

MÚSICA ARMORIAL

História, Arte e Ecos¹

Marília P. Santos
 Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
marilia_05030@hotmail.com
 ORCID: 0000-0003-0043-0863

Resumo: O Movimento Armorial, lançado em 18 de outubro de 1970, têm influenciado a cultura e a arte brasileiras. Na música, há muitas obras e performances na atualidade sendo identificadas com o armorial. O objetivo desse trabalho é discutir sobre a música produzida atualmente que apresenta atributos que são compreendidos como armoriais. Como exemplo utilizei a peça *Um Requiem Nordestino*, escrita em homenagem a Ariano Suassuna. Para isso, apresento uma discussão em torno do Movimento Modernista e dos movimentos regionalistas e suas possíveis influências na criação da arte armorial, assim como uma explicação sobre a continuação de uma estética musical armorial, com base na autopoiese. A abordagem metodológica desta pesquisa foi qualitativa, e o principal procedimento foi a etnografia, com foco na pesquisa de campo e entrevistas. Estas foram realizadas com músicos que fizeram parte do Movimento Armorial, como Clóvis Pereira, Antônio Madureira² e Antonio Nóbrega³, assim como com outros que produzem músicas que têm possíveis influências do armorial.

Palavras-chave: Música brasileira; Música Armorial; Movimento Armorial; Arte; O Auto da Compadecida.

ARMORIAL MUSIC

History, Art and Echoes

Abstract: The Armorial Movement, launched on October 18, 1970, has influenced Brazilian culture and art. In music, currently there are many music and performances that are linked with aesthetic armorial. This paper aims to discuss about the music that is being produced and that presents particulars related to the armorial. As an example, I utilized the music *Um Requiem Nordestino*, written in honor of Ariano Suassuna. For this, I present a discussion around the Modernist Movement and the regionalist movements, and their possible influences on the creation of armorial art, and an explanation about the continuation of armorial musical aesthetic, based on autopoiesis. The methodological approach of this research was qualitative, and the main procedure was ethnography, with focus on field research and interviews. The interviews had made to musicians who were part of the Armorial Movement, such as Clóvis Pereira, Antônio Madureira and Antonio Nóbrega, and other musicians that produce music that have possible armorial influences.

Keywords: Brazilian Music; Armorial Music; Armorial Movement; Art; O Auto da Compadecida.

¹ Este trabalho é resultado de uma pesquisa de mestrado, já concluída, realizada no período de 2015.1 a 2017.1, e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Agradeço à CAPES. Agradeço também a Dierson Torres, compositor de *Um Requiem Nordestino*.

² As principais partes das entrevistas realizadas com Clóvis Pereira e Antônio Madureira encontram-se disponíveis, respectivamente, nos seguintes textos: SANTOS, Marília. Ecos Armoriais: entrevista com Clóvis Pereira. *Revista Ictus*, v. 1, n. 2, p. 148-167, Salvador, 2021; e SANTOS, Marília. Ecos armoriais: Marília Santos entrevista Antônio Madureira. *Per Musi*, n. 41, p. 1-17, 2021.

³ Mais detalhes sobre a entrevista realizada com Antonio Nóbrega podem ser lidos no seguinte artigo: SANTOS, Marília. Música Armorial: da gênese aos ecos. *Revista História Unicap*, v. 8, n. 16, p. 244-260, Recife, 2021.

Introdução

O armorial foi um movimento significativo para a cultura brasileira, de maneira que, desde seu surgimento até os dias atuais, tem exercido grande influência na cena artística, cultural e intelectual do país. Essa influência apresenta-se de várias formas. Na música podemos notá-la presente no trabalho de vários/as⁴ artistas e grupos, seja no nordeste do Brasil – região que ficou mais associada ao armorial, embora seu idealizador Ariano Suassuna (1927-2014), junto com o movimento, tenha enfatizado a criação de uma arte brasileira e não regional – seja nas outras regiões do país. Na música há um grupo de compositores/as e intérpretes que tem realizado, no decorrer desse mais de meio século desde o lançamento do movimento, músicas que são frequentemente associadas a uma extensão do armorial (SANTOS, 2017). Tais classificações causam discussões em cenas musicais como a de Pernambuco, com destaque para sua região metropolitana, sobre a produção/existência de uma música armorial nos dias atuais.

Este artigo tem como objetivo discutir sobre a música produzida atualmente que apresenta atributos que são compreendidos como armoriais. Como exemplo utilizei a peça *Um Requiem Nordestino*, escrita em homenagem a Ariano Suassuna. Para isso, apresento uma discussão em torno do Movimento Modernista e dos movimentos regionalistas e suas possíveis influências na criação da arte armorial, assim como uma explicação sobre a continuação de uma estética musical armorial, com base na autopoiese. A abordagem metodológica dessa pesquisa foi qualitativa, e o principal procedimento foi a etnografia, com foco na pesquisa de campo e entrevistas. As entrevistas foram realizadas a músicos que fizeram parte do Movimento Armorial, como Clóvis Pereira, Antônio Madureira e Antonio Nóbrega, assim como a outros que produzem músicas que têm possíveis influências do armorial.

A música e o Movimento Armorial

Com o título: “Três séculos de música nordestina: do barroco ao armorial” (PROGRAMA DO CONCERTO *apud* BARZA, 2020), em 18⁵ de outubro de 1970 foi lançado Movimento Armorial, na igreja São Pedro dos Clérigos, na cidade do Recife. Este tinha como

⁴ Nesse texto os marcadores gramaticais de gênero feminino também estão representando pessoas não binárias.

⁵ Ariano Suassuna havia programado a estreia do movimento para o dia 9. Mas, por questões de força maior, ela teve que acontecer no dia 18 (BARZA, 2020).

objetivo criar uma arte erudita⁶ e autenticamente brasileira. Para isso, Ariano Suassuna, seu idealizador, convidou intelectuais e artistas nordestinos que trabalhavam com diversas linguagens da arte, como artes visuais, teatro, literatura e música, para compor o grupo que daria origem ao movimento. A estreia aconteceu com a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, que fazia seu quinto concerto, sob regência do maestro e compositor Clóvis Pereira (1932). O armorial buscou enfatizar em sua estética aspectos presentes nas expressões culturais do nordeste do Brasil, assim como as influências ibéricas e medievais que se encontravam presentes nesta região, para criar uma arte que representasse o Brasil (SUASSUNA, 1974; MORAES, 2000, p. 17; NÓBREGA, 2000, 2007; SANTOS, 2017, 2019, 2020; BARZA, 2020; SANTOS, ACCIOLY, 2020).

Moraes (2000) explica que estudiosos apontavam o Nordeste como o lugar que representava a infância do Brasil, por conta do seu subdesenvolvimento econômico. Isto fazia com que muitos/as estudiosos/as o relacionasse com o lugar que tinha o que existia de mais original na nação. Moraes ainda enfatiza que tal região era representada através de uma imagem romântica, uma espécie de passado cristalizado, repleto da cultura popular, na qual residia a essência da cultura brasileira, sendo, segundo o Movimento Armorial, o lugar onde estavam geograficamente as características “puras” e definidoras do que chamavam de verdadeira cultura. Essa procura em enfatizar a cultura nordestina como algo autenticamente brasileiro, continua Moraes, já era assunto tratado pelos movimentos regionalistas desde o início do século XX.

