

A MÚSICA NO MOVIMENTO ARMORIAL

Ariana Perazzo da Nóbrega*

RESUMO: Este artigo apresenta o resultado de uma pesquisa de mestrado em Música (Viola) realizada na UFRJ, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Vanda Freire. Este trabalho tem como objetivo a construção e o registro da História da Música Armorial, realizando uma sistematização das características musicais do Movimento e estabelecendo uma relação entre as concepções de nacionalismo e culturas brasileiras apresentadas pelos músicos do Movimento e pela literatura especializada. Foi feita nesta pesquisa uma revisão de literatura e discográfica, levantamento biográfico dos compositores, registro fotográfico e entrevistas. Com esse estudo, percebe-se que a Música Armorial, a partir de uma valorização da cultura popular, concretiza uma circularidade e democratização cultural no país, mais precisamente na região Nordeste, sintetizando manifestações musicais de diversos estratos sociais e influenciando outras atividades artísticas.

PALAVRAS-CHAVE: Música Armorial; Música Nordestina; Movimento Armorial.

ABSTRACT: This paper presents the results of a research conducted at Federal University of Rio de Janeiro during a Master of Music program in performance (viola), under the supervision of Professor Doctor Vanda Freire. The research focused on the gathering and recording of information in order to elaborate a concise history of Armorial music. During the process the musical features of the Armorial movement were systematized, and a relation between conceptions concerning nationalism and Brazilian cultures (popular, erudite, mass, creative) were established taking as reference some specialized literature and some reports from Armorial musicians. Revision of the available field literature and discography, biographical survey of the composers, interviews with musicians and photographic documentation were some of the means used to conduct the research. The study made possible to verify that Armorial music, in emphasizing the popular culture, promotes cultural democratization in Brazil, particularly in the northeast region, gathering musical manifestations from diverse social classes and influencing other musical activities.

KEYWORDS: Armorial Music; Northeastern Music; Armorial Movement.

INTRODUÇÃO

O Nacionalismo

A busca de uma expressão nacionalista no Brasil é registrada pelo menos desde o século XIX, quando se observa uma nítida preocupação com a construção de uma identidade nacional. O início do século XX destaca-se como uma fase de pesquisa de novos caminhos estéticos. Essa busca teve um momento de culminância na Semana da Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo.

A Semana da Arte Moderna representou um movimento contra o tradicionalismo, atualizando recursos técnicos e revisando conceitos estéticos. Objetivando a incorporação da música brasileira no contexto internacional, procurou-se estabelecer uma nova maneira de "relacionamento" entre o erudito e o popular. A discussão a respeito da nacionalidade no Brasil na perspectiva da Semana está relacionada ao folclore, buscando, através deste, uma "independência cultural" fundamentada nas ricas manifestações folclóricas existentes no país, criando, assim, subsídios para formar uma tradição musical no Brasil.

Wisnik (1977) acredita que a implantação do nacionalismo artístico tem relação com a solidificação de uma consciência nacional, dos direitos de uma classe sobre o resto da nação, envolvendo uma questão estético-social, sintetizando e estabilizando uma expressão musical, tendo como base a música popular. Mário de Andrade, além de líder do movimento modernista, foi considerado o "mentor" intelectual dos compositores adeptos ao nacionalismo.

* Violista graduada pela Universidade Federal da Paraíba e Mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora de Viola do Departamento de Música da UFPB. E-mail: ariperazzo@yahoo.com.br

O Movimento Armorial

As primeiras idéias do Movimento já estavam sendo discutidas desde os anos 40, através de artigos e reflexões sobre a música e estudos realizados por um grupo de intelectuais em Pernambuco, onde Ariano Suassuna era fundador e organizador desse movimento. Essas reuniões tinham a finalidade de propor uma arte brasileira, tendo, como base, as raízes populares, procurando resgatar uma cultura nacional, dando continuidade aos ideais defendidos pelo movimento nacionalista.

