

Ecos armoriais: influência e repercussão da Música Armorial em Pernambuco*

MARÍLIA SANTOS**

RESUMO: *O Armorial foi um Movimento cultural, político e artístico que englobou diversas formas de arte. Idealizado pelo escritor Ariano Suassuna (1927-2014) e integrado por inúmeros intelectuais e artistas, o Movimento objetivava criar uma arte erudita autenticamente brasileira. Acreditava que a matéria-prima para isto estava nos interiores do Nordeste do Brasil, pois a globalização não havia chegado de maneira tão enfática nestes lugares. Das artes do Movimento, a música foi um dos elementos que mais se sobressaiu, de modo que até os dias atuais é possível perceber sua influência na composição e performance de vários grupos e artistas. Diante disto, procuramos entender, no estado de Pernambuco, como se dá o vínculo de certos repertórios e práticas musicais atuais com a música armorial. Para isto foram realizadas entrevistas com artistas que integraram o Movimento Armorial e com aqueles que têm produzido música com sua influência. Nosso entendimento também ocorre através da compreensão da cultura. Procuramos entender como o Nordeste foi criado epistemologicamente e refletimos sobre os contextos de nacionalismo, regionalismo, fronteiras e criação de identidades.*

PALAVRAS-CHAVE: *Ariano Suassuna: crítica e interpretação; música em Pernambuco; música armorial.*

Echoes Armoriais: Influence and Repercussion of Armorial Music in Pernambuco

ABSTRACT: *The Movement Armorial was a cultural, political and artistic movement that encompassed several forms of art. Idealized by writer Ariano Suassuna (1927-2014), and integrated intellectuals and artists, the Movement intended to create an authentically Brazilian erudite art. The Movement Armorial considered that the raw material to make this art was in the Brazilian Northeast, because this region did not have much influence from globalization. Music was one of the artistic elements that stood out most. Nowadays it is*

* Esse artigo é uma síntese da minha dissertação (homônima) de mestrado em Música, com subárea em Etnomusicologia, defendida em 26 de outubro de 2017, no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, sob orientação do professor Dr. Carlos Sandroni (UFPE/UFPB), e aprovada pela banca composta pela professora Dr.^a Eurides Santos (UFPB) e pelo professor Dr. Ricardo Brafman (UFPE). Expresso meu agradecimento ao professor Dr. Carlos Sandroni que me orientou durante esta pesquisa e se dispôs a me ajudar a fazer a revisão final desse artigo. Agradeço também ao professor Dr. Rafael dos Santos, que deu a assistência necessária durante o processo de submissão desse texto. Agradeço ainda aos artistas entrevistados, que contribuíram para a realização desse trabalho.

** **Marília Santos** é Mestre em Música, com área de concentração em Etnomusicologia, pela Universidade Federal da Paraíba. Graduada em Música, pela Universidade Federal de Pernambuco. Graduada em Letras, pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Caruaru. **E-mail:** marilia_05030@hotmail.com

possible to perceive its influence in the composition and performance of several musical groups and artists. Therefore, we try to understand, in the state of Pernambuco, the link of certain repertoires and current musical practices with the armorial music. We interviewed artists that integrated the Movement Armorial and artists that use armorial influence in their music. For the analysis, we also consider the culture. We seek to understand how Brazilian Northeast was created epistemologically, and we reflect on the contexts of nationalism, regionalism, borders, and identity.

KEYWORDS: *Ariano Suassuna: criticism and interpretation; music in Pernambuco; armorial music.*

O Movimento Armorial teve significativo impacto na cultura brasileira. Ele colocou em evidência variadas manifestações populares encontradas na região Nordeste do Brasil. Seu lançamento ocorreu em 18 de outubro de 1970, na cidade de Recife, em Pernambuco. Ele englobava diversas formas artísticas. Ariano Suassuna (1927-2014), idealizador do Movimento, exerceu grande influência na cena cultural e intelectual de Pernambuco e de maneira mais ampla, do Brasil. Esta influência é percebida até os dias atuais em diversos meios como novelas, peças teatrais, músicas, literatura, pinturas. Na música é notável a existência de um grupo significativo de compositores e intérpretes que criam uma sonoridade na qual é possível identificar elementos de influência armorial.