O Movimento Armorial procurou tratar da arte em todas as suas manifestações. Mas algumas linguagens artísticas acabaram se sobressaindo e transcendendo mais do que outras. A música é uma das que teve bastante destaque e que, de alguma forma, continua repercutindo até os dias atuais em trabalhos de artistas e grupos. De acordo com Clóvis Pereira, no final dos anos de 1960, Ariano Suassuna convidou o músico Jarbas Maciel (1933-2019) para ser responsável em criar a música que fazia parte do movimento que ele queria lançar. Jarbas então sugeriu que o escritor convidasse mais outros dois músicos: Cussy de Almeida (1936-2010) e Clóvis Pereira. Este, junto com Jarbas, havia sido aluno de César Guerra-Peixe (1933-2014) na década de 1950. Clóvis enfatiza que foi realizada uma reunião, durante a qual Ariano definiu

⁶ Embora ainda exista uma compreensão hierárquica e colonial da relação erudito x popular, não posso deixar de apresentá-la, pois ela constitui o debate em torno da criação e da história do Movimento Armorial.

as diretrizes para a criação dessa nova música, e todos os três músicos presentes concordaram com o que foi definido (PEREIRA, 2017).

Um acontecimento definidor para a criação do Movimento Armorial foi Ariano ter assumido, em 1967, a direção do Departamento de Extensão e Cultura (DEC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) (NÓBREGA, 2000, p. 39-40), passando a ter verbas para realizar algumas atividades (BEZERRA, 2013, p. 100). Segundo Clóvis Pereira (2017) e Ariana Nóbrega (2007, p. 3), as pesquisas para a produção de uma música armorial, que também tiveram a colaboração de pesquisadores como Generino Luna e José Maria Tavares de Andrade, aconteciam com contato com músicos da cultura popular. Violeiros, ternos de pífanos, entre outros, eram levados para a UFPE, onde tocavam para os músicos e pesquisadores que objetivavam criar uma nova música erudita. Os músicos, responsáveis pelo armorial, ouviam as melodias, as gravavam e/ou escreviam, para depois trabalhar a partir delas, afirma Clóvis. O processo criativo, segundo Suassuna, deveria acontecer em três fases: 1. imitação, 2. transposição e 3. recriação das formas populares (SUASSUNA, 1951, p. 44-45 *apud* NÓBREGA, 2007, p. 3).⁷

Devemos lembrar de que o Movimento Armorial teve origem numa época em que o governo vigente no Brasil era o militar, que defendia uma representação unificada da nação (MORAES, 2000, p. 27), e que Ariano Suassuna entendia que, por conta do momento político, a UFPE era um dos poucos lugares, na época, possíveis para discutir cultura popular e brasileira (NÓBREGA, 2000, p. 39-40). Além do mais, o Movimento Armorial não sofreu, segundo Bezerra (2013, p. 163), com a repressão no pós-64, que muitos movimentos e mobilizações culturais e artísticas sofreram, porque a arte armorial não representava nenhum tipo de ameaça para o governo militar. Inclusive a música em sua maior parte nem possuía letra.

O primeiro experimento oficial de uma música armorial aconteceu na casa do artista plástico Francisco Brennand (1929-2019) (PEREIRA, 2017), com um quinteto: duas flautas, um violino, uma viola de arco e bateria.⁸ Mas a sonoridade do grupo ainda incomodava Suassuna, pois não tinha os instrumentos da cultura popular como o pífano, a zabumba e a rabeça (SUASSUNA, 1974, p. 57-59). De acordo com Clóvis Pereira (2017), os músicos

⁷ Para mais detalhes sobre os processos criativos da música armorial a partir da concepção de músicos do movimento, consultar: SANTOS, Marília. *Música armorial: processos criativos. Diacrítica*, n. 2, p. 85-104, Braga, 2021.

⁸ Para mais informações sobre esse quinteto, os primeiros grupos musicais armoriais e outros com suas influências, ver o texto: SANTOS, Marília. *Ser ou não ser armorial? Orquestra Armorial, Quinteto Armorial, oQuadro, SaGRAMA e Quarteto Encore. Fênix*, v. 19, n. 1, p. 452-462, 2022.

envolvidos nesse trabalho, mais especificamente ele, Cussy e Jarbas, convenceram Ariano a investir num grupo maior, uma orquestra do Conservatório Pernambucano de Música (CPM), para a criação e estreia da música armorial. Dessa forma, os músicos do primeiro quinteto foram integrados a essa orquestra.

Desde o início, esses três músicos e Ariano Suassuna não entravam em um consenso sobre como deveria ser a música armorial. Enquanto este estava preocupado com a realização de sonoridades musicais que remetessem às culturas do interior do nordeste, como os sons de viola nordestina, dos cantadores, aboiadores, sons do pífano e da rabeça, que têm texturas musicais, sistemas de escalas e afinações diferentes daqueles comumente utilizados no meio da música tonal de concerto, acadêmica e conservatorial brasileira (SUASSUNA, 1974), Jarbas, Clóvis e Cussy preocupavam-se com a afinação “igual”, dentro do sistema temperado vigente nas orquestras sinfônicas. Esse foco nessas características dificultava o desejo de Ariano Suassuna em utilizar instrumentos como viola nordestina, rabeça, pífano e zabumba, por exemplo, nos grupos musicais (PEREIRA, 2017; SANTOS, 2017). Além disso, Ariano buscava uma música produzida por grupos musicais menores, camerísticos (SUASSUNA, 1974).

As divergências entre Ariano e Cussy também se encontravam na escolha do repertório que deveria ser tocado pela Orquestra Armorial. Diante de tais desacordos, houve uma separação entre Ariano e Cussy, que teve como ápice um concerto da Orquestra Armorial no *Jornal do Comércio*, em Recife. Nesse concerto, Cussy colocou a orquestra para tocar *músicas midiáticas*. Ariano Suassuna sempre enfatizava que o grupo armorial não deveria reproduzir músicas que já eram conhecidas pela população e que já tinham um espaço de difusão, como acontecia com as músicas de artistas que tocavam com frequência na rádio. Entretanto, sempre que Suassuna não estava nas apresentações da Orquestra Armorial, Cussy de Almeida colocava esse repertório não armorial para ser tocado. Após a notícia desse concerto, Suassuna não entrou mais em contato com Cussy de Almeida e nem frequentou o CPM, afastando-se também dos outros dois músicos: Clóvis Pereira e Jarbas Maciel (PEREIRA, 2017).

Depois desse acontecimento, Suassuna, junto com o músico Antônio Madureira (1949), criou o Quinteto Armorial. De acordo com Moraes, a primeira estreia do grupo foi em 26 de novembro de 1971, na igreja Rosário dos Pretos, em Recife. O programa foi composto por músicas barroca europeia, nordestina e armorial. Assim como durante a estreia do Movimento Armorial, também houve uma exposição de artes plásticas no mesmo dia. O Quinteto Armorial, que era composto por Antônio Madureira, Edilson Eulálio (1948), Antônio Nóbrega (1952), e

dois dos integrantes do primeiro quinteto: José Tavares de Amorim⁹ e Jarbas Maciel, teve sua estreia com um quarteto, pois, por motivos que desconhecemos, Jarbas recusou-se a tocar (MORAES, 2000, p. 113). Em 1972, durante sua segunda estreia, no Teatro de Santa Isabel, também em Recife, o grupo oficializou-se da forma que ficou conhecido, com os seguintes integrantes: Antônio Madureira, Edilson Eulálio, Antonio Nóbrega, Fernando Torres¹⁰ e Egildo Vieira (1947-2015). Este foi flautista nos dois primeiros álbuns, substituído depois por Antônio Fernandes de Farias (1951), mais conhecido como Fernando Pintassilgo (*ibid.*, p. 99-102; MADUREIRA, 2020a, 2020b).