Muitos foram os movimentos culturais e escolas artísticas no Recife que antecederam o Movimento Armorial, buscando uma valorização da cultura popular, a fim de atingir uma expressão nacional, como, por exemplo, a Escola do Recife (final do séc. XIX e início do XX), o Movimento Regionalista de 1926, a Sociedade de Arte Moderna do Recife em 1948 e o Movimento de Cultura Popular em 1961. O Movimento Armorial encontra suas raízes principais nas manifestações regionalistas da Escola de Recife e modernista da Semana da Arte Moderna de São Paulo.

O Movimento Armorial foi iniciado oficialmente no dia 18 de outubro de 1970, com um concerto realizado na Igreja São Pedro dos Clérigos em Recife, pela Orquestra Armorial de Câmara, ao mesmo tempo em que acontecia uma exposição de artes plásticas.

O Movimento Armorial une a cultura popular com a erudita, numa interligação com a música, pintura, escultura, literatura, teatro, gravura, arquitetura, cerâmica, dança, poesia, cinema e tapeçaria, utilizando-se do “material” popular para a recriação e a transformação em diferentes práticas artísticas. Para isso, recorreu a um modelo: o folheto de cordel. No Jornal da Semana de 20 a 26/05/73, CPM, Ariano Suassuna explica:

O folheto possui três tipos de arte ligadas a ele. Em primeiro, a arte plástica que é a gravura da capa. Por aí a gente achava que a gravura popular fornecia o caminho para a pintura, talha, gravura, cerâmica, e tapeçaria. Então, era o primeiro tipo de arte. Depois, tinha a poesia narrativa, que foi de abrir caminho para a literatura e para outras artes narrativas como o Cinema e o Teatro. Do mesmo jeito que me baseei no Enterro de Cachorro que era um soneto. E ainda tinha outra, que era a música. Então, nós todos considerávamos o folheto como canto e por aí é que se liga à tradição do violeiro, do repentista que nem sempre toca viola.

O Movimento expressou-se inicialmente através da **música** de Antonio José Madureira, Guerra-Peixe, Cussy de Almeida, Jarbas Maciel e Capiba; na **pintura** de Francisco Brenand; do **teatro** de Ariano Suassuna, do romance de Maximiano Campos; da **poesia** de Janice Japiassu, Ângelo Monteiro e Marcus Accioly; da **gravura** de Gilvan Samico; do **desenho** de Fernando José Torres Barbosa; do **cinema** de George Jonas; da **escultura** de Fernando Lopes e da **arquitetura** de Arthur Lima Cavalcanti, tendo como mentor Ariano Suassuna.

Segundo Ariano Suassuna (1974), o Movimento Armorial, que surgiu com a finalidade de lutar contra o processo de descaracterização da cultura brasileira, pretendia também criar uma arte erudita, partindo das raízes populares e com influências ibéricas, fundamental na construção da nacionalidade, reunindo o popular com o erudito, investigando e recuperando melodias barrocas preservadas pelo romanceiro popular, os sons de viola, dos aboios, e das rabecas dos cantadores. Baseando-se nesses elementos musicais, o Movimento Armorial realizava a sua “recriação” da música popular através do desenvolvimento dos elementos eruditos já contidos nela: músicas tradicionais dos romances ibéricos, frequentemente compostas por músicos da Corte que posteriormente foram assimiladas pela voz popular, música religiosa introduzida pelos jesuítas. A região Nordeste, em especial o sertão, é privilegiada no Movimento como espaço geográfico que manteve as características “puras e definidoras” da cultura brasileira, segundo Suassuna (1974).

Ariano Suassuna divide o Movimento Armorial em três fases: uma fase preparatória, de 1946 a 1969, uma fase experimental, de 1970 a 1975 e uma fase “romançal”, a partir de 1976.

1 - METODOLOGIA

Esta pesquisa teve como suporte metodológico uma revisão de literatura e discográfica, registro fotográfico, levantamento biográfico dos compositores e realização de entrevistas. A técnica de História Oral foi adotada nas entrevistas, visto que o contato direto com alguns participantes do Movimento Armorial tornou-se de fundamental importância, consistindo na principal fonte de dados para a caracterização musical e ideológica do Movimento, tendo, em vista, o pouco material registrado em fontes escritas. Foi estabelecido nesta pesquisa um plano de trabalho, tendo, como orientação, os autores Thompson (1992), Alberti (1990) e Tragtenberg (1997), que subsidiaram a preparação das entrevistas, com o objetivo de recolher informações para uma melhor realização destas.