Procuramos compreender como a cena musical pernambucana tem, atualmente, sido retrabalhada e tem ressignificado suas ideias em relação às influências recebidas do Movimento Armorial e de sua música. Para isso buscamos entender e mostrar como o armorial repercute em grupos e artistas como Antônio Madureira, Antonio Nóbrega, Clóvis Pereira, Antúlio Madureira, Sérgio Ferraz, SaGRAMA, oQuadro, Quarteto Encore, e peças musicais como *Um Requiem Nordestino*, de Dierson Torres. Embora de gerações e épocas diferentes, e tendo feito parte ou não do Movimento Armorial, os artistas e grupos selecionados fazem (composição e/ou performance), atualmente, música com algum tipo de influência armorial.

Procuramos ainda discutir e interpretar características musicais, estéticas, culturais e políticas do Movimento Armorial, para entender seus desdobramentos e influências atuais; estudar, analisar e interpretar a produção mais recente de artistas,

compositores e intérpretes que foram ligados anteriormente ao Movimento Armorial e sua música, para entender como eles “atualizaram”, negaram ou modificaram aspectos das propostas musicais armoriais; e estudar, analisar e interpretar produções musicais posteriores a 1995, sobretudo as mais recentes, de artistas e grupos que não foram ligados ao Movimento Armorial, com o objetivo de entender como propostas estéticas musicais e culturais do armorial podem encontrar ecos e repercussões junto a artistas e públicos contemporâneos.

Para atender aos objetivos realizamos entrevistas com músicos que têm uma produção atual na qual é possível encontrar influências advindas da estética armorial. Além das entrevistas, buscamos materiais que puderam nos subsidiar no entendimento desta música, como artigos, teses e dissertações, livros, partituras, vídeos, áudios, CDs, conversas informais com pessoas que conviveram e/ou trabalharam com músicos que foram fundamentais para a realização de uma música armorial.

Para compreender os Ecos Armoriais é necessário entender o que é o armorial e a sua música. Antes disso, faz-se importante apreender como aconteceu a criação da região Nordeste do Brasil, principalmente do ponto de vista epistemológico, pois o que define Nordeste foi fundamental para o que veio tornar-se armorial.

Música, Cultura e Identidade no Nordeste

Segundo Durval Muniz de Albuquerque Jr., o Nordeste, região tal como conhecemos, ainda não existia no início da década de vinte do século passado. A imagem da região que se tem atualmente é proveniente da construção que envolve inúmeros elementos, tendo na política e na arte os pontos fundamentais. O autor explica que o Nordeste nasce de uma espécie de luta por uma certa homogeneização, que surge com o propósito de afirmar uma individualidade. É um espaço territorial geográfico que cria a ilusão referencial onde é fundada uma região epistemológica (ALBUQUERQUE JR., 2011).

Dentro desse contexto que nascia sobre Nordeste, o discurso da obra de Suassuna vai se formando, baseado na identidade da seca, do povo religioso, sobretudo católico, ao mesmo tempo sofrido e esperançoso de dias melhores, misturado com histórias “medievais” e “barrocas”, “mitos” e “magias”. É com base nesses significados que a estética armorial se constrói. Segundo Albuquerque Jr. (2011), com a ressignificação da parte seca do Norte, surge a necessidade de criar novos discursos em torno desse local geográfico.

Os discursos regionalistas surgem na segunda metade do século XIX. Mas somente a partir da década de vinte do século XX é que eles começam a se expandir além dos seus estados. Esse regionalismo também é oriundo de uma mudança na organização dos saberes, que permite que sujeito e objeto de conhecimento ocupem uma posição de jogo mútuo entre si (ALBUQUERQUE JR., 2011).

A compreensão do jogo de identidades entre nacionalismo e regionalismo é muito importante para a compreensão do Movimento Armorial, exigindo uma discussão sobre os aspectos da formação da cultura brasileira.

No século XIX muitos acreditavam que os povos dos trópicos eram mais atrasados. Isto se dava por conta das condições naturais em que estes povos viviam, colaborando, de acordo com esta crença, para a formação de raças menos inteligentes. A cultura europeia seria o exemplo do desenvolvimento, da evolução.