Alguns/mas estudiosos/as subdividem o Movimento Armorial em fases, incluindo, em alguns casos, a última delas até os dias atuais.¹¹ Ariano Suassuna continuou realizando aulas espetáculos até o ano de sua morte, com uma estética artística que dialogava com aquilo que ele defendeu no movimento e antes do lançamento deste. Além disso, durante as décadas que se seguiram, outros grupos foram criados, muitos sob a direção e apadrinhamento do próprio Suassuna, e outros por conta própria dos músicos. Um fato interessante desse contexto é que Ariano Suassuna estava, com frequência e de uma forma ou de outra, envolvido com o meio político pernambucano e recifense, tendo até assumido cargos em algumas secretarias, como a Secretaria de Educação e Cultura do Recife, entre 1975 e 1978, e a Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, entre 1994 e 1998.

Em Pernambuco é possível encontrar vários músicos e grupos musicais realizando músicas que têm características que podem ser relacionadas com o armorial. Entretanto, nem todos eles dizem que sua arte é armorial. Por outro lado, grupos de outros estados e, sobretudo, regiões, têm surgido e enfatizado sua relação com tal estética. Logo, apontar algo relacionado à estética armorial muitas vezes torna-se complexo. Inclusive porque o próprio armorial sofreu influências, mesmo que indiretamente e sem intenção, de outros movimentos, como o Modernismo e os regionalistas, como discutirei a seguir.

Modernismo, regionalismos e arte na construção estética armorial

⁹ Não tenho informação da data de nascimento dele e nem se ele ainda está vivo.

¹⁰ Entrei em contato com ele para obter sua data de nascimento, mas ele não me respondeu.

¹¹ Para mais detalhes sobre as fases do Movimento Armorial, consultar: SANTOS, Marília. Movimento Armorial: música, fases e Bodas de Ouro em tempos de pandemia. *Anais... VII Jornada de Etnomusicologia e V Colóquio Amazônico de Etnomusicologia: Etnomusicologia em Tempos de Pandemia: no ensino, na pesquisa, na extensão*, p. 129-143, Belém, 2020.

O Movimento Armorial, como já aponte, nasceu com o objetivo de criar uma arte erudita autenticamente brasileira, de forma que, para que isso acontecesse, Suassuna acreditava que era necessário buscar a matéria-prima para a construção dessa nova arte no interior da região nordeste do Brasil (SUASSUNA, 1974; MORAES, 2000). Essa busca estética e cultural com base na construção de uma identidade brasileira é algo que pode ser observado em várias manifestações e movimentos artísticos ao longo do século XX, principalmente, e está presente, de certa forma, na constituição sociopolítica, artística e epistemológica do Brasil. Parafraseando o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, na invenção do Brasil.

Uma das principais manifestações artísticas do século XX no Brasil foi o Modernismo. Este, que teve como marco a Semana de Arte Moderna entre os dias 15 e 19 de fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo, foi um movimento artístico que influenciou, de diferentes maneiras, a construção artística brasileira. De acordo com Nascimento (2015, p. 376), o Modernismo foi também um movimento cultural e libertário em termos estéticos, dialogando com o Nacionalismo e com a crítica social. Muitos estudiosos, continua o autor (*ibid.*, p. 379), apontam a I Exposição de Arte Moderna de Anita Malfatti (1866-1952), em 1917, como o marco de articulação para o movimento. Após a Semana de 22, as ideias modernistas continuaram sendo articuladas no Brasil de várias formas. O *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade (1890-1954), também chamado de Antropofagia desde 1928, inaugurou o que seria “uma das vertentes mais relevantes do movimento modernista” (*ibid.*, p. 377).

De maneira geral podemos dizer que o Modernismo e suas várias vertentes buscavam criar uma arte e, por extensão, uma identidade cultural brasileira a partir da própria cultura presente no território geográfico, e da influência das vanguardas estrangeiras. Também buscou inspiração no que foi chamado de Primitivismo. Este estava relacionado, no Brasil, às culturas dos povos indígenas e africanos. Buscava-se uma independência das culturas e artes brasileiras. Como colocou o próprio Mário de Andrade (1893-1945), um dos fundadores do movimento, “o Modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional” (ANDRADE, 1974, p. 235 *apud* NASCIMENTO, 2015, p. 382).

Essa mesma busca por uma arte brasileira é identificada no Movimento Armorial, embora com alguns princípios diferentes. E, apesar de Suassuna e o movimento afirmarem que o armorial buscava elementos da cultura popular presentes no nordeste brasileiro, lugar que foi

explorado pela *Missão de Pesquisas Folclóricas*¹² comandada por Mário de Andrade, inclusive, existe também no armorial referências tomadas a partir do que foi produzido na Europa. Diferente do Modernismo, que buscava inspiração nas vanguardas contemporâneas a ele, o armorial utilizava-se de manifestações ocorridas em épocas passadas, como o barroco ibérico. As referências às cavalaria, aos estandartes, aos reis e rainhas, aos brasões, são europeias, mesmo buscando-se criar essa relação com manifestações da cultura popular brasileira. Podemos afirmar, a partir das concepções de formação identitária cunhadas por Anderson (2006) sobre a construção dos nacionalismos, que o armorial, assim como o Modernismo, também criou uma história imaginada do que é o Brasil.

Sobre a música armorial, Ariano Suassuna, em seu livro *O Movimento Armorial*, uma espécie de manifesto do movimento, escreveu o seguinte:

Em 1950, a pedido de Hermilo Borba Filho, escrevi para o livro “É de Tororó”, publicado em 1951, um artigo sobre Capiba. Nesse artigo, eu já fazia uma distinção entre Música urbana e afrobrasileira (*sic*) do Nordeste – preocupação fundamental de Villa-Lobos (modernista) e dos regionalistas – a Música sertaneja, que eu ligava à Música indígena, (meio asiática), a música ibérico-árabe, (ou “ibérico-mourisca”, como eu dizia no artigo), e a gregoriana, tudo contribuindo para ligar a Música sertaneja ao espírito primitivo e classicizante, “pré-clássico”, digamos assim, dos **“motetos” medievais ou da Música renascentista menos cortesã** (SUASSUNA, 1974, p. 53, 57, grifos da autora).

A busca em utilizar elementos das culturas afro e indígenas como fundamentais de uma identidade brasileira estão presentes no discurso de Ariano Suassuna já nos anos de 1950, ainda relativamente próximo aos momentos de maiores manifestações do Modernismo no Brasil. Nóbrega (2007) e Nascimento (2015) até enfatizam a relação entre uma cultura erudita e popular buscada pelo Modernismo, o que se reflete também no armorial. Além do mais, Ariano utiliza a palavra “primitivo” ao referir-se às culturas indígenas, sertanejas e mouras, relacionando-se, de certa maneira, com o Primitivismo modernista. A diferença é que esse primitivismo não carregava mais a ideia de um ser humano literalmente canibal, diferente do Modernismo, que tinha, de certa forma, o canibalismo dos povos indígenas como algo real,

¹² Essa pesquisa buscou registrar manifestações culturais e musicais presente no território brasileiro. Apesar do nome, é necessário nos atentarmos para a mudança categórica no que diz respeito ao que era chamado, na época, de música folclórica, e ao que é atualmente classificado como tal. Para detalhes sobre essa mudança histórica no uso da categorização “folclórica” para a música, consultar: SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (org.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 23-35.

como retrata Sandroni (2022) sobre as pesquisas realizadas por Mário de Andrade, que se tornava um “comer o outro” metafórico para as ideias artísticas e intelectuais.