2 - A MÚSICA ARMORIAL

Na área musical, destacaram-se inicialmente Antonio José Madureira, Clóvis Pereira, Cussy de Almeida e Jarbas Maciel, tendo recebido ainda a adesão de Capiba, Guerra Peixe, Marlos Nobre e Camargo Guarnieri. Outros músicos também participaram desse trabalho, como: Sebastião Vila Nova, Benhy Wolkoff, José Tavares do Amorim e os pesquisadores Generino Luna e José Maria Tavares de Andrade, que realizaram pesquisa sobre temas musicais nordestinos gravados nos arquivos sonoros do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco.

Com a ajuda do DEC, eram trazidos do interior por Ariano rabequeiros, violeiros e ternos de pífanos, e eles selecionavam esses temas que as pessoas apresentavam, gravando e escolhendo “o que prestava e o que não prestava”, como descreve uma matéria de jornal:

Os temas eram gravados e passados para o papel. Procurou-se conseguir uma seqüência melódica e harmônica, baseada nesses temas e que, uma vez ordenada, preservassem suas características. Assim, Cussy de Almeida no violino, Jarbas na viola, Clóvis Pereira com o papel de música e Ariano no assobio e “policiamento” estilístico realizaram esse trabalho (Diário de Pernambuco 30 de novembro de 1972, CPM).

Na opinião dos músicos do Movimento, o contato direto com os músicos populares foi fundamental, influenciando-os diretamente na maneira de compor e de interpretar.

Diante das formas populares, Suassuna observou três caminhos para o compositor:

Partindo da simples imitação das formas populares, passará ela (a superação do popular) por uma fase de transposição para chegar finalmente à recriação, sua forma mais alta. A imitação é, no caso, o campo do compositor popular; a recriação, a do erudito; e a transposição, o de uma espécie intermediária, importantíssima para a criação de uma música nacional (SUASSUNA, 1951, p.44-45).

Segundo Antonio Madureira (depoimento pessoal à autora, Recife, 2000), o nome Armorial distingue um novo posicionamento relacionado à música nordestina. Para ele, havia, sim, uma música tradicional do Nordeste, mas o que Ariano denominava Armorial era uma outra visão de música nordestina. Antonio Madureira esclarece a diferença entre música

Forma e Textura

Segundo Jarbas Maciel, a Música Armorial segue o modelo formal das músicas barrocas nas composições, dizendo que o Armorial é o barroco nordestino dos séculos XVI e XVII ligado às manifestações culturais populares.

A repetição de fragmentos melódicos é constante, apresentando-se em diferentes instrumentos, sobrepondo com uma variedade de material rítmico. Muitas vezes, o material melódico surge em superposição de terças paralelas, técnica essa freqüente na música popular e na polifonia européia (falso-bordão) e acompanhada de nota-pedal. O uso de pedais, muito comum, é encontrado com nota sustentada como *ostinato*, podendo também ser rítmico, observado no violão nos compassos 31 ao 36 e 55 e 56 do *Toré*:



Exemplo 2

Flauta

Violino

Cello

Violão

Exemplo 3

No exemplo 4, observa-se o coco *A Burra do Cavalinho* de Bayeux (NÓBREGA, 1998), onde aparece no pandeiro uma variação do mesmo ritmo:

Mestre

Mateus

rabeca

pandeiro

triângulo

Exemplo 4

A maneira de tocar dos rabequeiros, segundo Clóvis, refletia na forma como orquestrava para os instrumentos de corda. Ele diz que a vivência e observações com grupos populares, pesquisas de campo e orientações realizadas com Guerra-Peixe influenciaram diretamente a sua forma de compor.

A pesquisa e a incorporação de elementos barrocos e ritmos relacionados a esse estilo na música nordestina, tais como a embolada² e o martelo³, eram mencionados por Edino Krieger, compositor e regente, como uma das intenções bem aproveitadas pelo Movimento Armorial.

Em relação à nomenclatura nas composições, Cussy de Almeida comenta que era freqüente o movimento *presto* (rápido) ser denominado “chamada”, e o lento, “aboio”.