De acordo com Amílcar Bezerra, os argumentos relacionados ao determinismo do meio ambiente e da etnia dos habitantes colocados como fatores que explicam o comportamento e o intelecto do indivíduo são bastante influentes para apresentar a realidade nacional do início do século XX no Brasil. Intelectuais como Silvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha utilizaram argumentos dentro deste contexto para explicar a nação (BEZERRA, 2013, p. 54).

Os processos da economia gerada pela cana-de-açúcar, explica Reily, também foram definidores para as relações de poderes criadas dentro da sociedade. Nesta época, o poder estava nas mãos de uma minoria branca, que respondia ao governo português. Em 1822, com a independência do Brasil, esse poder passa de Portugal para a Inglaterra. Com a abolição da escravatura, 1888, a Proclamação da “Primeira República”, 1889, e outras mudanças, surge uma classe média que passou

a ter cada vez mais poder. Ao mesmo tempo, a população africana estava cada vez mais integrada na sociedade. Com estas mudanças, a sociedade brasileira necessitava de uma nova definição (REILY, 1997, p. 77-78).

Tudo isto levou o Brasil a procurar valorizar cada vez mais a criação dos seus próprios modelos culturais. Então, muitas práticas que eram vistas como negativas passaram a ser notadas como positivas, importantes para a criação de uma identidade brasileira (SCHELLING *apud* REILY, 1997, p. 78).

Surgiu então, a partir dos setores intelectuais, a necessidade de criar uma arte que tivesse uma autenticidade brasileira. Embora na música fossem utilizados elementos folclóricos, a situação do Brasil era distinta de alguns países da Europa (REILY, 1997, p. 79), pois a relação entre nação, estado e povo daquele era transpassada pela história do colonialismo e da escravidão. Intelectuais e artistas produziram reflexões ao longo do século XX para tentar dar conta desta situação histórica.

O antropólogo Roberto Da Matta escreveu sobre a “Fábula das três raças” como fator de justificativa de uma visão errônea sobre o atraso econômico no Brasil, de maneira que nessa junção se sobressaem a “preguiça do índio”, a “melancolia do negro” e a “cupidez do branco lusitano” (DA MATTA, 1987, p. 59, 62).

Criado este mito, seria necessário então buscar elementos que estivessem presentes nas três etnias para justificar uma suposta identidade brasileira. E é com base neste ser brasileiro que permeia o consciente e o inconsciente social do Brasil, que um discurso de nacionalidade vai sendo gerado e que, junto com um discurso de regionalismo em torno da região Nordeste, o Movimento Armorial buscará construir, como veremos mais à frente, a base ideológica para a sua estética.

É importante salientar que as questões de identidade cultural não se limitam ao Brasil. De acordo com Baily, elas parecem ser responsáveis pela construção de alguns dos principais problemas que a humanidade enfrenta desde o século XX, pelo menos. É possível notar, em vários lugares do mundo, entidades políticas de diversos tamanhos desintegrando-se em suas partes constituintes. Muitas vezes este processo está acompanhado de um grande grau de conflito (BAILY, 1997, p. 45).

Hall (2005, p. 9) explica que as sociedades modernas do final do século XX passaram por uma espécie de mudança estrutural que fragmentou as diversas paisagens culturais. Para o sociólogo, estas transformações modificam as identidades sociais. Partindo deste argumento, compreendemos que estes acontecimentos provocaram uma modificação na maneira de fazer e perceber a música.

No caso do Brasil, o Nordeste vai surgindo em meio a essa fragmentação identitária. A região vai criando em torno de si uma homogeneidade que o defina, uma música que o identifique. É importante salientar que essa visão, essa identidade cunhada sobre e pela região Nordeste, não parte somente dela em si e para si. Ela se constitui a partir de uma alteridade que cria em relação ao Sudeste e a outras instâncias sociais. Ao mesmo tempo, o Sudeste e estas outras instâncias, ao afirmar suas identidades, também evidenciam, na diferença, a identidade do Nordeste.