Sem querer enfatizar a fábula das três raças¹³, é preciso considerar ainda que os povos do nordeste, o que inclui Suassuna, tiveram uma miscigenação mais enfática entre brancos, negros e indígenas, diferente daqueles do sudeste, onde foi feita uma política de branqueamento no final do século XIX, o que faz com que os indígenas e as etnias afro apresentem-se para os sudestinos ainda como “o outro”, enquanto para os nordestinos elas constituem a própria população.

A antropofagia, embora não citada dessa forma no armorial, acontece cultural e artisticamente. Inclusive esse movimento antropofágico da busca de inspiração do armorial numa cultura popular do interior do nordeste causou algumas críticas ao movimento, que foi acusado de utilizar a cultura do povo para fazer arte para a elite, como aponta Moraes (2000). Entretanto, o mesmo foi visto com bons olhos por diversos intelectuais e artistas, confirma a mesma autora. É importante ressaltar que a intenção do Movimento Armorial não era copiar as artes e expressões das culturas populares, mas utilizá-las como meio para a criação de uma nova arte.

O armorial também buscava, em termos estéticos e artísticos, desvincular-se do que foi construído pelo Nacionalismo. Na música, por exemplo, Antônio Madureira (2017a) explica que a música nacionalista brasileira manteve as formas europeias, enquanto a armorial buscava realizar algo completamente novo. E, para isso acontecer, segundo ele, era necessário pensar não somente nas influências das culturas populares, mas nas estruturas e formas musicais, assim como nos tipos de grupos e nos instrumentos utilizados para conceber essa nova música.

Sobre a diferença entre música nacionalista e música armorial, o compositor e professor do Departamento de Música da UFPE, Nelson Almeida (1953-2022), tomando como exemplo Villa-Lobos (1887-1959) (que esteve presente com sua música na Semana de Arte Moderna), diz o seguinte:

Muitos compositores, aliás, isso existiu quase sempre, eles buscaram fontes, como fonte de inspiração a música da cultura popular. Todos eles praticamente fizeram isso. Até Beethoven. Mas no que diferencia, por exemplo, de Villa, que Villa é um compositor autenticamente brasileiro, né? Todo mundo identifica, no Brasil e no

¹³ A fábula das três raças é uma definição sobre a qual o antropólogo Roberto da Matta escreveu, explicando que a junção dos três povos (brancos, negros e indígenas) apresenta uma visão equivocada sobre a situação socioeconômica do Brasil. Para detalhes, consultar: DA MATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

exterior, principalmente, identifica como um compositor brasileiro. Mas a música dele não é... Não se pode dizer: “Essa música de Villa é de Belém.” “Essa música é de Sergipe.” Não tem como identificar isso. Você pode ter exemplos isolados de peças de Villa que reportam a determinada cultura específica, tipo pastoril alagoano. Alguma coisa dessa natureza você encontra. Mas é uma obra, ou uma referência de uma obra. A música armorial não é apenas isso. Ela tem uma série de valores que são característicos de uma determinada cultura. Essa cultura é a reproduzida no nordeste do Brasil, especialmente no eixo Pernambuco, Alagoas, Paraíba e Rio Grande do Norte. Nesses quatro eixos. É onde se situa essa música que tem características nítidas, vívidas em comum. Por exemplo, o ritmo, o acento, determinados deslocamentos de acento, escalas específicas, que se baseiam numa escala que é chamada de escala nordestina. Mas esse nordestino somos nós que chamamos já por bairrismo, mas não é uma escala nordestina. Essa escala eu acho que existia a vida toda. Eu mesmo encontrei exemplo dela no jazz, quando eu estava estudando. Então eu encontrei, pesquisando lá, encontrei a escala chamada nordestina. Encontrei no meio do jazz. Enfim, mas também não pertence ao jazz. A escala não pertence a ninguém (ALMEIDA, 2016).

O que acontece com o armorial e sua música é que os elementos utilizados como matéria-prima para a sua construção já estavam, na época da sua elaboração e lançamento, fixados como símbolos de uma identidade regional: a nordestina. Essa constituição identitária é fruto do nacionalismo e, em contrapartida a este, das diversas correntes regionalistas. A construção do nordeste enquanto região geopolítica e epistemológica começa pelo menos meio século antes do lançamento do Movimento Armorial. E essa invenção do nordeste, como coloca Albuquerque Jr. (2011), se dá também por meio das diversas linguagens artísticas.¹⁴

Antes do Movimento Armorial, Segundo Nóbrega (2007, p. 2), em Recife houve vários movimentos culturais, assim como escolas artísticas que buscavam valorizar a cultura popular, e com o intuito de criar uma arte nacional. Dentre eles a autora destaca: o Movimento Regionalista, a Sociedade de Arte Moderna do Recife, o Movimento de Cultura Popular e a Escola do Recife. Esta apontada por Nóbrega como a principal influência regional para o Movimento Armorial. É inegável a influência dos ideais de Silvio Romero (1851-1914) e Gilberto Freyre (1900-1987) nesses movimentos.

O Movimento Regionalista, como coloca Fernando Freyre, foi fundado no Recife em 1924, com “o intuito de defender as tradições e promover os interesses do Nordeste” (FREYRE, 1977, p. 175). A Escola do Recife, a sua maneira, buscava, de acordo com Adeodato, “abandonar o positivismo ortodoxo” que era difundido nos meios intelectuais, principalmente

¹⁴ Para detalhes sobre a construção de uma identidade sonora da região nordeste e sua relação com o armorial, consultar o texto: SANTOS, Marília. Sons armoriais: uma construção sonora-identitária do nordeste do Brasil. In: BORGES, Valterlei (org.). *Identidade e diferença na América Latina: perspectivas culturais e midiáticas*. Rio de Janeiro: Provisório Produções, 2021. p. 8-35.

no eixo Rio-São Paulo (ADEODATO, 2003, p. 304), e para isso também se fundamentava na busca de uma identidade nacional que se baseava na cultura popular.

Dessa forma, quando pensamos numa estética artística armorial, sobretudo nos dias atuais, muitas vezes é difícil definir, pelo menos na música, o que é exatamente armorial ou não, seja pelas influências anteriores ao movimento, seja pelo fato de as culturas populares continuar sendo referências, direto ou indiretamente, para os processos criativos artísticos e musicais de muitos/as compositores/as. Além do mais, existe uma sonoridade na música para concerto (o que muitas pessoas chamam de música erudita e que foi o tipo de música que o Movimento Armorial buscou criar) que é identificada como nordestina e tem acontecido de músicas categorizadas como nordestinas serem nomeadas armoriais. Nesse contexto, seria mesmo a sonoridade unicamente em si que definiria uma música armorial, ou outros elementos *extramusicais* precisariam estar atrelados à música? E sobre suas influências, como poderíamos identificá-las? Como compositores/as têm afirmado a *armorialidade* em suas obras?

Diante de tais colocações e questionamentos, apresento a peça musical *Um Requiem Nordestino*, e em seguida uma discussão, utilizando o conceito de autopoiese, para uma possível explicação sobre a descendência de uma estética armorial nos dias atuais.