Ritmo

Em relação ao ritmo, a presença das sínopes é constante, acentuação nos tempos fracos, polirritmia, células anacrústicas e acéfalas, pedal sonoro e rítmico e uso de semicolcheias repetidas à mesma altura ou ligadas duas a duas em grupos. A presença das semicolcheias enfatizada no repertório armorial é uma característica das melodias do coco⁴ nordestino, em especial o coco-embolado, na cantoria⁵ e no baião⁶. No exemplo abaixo, observa-se um coco, ilustrando essa semelhança rítmica (Andrade, 1984, p.79).

Ôh Rosa

Paraíba

Êh cava-lo grandecava - locastanh'ca- retaMeuca- valo te a- gei-ta Quetu rumaqueá-pa-
nhá Ôh ro- s'ôh flô, ôh quefi- lô p'a che - rá

Exemplo 5

No exemplo 6 (compassos 65 ao 66 do *Toré*), a flauta faz uma improvisação sobre o mesmo motivo, lembrando a inúbia, e o restante dos instrumentos (violino, violoncelo e violão) assumem o papel de instrumentos de percussão, tocando um dos ritmos característicos

² Manifestação de poesia oral cantada nordestina, podendo ser improvisado ou não, utilizando instrumentos de percussão como o pandeiro e o ganzá. Tem, como característica, além da sextilha, o refrão típico. Quando dançada, chama-se coco de embolada.

³ Verso de dez sílabas, com 6, 7, 8, 9 e 10 linhas.

⁴ Cantiga para dançar na forma estrofe e refrão (solo e coro) com acompanhamento instrumental e em ritmo binário com o seguinte padrão de acentuação: uma colcheia pontuada, uma semicolcheia, e duas colcheias simples; ou variações do mesmo, marcadas pela “batida” do pandeiro.

⁵ Forma poético-musical muito comum nos sertões nordestinos baseada no improviso, em que dois repentistas realizam uma disputa poética. A ênfase é dada à poesia, sendo a música, de perfil modal, pouco variável e sem acompanhamento instrumental durante o canto.

⁶ Dança popular muito comum no Nordeste do Brasil. Conserva células rítmicas e melódicas do coco.

do *Toque de Caboclinho* chamado *Toque de Guerra*⁷, demonstrando o emprego de ritmos populares na Música Armorial.

The image shows a musical score for a piece titled 'Toque de Guerra'. It consists of four staves: Flauta (Flute), Violino (Violin), Cello, and Violão (Guitar). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Violin part has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks below them. The Cello part has a simple bass line with quarter notes and rests. The Guitar part has a complex rhythmic pattern with many 'x' marks below the notes, indicating specific techniques or accents.

Exemplo 6

Clóvis Pereira, em depoimento pessoal à autora (Recife, 2000), comenta que uma das maiores dificuldades dos músicos na execução do repertório armorial foi o emprego das síncopas. Complementa dizendo que raramente se encontra um instrumentista de corda que saiba tocar bem as síncopas no Brasil, geralmente se toca de uma forma "matemática", sem balanço. Ele atribui essa dificuldade ao direcionamento do ensino da música brasileira nas escolas de Música e conservatórios, onde o repertório predominante é de compositores estrangeiros, não havendo uma vivência, um conhecimento da música popular. Clóvis Pereira explica, por exemplo, que há determinadas notas pontuadas, pontos de aumento, que, durante a execução numa obra, não obedecem ao tempo escrito na partitura. Uma nota que se prolonga até o compasso seguinte não precisa ser necessariamente cumprida. Ele percebe que os músicos que têm formação musical em escolas de música apresentam mais dificuldade para entender essa questão em relação aos músicos que tocam "de ouvido".

Guerra-Peixe, em uma entrevista realizada por Vieira (1985), comenta que o que está escrito em uma partitura não é o suficiente para interpretar uma obra. Ele acha que deve existir uma tradição de interpretação, assim como há de composição. A intimidade com as "falas" das nossas culturas, seus acentos, ritmos, entre outros aspectos musicais, são essenciais à interpretação das nossas músicas.