Stokes (1997, p. 15) explica que a música tem sido um campo de atividade simbólica de grande importância para os estados-nação. Este argumento pode ser utilizado para a criação dos regionalismos, por exemplo. A construção de determinadas sonoridades que foram se fazendo não somente pertencentes ao Nordeste, mas a própria representação da região. Por isso ela não acontece de maneira “não pensada”, de modo que a simbologia das músicas nordestinas e armorial estão inseridas dentro de um contexto cultural.

Para Albuquerque Jr. (2011, p. 174-176) a “música nordestina” nasce de fato na década de quarenta, através das composições – e da figura de um estereótipo de vaqueiro do Nordeste – de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião.

A música armorial, lançada nos anos setenta, é uma representação direcionada de uma ideia de nação, que tem como referência um Nordeste que é criado a partir da junção de estereótipos, de tipos e de diversas simbologias que já permeavam esta construção. Além disso, a estética armorial reflete e “(re)inventa” a vida de Ariano Suassuna, ou melhor dizendo, ele mesmo “(re)inventa” sua vida a partir da estética armorial, que de certa forma representa muito das manifestações culturais que viveu no interior da Paraíba e em outros locais.

É possível identificar na obra de Suassuna a presença de muitas características que permeiam o discurso sobre identidades, fundamentadas muitas

vezes num passado. E é ao buscar uma base no passado que o Movimento Armorial vai incentivar a construção de uma arte nordestina “erudita” baseada na memória. Não qualquer memória, mas na memória coletiva. Halbwachs (1968, p. 25), autor de um importante livro sobre “memória coletiva”, esclarece que ao serem pensados coletivamente, os fatos, as memórias individuais, têm os seus sentidos intensificados.

O que o Movimento Armorial fez foi utilizar vários elementos que já existiam e memórias que permeavam o imaginário social para criar uma nova estética. É preciso considerar também que o envolvimento que Ariano Suassuna tinha com os setores políticos permitiu que ele tivesse meios de projetar sua arte e as ideias advindas do Movimento Armorial.

O Movimento Armorial e sua Música

Ariano Suassuna recriou parte da oralidade e da iconografia do sertão nordestino. Reuniu elementos que considerava importantes para criar uma arte verdadeiramente nacional. Dentro deste contexto, o Nordeste era visto como a região que reunia os verdadeiros elementos da tradição nacional, ligados a um passado fixo, logo, a uma autenticidade brasileira (MORAES, 2000).

Normalmente um movimento é algo que ocorre em um determinado tempo curto, lançando estéticas, ideias. O Movimento Armorial é entendido de uma forma um pouco diferenciada desta, sendo mais prolongado durante o tempo. Inclusive, a ele foram atribuídas fases.

De acordo com Nóbrega¹ (2000, p. 46-48), o Movimento Armorial teve três fases: a Preparatória (1946-1969), a Experimental (1970-1975) e a Romançal (1976-dias atuais). Estas datas e nomenclaturas são divergentes em relação a estudiosos e pessoas que pensam sobre o Movimento Armorial. No texto “O Movimento Armorial e suas fases”, de Lima, elas estão divididas da seguinte maneira: Experimental (1970-1980), Romançal (1980-1995) e Arraial (1995-em diante) (LIMA, 2000, p. 2-5).

¹ Nóbrega aqui é Ariana Nóbrega. Quando Antonio Nóbrega for citado, usaremos sempre nome e sobrenome.

Para este trabalho definimos como armorial o período de maior atividade do Movimento, que foi de 1970 a 1980. Nossa definição foi baseada em alguns fatos que nos levaram a delimitar este período. Um é o final do Quinteto Armorial, em 1980, e o outro é a publicação de uma carta de Ariano Suassuna, como aponta Santos (1995 *apud* NÓBREGA, 2011, p.49-50), em 1981, no *Diário de Pernambuco*, com o título “Despedida”.

Para Antonio Nóbrega (2017), o Movimento Armorial foi um projeto com o objetivo de realizar um diálogo entre duas linhas de pensamento: a popular e a ocidental europeia, conhecida também como erudita. O artista chama a atenção para a importância desse diálogo porque, segundo ele, o Brasil, até aquele dado momento, sempre mostrou uma tensão entre estas duas vertentes.