Um Requiem Nordestino: homenagem a Ariano Suassuna

Um Requiem Nordestino, composição de Dierson Torres (1953), professor aposentado do Departamento de Música da UFPE, é uma obra que foi escrita em homenagem a Ariano Suassuna. Durante algum tempo o compositor já estava elaborando essa música. Uma das ideias era pegar os textos utilizados no formato de música chamado réquiem (que é uma missa para os mortos, e que originalmente é escrita com textos bíblicos em latim), traduzir os textos, e então adaptar a linguagem para um “dialeto” que é comum em parte do nordeste do Brasil. Com a morte do escritor Ariano Suassuna, em 2014, surgiu a ideia, de acordo com Dierson (2016), por parte de dois outros professores do Departamento de Música da UFPE, Flávio Medeiros e Luiz Kleber Queiroz, de fazer a peça homenageando o escritor. Eles também sugeriram que essa obra deveria ser chamada de *Requiem Armorial*. Dierson Torres concordou com a homenagem, mas preferiu manter o nome original. Ele diz o seguinte:

Entretanto, um pouco depois da ideia inicial, com a morte de Ariano Suassuna, Flávio Medeiros e Luiz Kleber Queiroz trouxeram o libreto da peça já pronto, composto

basicamente por textos de Suassuna, por uma curta passagem bíblica e um poema, retirado da internet, que acabou não sendo utilizado porque sua autoria não foi encontrada. Então o mesmo foi substituído, na sequência, por um poema do livro *Armorial de um caçador de nuvens*, de Ângelo Monteiro. A estrutura da peça também já estava pronta: entrada, solos, coros. Faltava apenas colocar a música. E então foi isto que eu fiz. A proposta agora era que fosse chamado de *Requiem Armorial*, por conta da homenagem que estava sendo feita para Ariano Suassuna. Entretanto eu não concordei com isto. A composição permaneceu com o nome *Um Requiem Nordestino*. É uma peça erudita que, apesar de não ser armorial, tem influências dele (TORRES, 2016).

Os textos de Suassuna utilizados na música foram retirados de o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971), uma das principais obras literárias armorial, da peça teatral *Auto da Compadecida* (1955), e de um soneto de *Sonetos com motes alheios* (1880-1885). Como pode ser lido na citação anterior, o texto final pertence ao livro *Armorial de um caçador de nuvens* (desconheço a data da publicação), do poeta Ângelo Monteiro (1942), que também fez parte do movimento, contribuindo com a poesia. Há ainda alguns trechos bíblicos.

Para criar uma relação com a obra de Suassuna, Torres procurou utilizar elementos sonoros conhecidos pelas pessoas, como citações das músicas que são temas dos personagens João Grilo e Chicó, protagonistas do longa *O Auto da Compadecida* (2000), estreado na TV aberta Rede Globo, tendo os atores Matheus Nachtergaele (1968) e Selton Mello (1972) como seus intérpretes, respectivamente.

Quando a peça teatral *Auto da Compadecida* foi adaptada para a TV, o grupo pernambucano SaGRAMA, que tem como líder Sérgio Campelo (1962), foi responsável pela elaboração e interpretação da trilha sonora.¹⁵ Na trilha do filme, mas não no álbum do SaGRAMA, também há composições como “Cavaleiro do Sol”, de Antúlio Madureira (1957), que é irmão de Antônio Madureira, e foi entrevistado por mim para esta pesquisa.

Devido ao sucesso que o longa-metragem teve, as músicas ainda são relacionadas a ele e, conseqüentemente, a Ariano Suassuna. Então, Dierson Torres (2016) pediu permissão a Sérgio Campelo para utilizar alguns trechos de músicas mais conhecidas que foram gravadas pelo SaGRAMA, para tentar ativar uma “memória afetiva” no público que conhece o longa.

O tema principal da música “Presepada”, de Sérgio Campelo, que no filme *O Auto da Compadecida* é tema de Chicó, em *Um Requiem Nordestino* (Figura 01) aparece entre os

¹⁵ As composições do SaGRAMA para essa trilha sonora são de Sérgio Campelo, Cláudio Moura, que é outro componente do SaGRAMA, Dimas Sedícias (1930-2001), Bozó, e algumas de domínio público.

movimentos III (O Nascimento) e IV (A Missão). E, para quem está lendo a partitura para tocar, há ainda uma frase: “Não foram as águas que levaram João Grilo”.

The image shows a musical score for piano and voice. The title above the staff is "Não foram as águas que levaram João Grilo." The score is for measures 36-39. The piano part is marked with a piano dynamic (*p*) and a pianissimo dynamic (*pp*). The voice part is marked with a ritardando (*rit.*). The piano part consists of a series of chords and single notes, while the voice part is a single line of music.

Figura 01: *Um Requiem Nordestino*. Redução para piano e vozes. Compassos: 36-39. Fonte: (UM REQUIEM NORDESTINO, 2015).

No movimento IV, um dos solistas e o coro cantam um versinho (uma poesia) do *Auto da Compadecida*, que no filme faz parte de uma cena bastante conhecida, que é quando João Grilo, após ser sentenciado a passar a eternidade no inferno, assim como os demais personagens que morreram, não podendo mais apelar para Jesus Cristo, invoca a presença de Nossa Senhora, para tentar ter uma chance de ir para o purgatório, depois para o céu e para, de certa forma, debochar do Encarnado. O texto diz:

Valha-me nossa Senhora,
 Mãe de Deus de Nazaré!
 A vaca mansa dá leite,
 A braba dá quando quer.
 A mansa dá sossegada,
 A braba levanta o pé.
 Já fui barco, fui navio,
 Mas hoje sou escaler.
 Já fui menino, fui homem,
 Só me falta ser mulher.
 (SUASSUNA, 1999, p. 169-170)

Trata-se de uma redondilha maior. Uma estrofe composta por versos de sete sílabas poéticas. Essa é uma métrica comumente encontrada na poesia das culturas populares no nordeste do Brasil.

O texto utilizado no movimento V, uma ária, está intitulado em *Um Requiem Nordestino* “O Amor”. Ele apresenta algumas modificações em relação ao poema contido na seleção de poemas de Ariano Suassuna, organizada por Carlos Newton Júnior, que tem como título, neste

livro, “A mulher e o reino”. Na internet é possível encontrar a versão que está no livro de Carlos Newton Júnior e a que está em *Um Requiem Nordestino*. Vejamos:

A Mulher e o Reino

Ó romã do pomar, Relva, esmeralda,
olhos de ouro e de azul – minha alazã!
Ária em corda de Sol, fruto de prata,
meu Chão e meu Anel – cor da Manhã!

Ó meu Sono, meu sangue, Dom, coragem
água das pedras, Rosa e belveder!
Meu candeeiro aceso da Miragem,
Meu mito e meu poder – minha mulher!

Dizem que tudo passa e o Tempo duro
Tudo esfarela: sangue há de morrer.
Mas quando a Luz me diz que esse ouro Puro

se acaba por finas e corromper
meu Sangue ferve contra a vã Razão
e há de pulsar o Amor na escuridão!
(SUASSUNA, 1999, p. 193)

O Amor

Oh! Romã do pomar, Relva esmeralda
Olhos de ouro e azul, minha alazã.
Ária em forma de Sol, fruto de prata
Meu chão, meu anel, cor do amanhã

Oh! meu sangue, meu sono e dor, coragem
Meu candeeiro aceso da miragem.
Meu mito e meu poder, minha mulher.