Afinação

Antonio Madureira relata que o uso de instrumentos populares com eruditos não resultava em nenhuma dificuldade de afinação, os instrumentos populares eram afinados de acordo com os eruditos, tendo Guerra-Peixe uma opinião contrária a essa junção. Para Fernando Farias, o pífano era o instrumento que apresentava maior problema de afinação em relação aos outros.

⁷ Simboliza o momento em que os caboclos estão guerreando.

Harmonia

Em relação à harmonia, Clóvis diz que os compositores procuravam compor principalmente nas tonalidades de Ré maior e Lá maior. É muito frequente a escala no modo maior com a sétima abaixada ou, às vezes, com a sétima abaixada e a quarta aumentada, provocando alterações que não resultam em modulações, evitando também o uso da sensível e dos encadeamentos seguindo os moldes europeus. Clóvis utilizou os seguintes parâmetros para harmonizar as Músicas Armoriais:

A tônica seria o acorde perfeito maior, Ré I grau, a subdominante funcionaria como IV grau, como no clássico, o acorde de II grau como dominante da dominante, ou seja, é usado o acorde de Mi maior sem provocar modulação por causa da quarta aumentada. Pode-se usar melodicamente a escala de Ré com a sétima abaixada e o II grau com sol#, estando harmonicamente a escala com a quarta aumentada, mesmo que melodicamente não apareça. Então, talvez a escala fosse um misto de ré - mi e fá# - sol - sol# - lá - sib - si - dó - nunca dó#. Nunca havia a sensível, sempre havia acordes alterados que não provocavam modulações, contrariando o modo clássico, que quando tem uma nota alterada tem de modular. Portanto, quando aparecia a dominante da dominante, ela não resolvia, voltava para a tônica como se fossem dois pólos contrários, ficando a tônica no centro, a dominante um grau acima para a esquerda e uma subdominante um grau para baixo. Usava o sétimo grau do lado de cá, o II grau alterado do lado de cá e a tônica, agora a dominante européia, não aparecia, o que seria o V grau de lá com dó#, porque dó# estava proibido de usar para não aproximar com a tonalidade européia (depoimento pessoal à autora, Recife, 2000).

Em relação aos elementos da técnica popular, Antonio Madureira tentou absorver todo o material melódico e harmônico, tais como duetos e pedais rítmicos, e relata ter acrescentado esses elementos ao seu conhecimento adquirido da música erudita, embora não utilizando princípios harmônicos tradicionais europeus e modulações. Madureira procura, nas suas composições, uma harmonia estática e critica compositores que escrevem músicas nordestinas utilizando acordes alterados, aproximando-as, desta forma, à música romântica e impressionista.

Como exemplo, na peça *Toré*, ele não utiliza nenhuma modulação. É uma música modal, e ele diz ter procurado preservar a característica estática das composições modais, não saindo do seu centro.

No *Toré* utiliza-se o modo mixolídio em mi (mi - fá# - sol# - lá - si - do# - re - mi), terceiro grau maior e sétimo abaixado, porém apresentando o quarto grau ora justo, ora aumentado, nos compassos 72 a 78, podendo caracterizar dois modos, o mixolídio e a escala com o quarto grau aumentado e o sétimo grau abaixado:

The image shows a musical score for a piece titled 'Toré'. It consists of four staves. The top staff is the melody, written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The melody starts with a sixteenth-note run, followed by quarter notes, and ends with a trill on the final note. The second staff is a vocal line with lyrics, showing a simple rhythmic pattern of quarter notes. The third staff is the bass line, featuring a steady quarter-note accompaniment. The fourth staff shows the harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments. The score is labeled 'Exemplo 7' at the bottom.

Exemplo 7

Na versão do Quarteto Romançal do *Toré*, na entrada do violoncelo surge um bloco de terças paralelas. Madureira relata que também é muito comum em alguns *benditos* cantados a superposição em terças, não havendo preocupação se os acordes são paralelos. Essa forma de harmonização também foi muito utilizada por Debussy, segundo ele. Harmonizar usando quintas e terças paralelas era uma prática proibida na harmonia tradicional. Ele justifica a utilização dessa prática, porque entende que uma modulação não requer preparação. Segundo ele, o que estava sendo evitado na harmonia tradicional era uma sonoridade “primitiva”, sendo toda música mais antiga cantada em quintas. Para ele, uma peça romântica utilizando esse recurso não soa bem. O procedimento de tocar em linhas de quintas paralelas também foi observado por John Murphy entre rabequeiros no Estado de Pernambuco (MURPHY, 1997).