Essa relação de popular e erudito é um ponto-chave de todo o debate sobre o armorial, e na verdade ponto-chave de muitos debates sobre a cultura brasileira. A própria noção de música popular no Brasil é complexa. De acordo com o etnomusicólogo Carlos Sandroni, até os anos quarenta música popular e música folclórica no Brasil eram praticamente a mesma coisa. Com o surgimento e a difusão da canção popular urbana, as categorias foram sendo reorganizadas (SANDRONI, 2004, p. 25-26).

Em entrevista para Nóbrega, Cussy de Almeida (1936-2010) explica que as primeiras ideias do Movimento Armorial surgiram por volta de 1968-1969, e que nesta época havia exposto para Ariano Suassuna seu desejo de criar uma música com esta estética (NÓBREGA, p. 85). Por outro lado, Clóvis Pereira explica que com o intuito de criar uma música neste sentido, Ariano Suassuna falou do seu desejo, no final dos anos sessenta, para Jarbas Maciel (1933-2019) e o convidou para realizar este projeto. Jarbas Maciel entendendo que não poderia realizar esse trabalho sozinho, sugeriu que Suassuna convidasse Clóvis Pereira, que havia sido com ele (Jarbas Maciel) aluno de César Guerra-Peixe (1914-1993) nos anos cinquenta, e Cussy de Almeida para fazer parte do grupo (PEREIRA, 2017).

Outro fator importante e definidor é quando Ariano Suassuna assume o Departamento de Extensão e Cultura (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Devido ao momento político do Brasil, a UFPE era um dos poucos lugares

onde era possível realizar uma discussão sobre cultura popular e cultura brasileira (NÓBREGA, 2000, p. 39-40). E também Ariano Suassuna passou a ter verbas disponíveis para realizar algumas atividades (BEZERRA, 2013, p. 100). É notável que a arte transita por meio de esquemas que tratam de relações de interesse e de poder.

Um dos outros pontos fundamentais na discussão sobre a música armorial é a sua diferença em relação à música nacionalista.

O final do século XIX e início do século XX marcaram o mundo ocidental com uma grande busca pelo nacional. No Brasil não foi diferente, como mostram autores como Reily (1997) e Albuquerque Jr. (2011). A Semana de Arte Moderna, em 1922, é um grande marco no país neste sentido. O pós-guerra viria fixar muito mais essa procura de se afirmar como nação. O nacionalismo trouxe uma necessidade de unificação do país, mas ao mesmo tempo despertou uma vontade dos povos de buscar enfatizar suas culturas e, apesar do anseio de mostrar uma nação como uma grande e única identidade, é nesse momento que muitas características regionais começam a florescer, colocando a diversidade num lugar de visibilidade maior. Ao escolher determinados elementos como representantes de uma nação, sobretudo num país de uma extensão territorial tão grande como a do Brasil, e repleto de inúmeras etnias, muitas identidades culturais seriam colocadas no esquecimento.

De acordo com Nóbrega, havia uma integração das ideias nacionalistas com o Movimento Modernista. E estas ideias eram refletidas nos meios políticos, econômicos, sociais, artísticos (NÓBREGA, 2000). Como consequência, e mais especificamente na música de cunho nacionalista, esse desejo foi representado através da utilização de elementos encontrados nas formas folclóricas e culturas populares do Brasil.

É possível dizer que a música armorial foi influenciada por esta corrente nacionalista. Contudo, Antônio Madureira explica que a construção da música armorial se diferenciava muito em relação a da música nacionalista. Madureira enfatiza que a música nacionalista utilizava estruturas musicais prontas, que já estavam estabelecidas pela música realizada na Europa. E a elas acrescentava elementos da cultura brasileira. A música armorial procurava realizar uma criação a partir das raízes da música autêntica, da música tradicional, mais antiga. O objetivo

dos músicos-pesquisadores era apreender a linguagem das músicas encontradas nas culturas de tradição oral, compreender a sua instrumentação e a partir disso criar uma música nova em todos os sentidos, seja na estrutura, na textura, na linguagem, ou na instrumentação (MADUREIRA, 2017a)².

Os trabalhos de experimentação da música armorial tiveram início em 1969, com um grupo composto por duas flautas, um violino, uma viola e bateria. Mas esta formação não agradava a Ariano Suassuna, pois não enfatizava a cultura do povo como ele desejava (SUASSUNA, 1974, p. 57-59). Com a sugestão de Cussy de Almeida, e a concordância do grupo, a música armorial foi lançada pela Orquestra de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música (CPM), que seria, desde então, a Orquestra Armorial.