Dizem que tudo passa e o tempo duro
Tudo esfarela

Mas quando a luz me diz que esse ouro puro
se acaba por finas e corromper
Meu sangue ferve contra a vã razão
E há de pulsar o amor na escuridão.
(UM REQUIEM NORDESTINO, 2015)¹⁶

No terceiro verso da terceira estrofe está escrito em “A Mulher e o Reino”: “Ária em corda de sol”, e em “O Amor”: “Ária em forma de sol”. O primeiro apresenta uma possível

¹⁶ A disposição e pontuação dos versos e estrofes estão de acordo com a poesia do Poetisarte, que tem como título “A mulher e o reino”. Na terceira estrofe, há um terceiro verso: “O sangue há de morrer.” E o primeiro e o segundo verso da última estrofe estavam distribuídos como um único verso, o que deixa a estrofe com três versos. Pela lógica da contagem das sílabas poéticas, achei mais lógico a divisão dele em dois versos de dez sílabas poéticas, tomando como referência o a poesia do livro. Disponível nesse link: <https://poetisarte.com/autores/ariano-suassuna/a-mulher-e-o-reino/>.

referência musical. Não sabemos se foi a intenção de Ariano Suassuna. Nos faz lembrar a “Ária da corda de sol” ou “Ária da quarta corda”, da 3ª Suíte para orquestra de Johann Sebastian Bach (1685-1750), compositor do barroco alemão. Ainda na primeira estrofe, no quarto verso, há diferenças entre as duas versões. Na segunda estrofe em *Um Requiem Nordestino* não consta o segundo verso.

Há modificações na métrica poética, de forma que não se mantém o padrão presente em “A mulher e o reino”, que é um soneto com versos decassílabos. “O amor” além de não manter a forma de soneto, tem o segundo verso da terceira estrofe composto com uma redondilha menor. As diferenças além de métricas também podem ser observadas nos variados significados que um texto literário pode apresentar. Há dois versos que são suprimidos em “O Amor”: “água das pedras, rosa e belveder” e “O sangue há de morrer”. Na minha interpretação eles fazem referências a características armoriais, remetendo a um certo barroco e a elementos medievais.

O movimento “O Amor” está em compasso composto, seis por oito (6/8). A divisão rítmica das figuras musicais parece seguir um padrão que acontece na obra inteira, como a presença de três colcheias em uma unidade de tempo do compasso, divisões rítmicas como semínima pontuada, seguida de mínima e depois de colcheia (Figura 02).

The image shows a musical score for the piece "O Amor". It consists of two staves: Soprano and Piano. The tempo is marked "Lento" with a quarter note equal to 84 beats per minute. The time signature is 6/8. The Soprano part has a long note in the fourth measure. The Piano part is marked "Con sord." and "pp" (pianissimo). The piano part has a "rit." (ritardando) marking below the first measure. The piano part has a "p" (piano) marking below the fifth measure. The piano part has a "rit." (ritardando) marking below the sixth measure.

Figura 02: Trecho de “O Amor”. Redução para piano e vozes. Compassos 1-5.¹⁷ Fonte: (UM REQUIEM NORDESTINO, 2015).

¹⁷ A numeração dos compassos na redução para piano que tive acesso e que foi a mesma utilizada para os ensaios para coro e solistas inicia sempre no compasso 1, e está dividida em movimentos, por isso, mesmo esse trecho (Figura 02) sendo bem depois do primeiro trecho citado (Figura 01), aparece com uma numeração menor.

Como nos demais movimentos, o compositor deixa frases, como uma espécie de mensagem para envolver os/as instrumentistas na interpretação da peça, como pode ser observado no trecho a seguir, a frase: “Durma, minha menina” (Figura 03):

The image shows a musical score for piano and voice. The top staff is a vocal line. It begins with the tempo marking 'a tempo' and the dynamic 'mp'. The lyrics are 'Durma, minha menina' and 'Oh! ro - mã do po-'. The piano accompaniment is shown in two staves below. The first staff has a 'p' dynamic marking. The music is in a 2/4 time signature.

Figura 03: Trecho de “O Amor”. Redução para piano e vozes. Compassos 8 e 9. Fonte: (UM REQUIEM NORDESTINO, 2015).

Algo bastante interessante sobre esse movimento é que ele é o único que tem como solista uma voz feminina. O mesmo acontece no *Ein Deutsches Requiem* (Um Requiem Alemão), do compositor alemão Johannes Brahms (1833-1897), que apenas no movimento V colocou um solo de voz feminina. Ele também escreveu o réquiem em sua própria língua: alemão. Assim como a utilização de um texto na língua do seu país, Torres (2016) afirma ter buscado inspiração no *Ein Deutsches Requiem* para essa distribuição das vozes solistas na obra.

Entre os movimentos X (Aboio) e XI (Homenagem) (Figura 04) há uma segunda citação da trilha musical de *O Auto da Compadecida*. Dessa vez da música “Rói-couro”, de Dimas Sedícias. Tema principalmente relacionado a Chicó.

Figura 04: *Um Requiem Nordestino*. Redução para piano e vozes. Compassos: 22-25. Fonte: (UM REQUIEM NORDESTINO, 2015).

A instrumentação, explica o compositor, em parte procura buscar referências no armorial, de modo que a utilização das flautas é para imitar os pífanos, assim como os violinos e violas de arco, para imitar a rabeça (TORRES, 2016). Seria, talvez, uma influência da Orquestra Armorial? Vale ressaltar que a música armorial é compreendida por algumas pessoas como tendo desenvolvido duas vertentes principais: a da Orquestra Armorial e a do Quinteto Armorial. Sendo a primeira uma espécie de música nacionalista nordestina, e a segunda algo mais original em termos armoriais.

Dierson Torres (2016) também explica que existe a incorporação de instrumentos que não estão, necessariamente, de acordo com a linguagem tradicional do que foi defendido pelo armorial para a produção de sua música. Nesse caso, o compositor está se referindo mais especificamente à utilização dos metais, que também foram usados por Clóvis Pereira, na *Grande Missa Nordestina*, enfatiza.

Embora haja instrumentos específicos que o Movimento Armorial tenha buscado utilizar nos seus primeiros anos de experimento e lançamento da música, não existem, como afirmam Antônio Madureira (2017a) e Antonio Nóbrega (2017), instrumentos armoriais. O que acontece, continua Madureira, é que no início das pesquisas houve uma preferência e cuidado em utilizar instrumentos que tivessem alguma proximidade com aqueles presentes em grupos

musicais e expressões da cultura popular, para não perderem as referências musicais que estava buscando.

O primeiro concerto de *Um Requiem Nordestino* aconteceu no dia 25 de outubro de 2015, na Igreja Madre de Deus, em Recife (Figura 05 e 06). A estreia fez parte da Semana da Música do Departamento de Música da UFPE, que no período teve como tema “Movimento Armorial - 45 anos”. O evento também teve parceria com o CPM que, além de realizar as comemorações do Movimento Armorial e da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, que nasceu dentro dessa instituição, celebrava seus 85 anos.



Figura 05: Estreia de *Um Requiem Nordestino*. Igreja Madre de Deus, 25 de outubro de 2015. Fonte: Fotografia compartilhada nas redes sociais depois do concerto da sua estreia.



Figura 06: Estreia de *Um Requiem Nordestino*. Igreja Madre de Deus, 25 de outubro de 2015. Marília Santos (eu), do lado esquerdo da primeira fila de mulheres. Fonte: Fotografia compartilhada nas redes sociais depois do concerto da sua estreia.

No ano seguinte ao de sua estreia, com um projeto financiado pelo FUNCULTURA – Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – *Um Requiem Nordestino* foi apresentado em algumas cidades do estado de Pernambuco. Com a mesma regência, mas com algumas mudanças das/os coristas, solistas e instrumentistas.

Os cartazes (Figura 07; Figura 08) da divulgação da turnê tiveram um trabalho de design que remetem a um estereótipo de cultura nordestina e a uma certa estética armorial. Nas letras do nome observamos as pontas, como pontas de flechas e de facas, que são muito comuns quando se deseja fazer referência ao armorial, que são bastante encontradas em parte da arte produzida pelo artista plástico Francisco Brennand e em livros como o *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Os cajus remetem à flora nordestina, por exemplo.



