja, estaria inovando o processo inventivo da música, criando composições que perdurariam através dos tempos. Seus ecos continuam a tocar e encantar seus ouvintes.

Figura 4 - Samico, detalhe da Criação - As estrelas (2009)

Fonte: Spotart. Disponível em:< https://www.spotart.com.br/gilvansamico/criacao-as-estrelas-15120>. Acesso em: 9. out. 2019.

As Últimas Sinfonias... (Considerações Finais)

Por que últimas sinfonias? Porque assim como toda apresentação musical precisa chegar ao fim, um trabalho acadêmico também precisa de suas finalizações, de seus arremates finais. E nesse momento de últimas considerações, trago de volta algumas reflexões sobre o Movimento Armorial, expressão cultural urdida por Ariano Suassuna, embora oficialmente lançada na década de 1970, na Igreja de São Pedro dos Clérigos, no bairro de São José, no Recife. Tal expressão foi sendo idealizada desde a década de 1940 a partir de sua trajetória política e artística, tanto à frente do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), surgido em 1946, e do Teatro Popular do Nordeste (TPN), criado entre os anos de 1959 e 1960, quanto à sua atuação no Departamento de Extensão Cultural (DEC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), a partir de 1969.

Todas essas experiências, somadas ao fato de ser Suassuna um sertanejo saudosista, muito cioso dos discursos endereçados ao Nordeste e, mais especificamente ao espaço do Sertão, serviram de alicerce para a criação do Movimento que tinha pretensões de fundir, em um só processo criativo e em uma só estética armorial, dois universos: o Erudito e o Popular.

A partir das apropriações da cultura ibérica, proporcionadas pelo processo de colonização e que, hoje, estariam mais fortemente sentidas principalmente na região Nordeste – local em que essas influências são mais presentes nos dias atuais, por se ter uma preocupação de preservá-las em meio às influências externas da globalização – e da incorporação de elementos da cultura popular nordestina, formar-se-ia, desta fusão, uma reelaboração, uma recriação da Arte Popular, a partir da Arte Erudita.

O Movimento Armorial foi muito amplo no que se refere às expressividades artísticas, englobando deste o teatro e a literatura, até a tapeçaria, arquitetura, artes plásticas e, ainda, a música.

Como explorado no segundo capítulo, alguns grupos fizeram parte do trajeto musical do Movimento, tais como o primeiro quinteto de câmara, surgido no ano de 1969, com uma estrutura que tinha como base o terno de Ovídio e a Orquestra Armorial de Câmara, em 1970. Este, seria o grupo que traria sonoridade ao lançamento do Movimento no mesmo ano.

Apesar da criação desses grupos que continham algumas influências da cultura nordestina, essas incorporações não foram tão marcantes, não satisfazendo, portanto,

Ariano Suassuna, visto que ambos os grupos ainda muito se distanciavam da musicalidade que sonhava para o Movimento.

É devido a isso que cria, em 1970, o Quinteto Armorial, que viria a ser, além do grupo que mais se aproximava dos anseios de seu idealizador, o grupo de maior notoriedade e visibilidade do Movimento Armorial.

A utilização de instrumentos mais "rústicos" e mais inseridos na cultura popular, a exemplo do pífano e do marimbau, trariam ao Quinteto Armorial a sonoridade singular de um grupo que unia a música erudita – por meio tanto da formação prévia dos artistas, que tinha contato, principalmente, com esse tipo de música, quanto da incorporação de elementos europeus – ao folclore nordestino.

O Quinteto Armorial – e o Movimento Armorial como um todo – reproduziam uma Arte com elementos tradicionais e populares, tanto europeus quanto brasileiros, a fim de buscar uma restauração e valorização das manifestações artísticas que já não dispunham da força que outrora possuíam. Buscavam, sobretudo, criar uma Arte Erudita com a assimilação de elementos populares de nossa cultura.

A pesquisa acerca do Movimento Armorial me permitiu adentrar mais profundamente no universo da cultura popular e suas expressividades a partir do maior conhecimento a respeito não só do Movimento, mas das intenções pretendidas por Ariano Suassuna; ensinou-me, também, a amar ainda mais o meu país, sua cultura, seu povo e suas manifestações artísticas.

Antonio Nóbrega, na entrevista concedida para a realização deste projeto ressalta que

> Apesar do Movimento Armorial já beirar os 50 anos, ele ainda é, de certa forma, recente em estudos aprofundados. Então é bom até um trabalho como o seu, ou seja, uma pessoa jovem se interessando pelo tema, porque o Movimento Armorial não tem a mesma receptividade teórica que outros movimentos têm. É curioso e demandaria até uma tese; um trabalho poderia ser feito em relação à essa ausência de trabalhos sobre o Movimento Armorial. (NÓBREGA, 2019)

A escassez de trabalhos a respeito do Quinteto Armorial – e do Movimento Armorial como um todo – nos revela a pouca receptividade que o tema tem no meio acadêmico. O cenário deveria ser o oposto: por se tratar de um movimento artístico tão reconhecido nacional e internacionalmente, e que foi tão importante na valorização e

preservação da cultura popular nordestina, deveria ser um tema mais amplamente discutido e debatido.