Desde o início da criação da música armorial havia muita divergência entre Ariano Suassuna e Cussy de Almeida, envolvendo discussões sobre afinação e instrumentação, entre outras coisas. Suassuna desejava incorporar uma sonoridade mais “rústica”, que se assemelhasse aos sons produzidos pelas culturas de tradição oral. Madureira (2017a) reconhece a importância da Orquestra Armorial para a música do Movimento, entretanto, para ele, ela não chega a fazer de fato uma música armorial. Para Antônio Madureira a música realizada pela Orquestra Armorial é o que poderíamos chamar de música nacionalista nordestina.

Em 26 de novembro de 1971, o Quinteto Armorial é lançado, na cidade de Recife (MORAES, 2000, p. 112-113). Agora sob a direção do músico Antônio Madureira que, de acordo com Suassuna, foi o que melhor compreendeu o que seria a música armorial (MADUREIRA, 2017a). Neste período Ariano Suassuna já não mantinha mais contato com o primeiro grupo de músicos que deu origem ao Movimento Armorial. De acordo com Clóvis Pereira, “Cussy de Almeida aprontou um negócio que Ariano não gostou”. Um dia Cussy de Almeida levou a Orquestra Armorial para fazer um concerto no *Jornal do Comércio*. No dia seguinte saiu no jornal um artigo discorrendo sobre o acontecido, enfatizando que o grande sucesso tinha sido quando a Orquestra tocou as músicas “midiáticas”, o que Suassuna não queria

² Sempre que nos referirmos ao Antônio Madureira, iremos referenciá-lo assim: (MADUREIRA, 2017a). Quando a citação for do Antúlio Madureira, usaremos: (MADUREIRA, 2017b).

que acontecesse, pois o objetivo dessa orquestra, para ele, era evidenciar um tipo de música que, entre outras coisas, não era tocada na rádio. Desde então Suassuna nunca mais falou com Cussy de Almeida e, como não foi mais ao CPM, também acabou perdendo contato com Clóvis Pereira e Jarbas Maciel (PEREIRA, 2017).

Ariano Suassuna defendia a ideia da criação de uma música que não tivesse influências cosmopolitas. Entretanto, no livro *O caráter nacional brasileiro*, Leite (2002) discute sobre a existência de um cosmopolitismo desde épocas bem antigas, apontando que é comum a aceitação de padrões estranhos e que com a globalização isto se torna cada vez mais rápido.

Como resultado das pesquisas realizadas pelo Movimento Armorial surgiram vários grupos. Dos quais destacamos o primeiro quinteto, que já foi citado neste texto. Clóvis Pereira explica que esse grupo foi uma espécie de experiência para ver como estava soando a música que desejavam criar. Sua primeira audição aconteceu na casa de Francisco Brennand (1927), uns oito ou dez meses depois do início das pesquisas (PEREIRA, 2017).

A Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, mais conhecida como Orquestra Armorial, que surgiu a partir do momento em que Cussy de Almeida, que tinha vínculo com o CPM, convenceu Ariano Suassuna a transformar a orquestra que já existia no CPM em um grupo armorial. Já o Quinteto Armorial surgiu do encontro de Ariano Suassuna com Antônio Madureira (NÓBREGA, 2000, p. 89, 95). A sonoridade do Quinteto, ao contrário da sonoridade da Orquestra Armorial, encontrava-se mais próxima dos chamados temas nordestinos. Isto acontecia, entre outras coisas, pela utilização de instrumentos como o marimbau e a viola sertaneja (MORAES, 2000, p. 114-115).

São também outros grupos considerados armoriais: a Orquestra Romançal Brasileira (MORAES, 2000, p. 130-131), o Trio Romançal Brasileiro, o Quinteto Itacoatiara, o Quarteto Romançal (NÓBREGA, 2000, p. 108, 110-112). Durante os anos noventa e seguintes muitos grupos que se intitulavam armoriais ou com influências desse Movimento foram surgindo.