Figura 05: Cartaz de *Um Requiem Nordestino*. Fonte: (UM REQUIEM NORDESTINO, 2016).



Figura 06: Cartaz de *Um Requiem Nordestino*. Fonte: (UM REQUIEM NORDESTINO, 2016).

A primeira apresentação dessa turnê aconteceu em Recife, na Basílica de Nossa Senhora do Carmo, no dia 18 de outubro de 2016, quando o Movimento Armorial estava completando 46 anos. As duas apresentações que se seguiram foram realizadas em duas cidades da mesorregião agreste do estado de Pernambuco: Caruaru, na Paróquia de São José, no dia 23 de outubro, e Gravatá, Igreja Matriz de Sant'Ana, no dia 31 de outubro.

Além desses elementos visuais, e dos sonoros que já citamos, vale chamar a atenção também para o uso de certas palavras que deram nome aos movimentos de *Um Requiem Nordestino*, como “Aboio” e “Vida Armorial”, o que é, acredito, uma maneira de buscar realizar uma aproximação dessa música erudita com um *lugar-nordeste* e armorial.

Autopoiese: descendência e continuidade armorial

A discussão em música com base na autopoiese normalmente é utilizada para uma obra musical em específico. Embora tenha utilizado *Um Requiem Nordestino* como um exemplo de músicas que estão sendo compostas atualmente com influências armoriais, não é minha intenção pensar essa descendência com base unicamente na peça apresentada. Nesse contexto, utilizarei as concepções de autopoiese para pensarmos sobre o que aqui chamo de *campo armorial*, que seria todo o espaço que envolve esse pensamento armorial, desde a música, e demais artes, que nasceram com o movimento, até aquelas que surgiram após o lançamento dele, assim como as discussões e o imaginário em torno do armorial como todo.

Autopoiese (*autopoiesis*), de maneira simples, é algo que recria a si mesmo. O conceito foi cunhado na década de 1970 pelos biólogos chilenos Humberto Maturama (1928-2021) e Francisco Varela (1956-2001), relacionado ao estudo sobre os seres vivos. Tal conceito, como aponta Chagas (2009, p. 18-19), teve base na cibernética. Posteriormente a teoria foi abordada e adaptada por outras áreas do conhecimento, como a filosofia. A partir desse viés filosófico, ela também passou a ser integrada no âmbito da pesquisa musical, mais especificamente voltada para o estudo da obra e sua morfologia poiética. Faz-se necessário destacar que os estudos musicais também tendem a pensar algumas vezes os processos poiéticos como algo voltado principalmente à obra em si, muitas vezes desconsiderando que a própria criação musical está social e politicamente contextualizada. Aqui utilizo tais conceitos para relacioná-los com um *campo musical*, e não somente a uma música.

Chagas explica que a autopoiese passou a ser tratada de forma metafórica pelo sociólogo Luhmann, pensando os sistemas sociais como autopoieticos, pois eles se auto-organizam, se autorreproduzem, tendo no centro a comunicação. De maneira que esta tem estrutura e propriedade “semelhante às células dos seres vivos [...], garantindo sua capacidade de organizar-se e reproduzir-se” (CHAGAS, 2009, p. 19). E arte e música estão inseridas exatamente nesse contexto social. Nem uma, nem outra, é o que é se não houver uma definição,

um reconhecimento social sobre o que elas são. Dessa forma, por mais que alguns estudiosos tenham a tendência em restringir o armorial somente ao Movimento Armorial, afirmando que o que se tem, em termos de música, para além dele é *apenas* nordestino, podemos notar um movimento autopoietico em que muitas sonoridades que não foram definidas pelo movimento como armoriais passaram a ser entendidas como tais. E, nesse contexto, notamos que muitas vezes as relações acontecem por meio de elementos *extramusicais*, como é o caso de *Um Requiem Nordestino*, em que a relação com o armorial está muito mais ligada à intenção de criá-la do que à própria poética composicional (em termos somente sonoros).

Ao criar *Um Requiem Nordestino* existe uma intenção do compositor de que isso apresente influências armoriais, devido à homenagem feita para Ariano Suassuna. A própria relação com Ariano Suassuna, seja ela de forma direta ou indireta, é percebida como algo armorial. A escolha dos trechos de músicas presentes no filme *O Auto da Compadecida* também é um meio de criar essa relação com uma estética artístico-musical armorial. Mas, considerando o conceito tradicional e definido de música armorial pelo movimento, seria mesmo armorial a música do SaGRAMA feita para a trilha sonora desse filme? Entretanto, não podemos deixar de considerar como as ideias do movimento, após terem sido lançadas, tornaram-se independentes, de forma que os/as artistas e outras pessoas passaram a utilizá-las. Sobre isso, Nelson Almeida afirma:

Tem um ditado que diz: “O homem põe e Deus dispõe.” Eu gosto de dizer que as coisas acontecem ao contrário: “Deus põe e o homem dispõe.” De modo que quando Deus faz uma coisa Ele dá permissão para que o homem a modifique. E foi isso que aconteceu com o armorial. Ariano Suassuna, com o Movimento Armorial, lançou uma ideia que era boa o suficiente para não ficar só naquilo mesmo (ALMEIDA, 2016).

Muitos grupos musicais fora do estado de Pernambuco e, principalmente, da região nordeste, fazem um tipo de música que eles afirmam ser armorial. Quando os observamos, notamos que muitas dessas músicas poderiam ser mais bem classificadas como com relações estéticas medievais, outras como reprodução de músicas da cultura popular, o que não foi a ideia original do Movimento Armorial. Vale ressaltar que muitas pessoas que pensam sobre o fenômeno armorial tendem a dizer que a música armorial acabou junto com o movimento. Entretanto, há estudiosos/as que afirmam que ainda estamos vivendo a terceira fase do mesmo movimento.

Se formos considerar apenas a sonoridade, sem tratarmos dos acontecimentos em torno da música armorial, sejam eles quais forem, podemos até afirmar que esta nasceu antes do movimento. Mas não exatamente nas culturas populares, como costumam dizer algumas pessoas. Entretanto, com os próprios compositores do movimento. Clóvis Pereira, por exemplo, já tinha um estilo de composição bem sedimentado, com influências do nordeste, antes de fazer parte do Movimento Armorial. Essa estética, presente na obra dele, foi despertada por Guerra-Peixe. Antônio Madureira, embora antes de conhecer Suassuna não estivesse dedicado a fazer uma música armorial, já se inspirava, em suas pesquisas musicais, naquilo que Mário de Andrade defendia, que, de certa forma, foi um caminho buscado pelo armorial. Embora Suassuna não afirme isso.

Em entrevista, Antonio Nóbrega (2017), um dos músicos do armorial que mais teve projeção midiática, fala que possivelmente não existe uma interpretação armorial e que o Movimento Armorial chamou a atenção para uma consciência sobre um determinado tipo de música que estava sendo produzida numa cultura popular. Ele ainda afirma que, se seu trabalho atual for categorizado dentro daquilo mais tradicional do armorial, do que foi definido na época do lançamento do movimento, ele não será considerado armorial.