Procuro, consequentemente, com este trabalho contribuir para a maior difusão do Movimento Armorial e sua relevância para a construção identitária do Brasil – e mais especialmente do Nordeste – por meio da Arte, utilizando-se, para isso, da valorização da cultura popular. Com este trabalho, aprendi que as coisas ditas dentro de casa possuem história. Aprendi com meus pais, desde menina, a valorizar traços culturais sertanejos, nordestinos, brasileiros. E assim fui sendo formada pelos sons, pelos tons e pelos dons do Quinteto Armorial. Com eles compreendi a importância de saber ouvir as melodias e, ao concluir esta escrita monográfica, torno-me mais uma "integrante" do Quinteto Armorial, recriando-me em vários espetáculos. Finalizo parafraseando Nóbrega, para quem os cantos, toques e danças são as pedras do meu céu e as estrelas do meu chão. Com esses elementos acabo por esperançar meu sonho humano e aprendo a amar o meu país e seu povo. Eles são o meu toque... final.

Referências

AFIADA, Tv. Durval: é preciso dissolver esse Nordeste! 2017. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=t_Z_e-EK19Y>. Acesso em: 30 set. 2019.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4ª Ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

AMBRÓSIO, Mestre. *Sêmen.* São Paulo. Chaos/Sony Music: 1998

BACURAU. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil. Vitrine Filmes. 2019. 132 min.

BARBOSA, Fernando José Torres. *Movimento Armorial e Quinteto Armorial*. Campina Grande, 21 set. 2019. Entrevista exclusiva realizada para a produção deste trabalho.

BEZERRA, Amilcar Almeida. *Movimento Armorial X Tropicalismo: Dilemas Brasileiros Sobre a Questão Nacional na Cultura Contemporânea*. In: V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 2009. Salvador, BA. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19176.pdf>. Acesso em: 29 set. 2019.

CABRAL, Edilson Eulálio. *Movimento Armorial e Quinteto Armorial*. Campina Grande, 22 set. 2019. Entrevista exclusiva realizada para a produção deste trabalho.

CAPITAL, Carta. *O Grito do mangue ainda ecoa em Chico Science*. 2016. Disponível em: < https://www.cartacapital.com.br/cultura/o-grito-do-mangue-ainda-ecoa-em-chico-science/>. Acesso em: 20. set. 2019.

COIMBRA, Ana Luisa de Castro *et al. O Movimento Armorial reafirmando as raízes da cultura popular. In*: IX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORDESTE, 2007, Salvador-BA. [...]. Salvador: [*s. n.*], 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/R0259-1.pdf.> Acesso em: 10 jun. 2019.

COSTA, Luan Glauco Freire. *O caso da rabeca e do violino: a música armorial.* 2018. 123 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação e História Social da Cultura Regional) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife.

COSTA, Luís Adriano Mendes. *Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. 196 p.

COSTA, Luís Adriano Mendes. *Antonio Nóbrega em paisagens (pós) armoriais:* semeando, fertilizando e florescendo. Florianópolis: Insular, 2019. 244 p.

COSTA, Luís Adriano Mendes. *Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega.* Campina Grande: EDUEPB, 2007. 131 p.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LIMA, Ana Paula Campos. *A música armorial.* Disponível em http://www.unicap.br/armorial/movimento/produtos-1.html. Acesso em 04 de abril de 2007.

LIMA, Ana Paula Campos. *Música Armorial. (curta-metragem).* Disponível em: http://www.camara.gov.br/internet/tvcamara/default.asp?selecao=MAT&Materia=3421 9 Acessado em 05 de abril de 2007.

MACIEL, Jarbas. *Entrevista ao crítico Carlos Eduardo Amaral no blog Audições Brasileiras.* Recife, 2002.

MARINHO, Marina Tavares Zenaide. *Aspectos analíticos-interpretativos e a estética Armorial no Concertino em Lá maior para violino e orquestra de cordas de Clovis Pereira*. João Pessoa: UFPB, 2010 (Dissertação, Mestrado em Música)

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

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Os Quixotes do Brasil:* O Real e o Sonho do Movimento Armorial. Recife, 1990. Ensaio (Pós-Graduação) – UFPE

NÓBREGA, Antonio Carlos. *Movimento Armorial e Quinteto Armorial*. Campina Grande, 19 set. 2019. Entrevista exclusiva realizada por telefone para a produção deste trabalho.

QUEIROZ, Rucker Bezerra. *O Movimento Armorial em três tempos: aspectos da música nordestina na contextualização dos Quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru.* 2014. 187 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285198>. Acesso em: 10 jun. 2019.

RIBEIRO, Sandra. *Armorialma.* 2015. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=h0RgfX_k0yU> . Acesso em: 28 out. 2019.

RODRIGUES, Daniella Carneiro Libânio. *A arte segundo Ariano Suassuna: a intermidialidade e a poética armorial.* 2015. 114f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)-Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

ROSA Armorial. Disponível em: < https://www.rosaarmorial.com/ogrupo>. Acesso em: 30 set. 2019.

SANTOS, Idelete M. F. dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial.* Campinas, Ed. da Unicamp, 1999, 421p.

SOLER, Luis. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino.* Recife: Editora Universitária, 1978.

SOUZA, Arão de Azevedo. *Debates sobre cultura, cultura popular, cultura erudita e cultura de massa.* In: XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. 2010. Campina Grande, PB. Disponível em: < http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-1573-1.pdf>. Acesso: 29 set. 2019.

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

VENTURA, Leonardo Carneiro. *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no movimento armorial*. 2007. 200 f. Dissertação (Mestrado em História e Espaços) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.