Timbre

A referência com cantadores nordestinos e, principalmente, com rabequeiros é marcante na caracterização do timbre. O som rebuscado, o som “filé”, não era utilizado. Procurava-se um timbre anasalado⁸, um som mais “agressivo”, com pouco *vibrato*, cordas soltas, *pizzicato*, efeitos percussivos nos instrumentos de corda e pouco arco, sendo geralmente utilizado na metade superior como mostra a figura abaixo:



Figura 1

Jarbas Maciel, em depoimento pessoal à autora (Recife, 2000), relata que essas características eram acrescidas, pelos músicos do Movimento, à técnica instrumental já adquirida em escolas de Música (técnica ocidental).

No Movimento, foram realizados estudos dos sons populares, associando-os aos sons de instrumentos eruditos, permitindo apenas instrumentos que tivessem correspondentes similares na arte popular, mantendo uma linguagem nordestina. O violino e a viola passam a representar a rabeça de som mais grave e mais agudo; os violoncelos e o contrabaixo, a dar “profundidade” ao som. Para representar o pífano da cultura popular, utilizaram a flauta.

O Quinteto Armorial procurou uma maior variedade de timbres com a formação de instrumentos não convencionais, introduzindo instrumentos populares juntamente com eruditos, ao contrário da Orquestra Armorial, que buscou uma maior homogeneização.

3 - FORMAÇÕES INSTRUMENTAIS DO MOVIMENTO

A partir dos primeiros trabalhos de composição da Música Armorial, formou-se o primeiro Quinteto, fundado por Ariano Suassuna em 1969, cuja estrutura era baseada no *terno* de Mestre Ovídio, composto de dois pífanos e duas rabeças. Esse Quinteto era composto por duas flautas, por causa dos dois pífanos do *terno*, um violino e uma viola de arco, por causa das duas rabeças e percussão por lembrar o “zabumba” da música popular. Em seguida a esse grupo, formou-se a Orquestra Armorial e o Quinteto Armorial.

⁸ O timbre anasalado, áspero, usado por rabequeiros, também é observado nos cantadores nordestinos.

As apresentações da Orquestra eram feitas por Ariano Suassuna fazendo comentários sobre o Movimento. Os concertos se realizaram sob a direção das maiores expressões da música no Brasil, como: Isaac Karabtchevsky, Eleazar de Carvalho, Camargo Guarnieri, Diogo Pacheco, Mário Tavares, Guerra-Peixe, entre outros. Cussy, que se apresentava com um violino Stradivarius, comentou que foi através da Orquestra Armorial que a música nordestina teve um reconhecimento nacional. A Orquestra completou 2 anos, com 67 apresentações em dez capitais brasileiras, tendo vários convites para apresentações no exterior. Foi aplaudida de pé na Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro e considerada a melhor Orquestra de Câmara do Brasil pelo maestro Isaac Karabtchevsky, declarando ainda que o Movimento Armorial foi o que aconteceu de mais importante pela cultura brasileira depois da Semana de Arte Moderna. Camargo Guarnieri, após reger a Orquestra em dezembro de 1970, comentou que a Música Armorial representava “uma regeneração da música brasileira”. Para Eleazar de Carvalho, o Movimento Armorial estava atrasado há 100 anos: “se há 100 anos houvesse iniciado algo semelhante, hoje não estaríamos mais esperando pelos próximos 20 anos, que é quando começaremos a ver os frutos disso tudo” (Diário de Pernambuco, s/d).

O trabalho do Quinteto Armorial na opinião de Ariano (SUASSUNA, 1974), foi o mais importante na área musical do Movimento. O Quinteto também teve uma grande repercussão pelo país recebendo vários prêmios, como: prêmios de melhor disco do ano em 1974 (pela revista *Veja* e o *Jornal do Brasil*) e em 1976 (pelo *Jornal do Brasil*), bem como o de melhor conjunto instrumental de 1974, pela APCA, Associação de Críticos de Arte.