Cores Armoriais

Melodia: está baseada nas melodias das músicas de tradição popular do Nordeste, principalmente as dos interiores, realizadas pelos cantadores de violas, pelos aboiadores, pelos grupos de folguedos. Para não perder estas referências, era necessário manter o mesmo tipo de escala utilizado por estes grupos. Este trabalho com base nas melodias modais já havia sido feito por outras pessoas antes do Movimento Armorial, como, por exemplo, o Sistema Trimodal Brasileiro, de José Siqueira (PEREIRA, 2017).

Para a construção dessa melodia usava-se a escala maior com a sétima abaixada (modo mixolídio). Característica comum aos cantadores e aboiadores (PEREIRA, 2017). Nóbrega (2000) e entrevistados falam do quarto grau aumentado, que junto com o sétimo abaixado formam o modo lídio-mixolídio, conhecido como a escala nordestina. Clóvis Pereira (2017) chama a atenção para a utilização da terça abaixada. De acordo com Nóbrega, algumas músicas que estão dentro do padrão armorial têm melodias curtas, sem muito desenvolvimento temático (2000, p. 62-63).

Diferente das escalas tonais, as modais não devem ter inferências de tensão que indicam a necessidade de voltar para o grau I do tom. Para manter a particularidade do modalismo foi necessário pensar uma harmonização capaz de não descaracterizar estas melodias.

Harmonia: o V grau do modo não deve ter função de dominante, assim como o IV não deve ter de subdominante. Para criar uma harmonia que não descaracterizasse a chamada música armorial era necessário evitar acordes com funções que fizessem alusão direta ao tonalismo. Clóvis Pereira chegou a criar um tratado harmônico da música armorial, mas já não o tem mais (PEREIRA, 2017).

Ritmo: o ritmo tem uma importância crucial na determinação de um gênero e de um estilo musical. De acordo com Sandroni (2008, p. 8-9), a batida da música é, pelo menos dentro do âmbito “popular”, a primeira característica musical que o ouvinte percebe como elemento identificável. No armorial, o ritmo aparece, frequentemente, tal qual nas músicas de tradição oral. Nas músicas com uma batida mais lenta, muitas vezes o ritmo é marcado com a utilização de algum instrumento

que repete um grupo rítmico para dar a ideia de algo, como por exemplo, a batida repetitiva de um triângulo para compor o ambiente sonoro que lembra uma procissão religiosa.

De acordo com Nóbrega, nota-se na música armorial a forte presença de síncopes, de polirritmia, de células acéfalas. É comum a acentuação nos tempos fracos, o uso de notas rebatidas, que são semicolcheias repetidas à mesma altura, ou ligadas em grupos de duas em duas. De acordo com Clóvis Pereira, os intérpretes tinham muita dificuldade em executar as síncopes. Isto acontecia, segundo o mesmo, por conta da formação dos músicos, que estava focada nos padrões da música europeia para concerto. Para Jarbas Maciel o ritmo era o elemento mais difícil de ser executado (NÓBREGA, 2000, p. 70, 72).

Timbre: o timbre da música armorial está marcado pela presença de sons médios e agudos. Isto porque as músicas e timbres utilizados pelos instrumentos, que faziam as músicas que serviram de base para a criação da sonoridade armorial, não utilizavam, frequentemente, o grave (MADUREIRA, 2017a).

O timbre armorial também é descrito com palavras como “rústico”, “anasalado”, “agressivo”. Vocabulário comum para as descrições sobre a imagem da região Nordeste do Brasil. A necessidade de dar um valor significativo para o som físico da música faz parte do processo de criação de significados que surge, de acordo com Mancini (2005, p. 28), com a necessidade de o sujeito se ligar ao objeto valorativo para aquele.

Instrumentação: Não existe uma instrumentação armorial, embora possamos perceber a presença clara de instrumentos de cordas, friccionadas e dedilhadas, e de flautas. Além do mais, é perceptível a predominância de instrumentos não temperados. Existe também uma preocupação de realizar uma espécie de “sonoplastia” (com instrumentos musicais, ou outros) dentro da própria música, criando sons dos ambientes que as músicas tocadas representam, como pássaros cantando, vento, pessoas andando, etc.