Antúlio Madureira afirma que suas músicas têm influências de culturas diferentes e que, embora tenha se envolvido com o armorial de alguma forma, nunca ouviu de Ariano que ele era armorial. Inclusive, ainda na época de maior efervescência do movimento, Antúlio já utilizava instrumentos eletrônicos e de outras culturas que não eram nem nordestina e nem brasileira. Porém, reconhece as influências que recebeu do armorial e da existência de uma linha estética específica que pode ser classificada com esse nome (MADUREIRA, 2017b). Contudo, se formos considerar somente a parte sonora das peças musicais, segundo Antônio Madureira, há músicas que estão sendo produzidas em outras culturas que soam bastante armoriais (MADUREIRA, 2020).

Estando social e politicamente situada, a música também se transforma, num processo autopoiético artístico e social. Envolver culturas populares na produção artística e musical é de interesse de muitas instituições públicas, tanto para dizer que existe uma valorização da cultura local, assim como dos seus produtores, quanto para criar uma identidade própria, o que tem sido uma característica cada vez mais presente na Era da Informação e das tecnologias digitais, em que construção do global está cada vez mais em diálogo com o local. E, nesse contexto,

muitas pessoas acabam relacionando qualquer tipo de referência das expressões populares da região nordeste ao armorial.

As influências armoriais em *Um Requiem Nordestino* aparecem muito mais ligadas a essa relação com Suassuna do que a questões estético-musicais, se tomarmos como padrão de comparação as músicas produzidas dentro do próprio movimento. Vale ressaltar que, a própria definição de uma estética musical já era geradora de controvérsias e discussões entre o grupo que lançou o movimento, como já mencionai nesse texto. A *Grande Missa Nordestina*, de Clóvis Pereira, considerada uma das grandes obras do Movimento Armorial, foi composta quando o mesmo já não estava mais em contato com Ariano Suassuna e com o que este estava desenvolvendo artístico e musicalmente.

Um fator que deve ser considerado para tais transformações e utilização de determinados discursos, nesse sentido mais especificamente sobre o armorial e um estereótipo de nordeste, que se reflete numa produção artística e musical local e até mesmo em outros espaços, mas sempre relacionada ao nordeste, é a da necessidade que os/as artistas têm de aprovar projetos para terem verba para realizar suas obras e também para ter algum tipo de meio para se manter economicamente. Ao entender que o Estado, em diferentes níveis (municipal, estadual, federal) tem uma preferência por determinadas identidades estéticas e artísticas já definidas, com discursos bem sedimentados como importantes para suas respectivas culturas, os/as artistas vão procurar, muitas vezes, adaptar seus trabalhos, para que assim tenham a oportunidade de realizá-los.

Então, embora seja notada uma produção de música que tem uma estética que pode ser relacionada ao armorial, o que tem mantido, principalmente, a continuidade, e até mesmo as influências do movimento nas diversas cenas musicais, e aqui destaco a de Pernambuco, a qual tenho mais familiaridade e que foi o foco principal dessa pesquisa, é a relação com Ariano Suassuna, assim como o discurso, através da comunicação, que tem sustentado essa existência armorial na atualidade, num processo de autopoiese. Este que, por sua vez, seria mais uma definição simbólica daquilo que o Modernismo defendeu como antropofagia. E, nesse canibalismo artístico, a arte armorial desapropria-se dela para apropriar-se novamente dela mesma e de outras, se reconstituído de forma autopoietica.

Referências

ADEODATO, João Maurício. O positivismo culturalista da Escola do Recife. *Novos Estudos Jurídicos*, v. 8, n. 2, p. 303-326, 2003.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Nelson. Entrevista de Marília Santos. Recife, 26 set. 2016.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London and New York: Verso, 2006.

BARZA, Sérgio. *Jornada Movimento Armorial e sua música: 50 anos - A Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco*. Apresentação: Marília Santos e José Renato Accioly. Conservatório Pernambucano de Música. Canal. YouTube. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h0gSSMVmWt8>. Acesso em: 12 jan. 2021.

BEZERRA, Amilcar Almeida. *(Re)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória de Ariano Suassuna*. 250 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

CHAGAS, Paulo C. Os nós pulsantes: do estudo de música eletrônica aos modelos emergentes de criatividade musical. *Anais... 5º Encontro de Música e Mídia E(st)éticas do Som*, p. 1-34, 2009. Disponível em: <http://www.musimid.mus.br/5encontro/misc/pdfs/Paulo%20C%20Chagas.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2021.

FREYRE, Fernando de Mello. O Movimento Regionalista e Tradicionalista e a seu modo também Modernista – algumas considerações. *Ci & Trop.*, v. 5, n. 2, p. 175-188, 1977.

MADUREIRA, Antônio. Conversa informal com Marília Santos. Meet. Recife/São Caitano, 21 out. 2020a.

MADUREIRA, Antônio. *Jornada Movimento Armorial e sua música: 50 anos - Quinteto Armorial e a música de Antônio Madureira*. Apresentação: Marília Santos e José Renato Accioly. Conservatório Pernambucano de Música. Canal. YouTube. 2020b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RwjMCH_EWsY. Acesso em: 12 jan. 2021.

MADUREIRA, Antônio. Entrevista de Marília Santos. Recife, 14 mar. 2017a.

MADUREIRA, Antúlio. Entrevista de Marília Santos. São Caitano/Recife (WhatsApp), 20 set. 2017b.

MORAES, Maria Thereza Didier. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.

SANTOS, Marília. *Música Armorial: história, arte e ecos*.

NASCIMENTO, Evando. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. *Gragoatá*, v. 20, n. 39, p. 376-391, 2015.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A música no Movimento Armorial*, Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. A música no Movimento Armorial. In: *Anais da Anppom*. 2007, p. 1-13. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nobrega-musica_movimento_armorial.pdf. Acesso em: 01 ago. 2020.

NÓBREGA, Antonio. Entrevista de Marília Santos. São Caitano/SãoPaulo (Skype), 19 jan, 2017.

PEREIRA, Clóvis. Entrevista de Marília Santos. Recife, 13 mar. 2017.

SANDRONI, Carlos. Notas sobre etnografia em Mário de Andrade. *Estudos Avançados*, v. 36, n. 104, p. 205-223, 2022.

SANTOS, Marília. “Música armorial: revisão bibliográfica”. *Revista Música*, v. 20, n. 2, p. 63-98, 2020.

SANTOS, Marília. “Ecos Armoriais: influência e repercussão da música armorial em Pernambuco”. *Música Popular em Revista*, ano 6, v. 2, p. 29-54, 2019.

SANTOS, Marília. *Ecos Armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

SANTOS, Marília. ACCIOLY, José Renato. *Jornada Movimento Armorial e sua música: 50 anos - Clóvis Pereira e a música armorial*. Apresentação: Marília Santos e José Renato Accioly. Conservatório Pernambucano de Música. Canal. YouTube. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tPFWH8Eiet0>. Acesso em: 12 jan. 2021.

SUASSUNA, Ariano. *Poemas: seleção, organização e notas de Carlos Newton Júnior*. Recife: EDUFPE, 1999.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. 34. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

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

TORRES, Dierson. Entrevista de Marília Santos. Recife, 26 set. 2016.

UM REQUIEM NORDESTINO. Redução para vozes e piano. Compositor Dierson Torres. Versão em finale. Partitura. Não publicada, 2015.

UM REQUIEM NORDESTINO. Página no Facebook. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/umrequiemnordestino/>. Acesso em: 16 mar. 2021.

Sobre a autora

Marília Santos é doutoranda em Musicologia/Etnomusicologia pela Universidade Federal da Paraíba. Suas investigações concentram-se principalmente na esfera das músicas e culturas brasileiras. Em 2021 parte de seu trabalho de pesquisa foi citado no *Bulletin of the International Council for Traditional Music*.