Uma crítica feita pelo *Diário de Pernambuco* no ano de 1974 falando do primeiro LP do Quinteto Armorial, reconhece a qualidade do disco e estabelece uma relação entre a Música Armorial, a obra de Villa-Lobos e músicos nacionalistas. Considera uma contradição entre o trabalho do Quinteto e as posições teóricas do Movimento, apesar de não entrar em detalhes. Sua principal crítica é relacionada ao elitismo: “(...) servir da seiva popular para alimentar uma música de elite, recusando o verdadeiro popular”. Criticava a idéia de cultura popular como “seiva”, acusando o Movimento de utilizar valores da música popular nordestina, reelaborando-os para um público erudito, distanciando-se dos valores que fundamentaram a arte Armorial.

Posteriormente à Orquestra e ao Quinteto, foram formados a Orquestra Romançal Brasileira, o Quinteto Itacoatiara, o Quarteto Romançal e a Camerata Armorial, esses três últimos ainda em atividade nos dias atuais.

Entre os músicos que se iniciaram no Movimento e deram continuidade à concepção musical proposta pelo Armorial, destacam-se Antônio Carlos Nóbrega e Antúlio Madureira. Danilo Guanais e grupos instrumentais como o Quinteto da Paraíba, o Gesta e o Armorial Marista tiveram o Armorial como referência nos seus trabalhos. Em Recife, outros grupos se formaram, possuindo também uma vertente popular e podendo ser relacionados, direta ou indiretamente, ao Movimento Armorial. São eles: Sa Grama, Quinteto Violado, Banda de Pau e Corda, Orquestra Retratos do Nordeste, Mestre Ambrósio, Chão e Chinelo, Cascabulho, Comadre Florzinha e Cordel do Fogo Encantado, entre outros. Movimento musical como o Mangue Beat, pode também, de alguma forma, ser relacionado ao Movimento Armorial.

Instrumentos populares como a rabeca, gaita, pífano, viola nordestina, tambor, zabumba, matraca, caixa, ganzá, marimbau (recriado no Movimento) e berincelo (criado a partir do Movimento) foram agregados aos eruditos na busca de uma sonoridade brasileira, conforme preconizava Mário de Andrade.

4 - CULTURAS BRASILEIRAS

A cultura brasileira não é homogênea, ela tem um caráter plural, resultado de um processo de interações entre culturas, decorridas em diferentes momentos históricos, classificadas, segundo Bosi (1993), em *cultura erudita* (centralizada no sistema educacional – escolas e universidades); *cultura popular* (simbolizada pelo homem geralmente iletrado, rústico, sertanejo e interiorano); *cultura criadora* (representada pelos intelectuais como escritores, compositores, artistas plásticos, cineastas, não estando necessariamente dentro de uma universidade) e *cultura de massa* (ligada ao sistema de produção e ao mercado de bens de consumo).

O Movimento Armorial une a cultura oral e popular com a escrita e erudita, numa interligação com a música, as artes plásticas, o teatro e a literatura. É formado por artistas cultos e não populares, utilizando-se do “material” popular para recriação e transformação em diferentes práticas artísticas. Observa-se, nos seus desdobramentos, uma inter-relação e uma circularidade entre as culturas popular, erudita, de massa e criadora. A cultura popular, vista entre seus participantes como uma expressão mais autêntica da cultura no país, era o ponto de partida para a criação de uma música erudita. A cultura de massa, apesar da oposição do Movimento contra a sociedade industrial e contra as idéias cosmopolitas, também foi utilizada para a divulgação do Movimento através dos meios de comunicação de massa.

A relação entre o popular e o erudito levanta a questão da diversidade social e cultural existente numa sociedade e o preconceito que a envolve, como é o caso da cultura popular. Alguns autores do Movimento ainda a consideram uma arte simplista e primitiva, fortalecendo uma visão elitista e evolucionista da arte.

CONCLUSÃO

O Movimento Armorial, assim como o Movimento Nacionalista do início do século XX, procurou estabelecer o resgate da tradição na realização de uma arte erudita.

Considerando que a música reflete as características de um determinado povo, seus valores, atitudes e crenças, a análise cuidadosa da música em si e a observação de sua articulação sócio-cultural são informações essenciais para os compositores e intérpretes da música brasileira, evitando-se tocá-la com “sotaque estrangeiro”, como dizia Guerra-Peixe (citado por GUERREIRO,1997). Conclui-se que uma visão restrita à partitura pode distorcer particularidades da música, influenciando diretamente na interpretação.

Apesar de o Movimento Armorial ser praticamente ignorado na literatura da música brasileira, o Movimento continua influenciando a música erudita e a popular, sendo referência para vários grupos musicais do país e objeto de estudo de várias pesquisas científicas em diferentes áreas, proporcionando, desta maneira, um maior conhecimento e divulgação da música brasileira, em especial, da nordestina, a partir de uma valorização da cultura popular.

A realização dessa pesquisa contribui de modo significativo, ao elaborar uma construção e um registro da História da Música Armorial, realizando, a partir dos depoimentos dos participantes, uma sistematização das características musicais do Movimento e ao buscar refletir sobre elas, enfocando questões essenciais, como o conceito de nacionalismo e a concepção de troca entre culturas brasileiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, M. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte–Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1965.
- _____. *Ensaio sobre a Música a Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. *Os cocos/ Mário de Andrade; preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga*.- São Paulo: Duas Cidades, (Brasília), 1984.
- _____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989.
- ALBERTI, V. *História Oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1989.
- BITTER, D. *O Movimento Armorial, Ariano Suassuna e a gênese de uma arte de raízes populares*. Dissertação de Mestrado em História da Arte (Antropologia da Arte), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2000.
- BOSI, A. *Cultura Brasileira. Temas e Situações*. São Paulo: Ed. Ática, 1992.
- _____. “Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras”. *Dialética da Colonização*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- GUERRA-PEIXE, C. “Os cabocolinhos do Recife” in: Mário Souto Maior e Leonardo Dantas Silva. *Antologia do carnaval do Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco–Editora Massangana, 1991, p.88 – 115.
- GUERREIRO, A. E. *Guerra-Peixe: Sua Evolução Estilística à Luz das Teses Andradeanas*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1997.
- LANZILLOTTI, V. S. *O Discurso Universitário e a Questão Erudito/Popular na Música*. Rio de Janeiro. C.B.M. 1992.
- MADUREIRA, A. J. *Iniciação à Música do Nordeste através dos seus instrumentos, toques e cantos populares*. Projeto de pesquisa subvencionado pelo Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq).
- MORAES, M.T. D. *Emblemas da Sagração Armorial. Momentos do Movimento Armorial em Pernambuco 1970-76*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, PUC, 1994.
- MURPHY, J. P. “The rabeca and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil”. *Latin American Music Review*. by University of Texas Press, Austin, 1997, p. 148-172.
- NEVES, J. M. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Record, 1981.
- NÓBREGA, A. C. P. *A rabeca no cavalo marinho de Bayeux, Paraíba (um estudo de caso)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

_____ Texto de encarte do CD *Cavalo Marinho da Paraíba*. Lisboa: Tradisom, 1998, Coleção Viagem dos Sons, v.12, p.15.

ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____ *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5.^a ed.- São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANTOS, I. M. F. *Em Demanda da Poética Popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Recife, 1995 (Versão resumida e traduzida da Dissertação de doutorado defendida na Sorbone).

SUASSUNA, A. *O Movimento Armorial*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, Ed. Universitária, 1974; 2.^a ed. separata da Revista Pernambucana de Desenvolvimento, 4 (1): p.39-65. Recife: Condepe, jan-jun, 1977.

SUASSUNA, A.; FERREIRA, A. *É de Tororó*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1951.

TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado: história oral*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

TRAGTENBERG, Lucila. Intérprete-cantor. *Processo Interpretativo em Reciprocidade Criativa com o compositor na música contemporânea através dos intérpretes da obra vocal de Luis Carlos Csekö*. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 1997.

VIEIRA, S. M. *Características Instrumentais na Obra para Piano de César Guerra Peixe*. Rio de Janeiro. UFRJ, 1985. Tese de Mestrado.

WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades–Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

_____ *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, J. M.; SQUEFF, E. “Getúlio da Paixão Cearense - Villa Lobos e o Estado Novo”. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.