De acordo com Antonio Nóbrega (2017) qualquer instrumento pode ser utilizado para tocar uma música armorial. Segundo Antônio Madureira (2017a), no início houve um cuidado do grupo em utilizar instrumentos que pudessem fazer

referência direta com os instrumentos utilizados pelo povo, como violino o (rabeça), a flauta transversal (pífano), a viola sertaneja. Desta maneira não corria-se o risco de fazer uma música que não fosse armorial. Passada a “fase pedagógica” (os primeiros anos), os compositores se sentiram mais à vontade em escrever para outros instrumentos sem o medo de fazer o mesmo que a música nacionalista havia feito. A exemplo, a utilização do violoncelo no Quarteto Romançal. Inclusive o violoncelo é um instrumento bastante destacado nas diversas composições de Clóvis Pereira e, de modo geral, nas composições realizadas com o intuito de serem armoriais, com influência armorial ou, pelo menos, “nordestinas”.

Um instrumento que o Quinteto Armorial conseguiu colocar em evidência foi o marimbau. Embora sua presença não seja frequente nos grupos armoriais ou com sua influência. Acreditamos que isso acontece porque não é tão comum encontrar músicos que toquem este instrumento.

Forma e Textura: Jarbas Maciel explica, em entrevista para Nóbrega, que no início buscava-se seguir o modelo das formas barrocas. Dizia-se que o armorial era o barroco nordestino dos séculos XVII e XVIII, que se encontrava com as manifestações das culturas populares desta região (NÓBREGA, 2000, p. 66).

Quando se fala em textura musical, muitas vezes pensa-se logo nas classificações tradicionais (monofônicas, polifônicas, homofônicas e/ou heterofônicas). No que diz respeito à música armorial, estas definições não são suficientes. A textura da música armorial depende da forma popular que serve de base para a sua criação.

Performance: Clóvis Pereira, Antônio Madureira e outros músicos enfatizam que para realizar a interpretação correta é necessário conhecer as manifestações populares que inspiram a música armorial/nordestina.

A performance não é um ato que transmite mensagens culturais conhecidas, ela reorganiza e manipula as experiências da realidade social, burla, ironiza e até mesmo subverte as categorias de senso comum (STOKES, 1997, p. 97). Na música armorial a performance inicia-se no diálogo entre os músicos que vão realizar a música armorial e as culturas populares.

Gêneros: o armorial não é um gênero. É uma estética artística lançada por um movimento. De acordo com Antônio Madureira (2017a), na música armorial existe um repertório no qual são sintetizadas várias expressões. Esses núcleos de expressões são a banda de pífano, o maracatu, a música de viola, a produção da cantoria, a música indígena, e tantos outros. As escolhas dessas expressões, na época de criação e durante os primeiros anos do armorial, deveriam ser com foco nas culturas dos interiores dos estados do Nordeste, sobretudo Pernambuco e Paraíba.

O armorial também encontra, em algum momento, referências indiretas no cordel, por ser uma expressão bastante presente nos interiores do Nordeste. Travassos aponta que a literatura de cordel tem sido bastante relacionada com as cantorias desde o final do século XIX (TRAVASSOS, 2000, p. 63).

Aos poucos, o Quinteto Armorial foi fazendo um caminho estético e musical para o litoral e região metropolitana do estado de Pernambuco. De maneira que podemos notar uma diferença nítida entre os dois primeiros LPs, com influências interioranas, e os dois últimos, que já têm frevo, por exemplo, e outras influências do litoral e da zona da mata.

Conclusão: estas características não são exclusivas da música armorial/nordestina. Elas são encontradas em várias outras formas musicais do mundo. O que as diferencia entre si é a combinação dos elementos que as compõe, desde os musicais, até os extra musicais.

Em termos extra musicais, os modernistas procuravam evitar qualquer tipo de coisa que lembrasse o atraso do país. Logo, a prática de utilizar músicas “folclóricas” na música para concerto brasileira ainda não buscava, na época, uma ruptura com a música tonal e com as formas europeias (CONTIER, 2004, p. 5). O armorial vem em busca exatamente deste rompimento.

A relação de pertencimento que se cria entre Nordeste e armorial está conectada com o fato de as pessoas, segundo Anderson (2000), atualmente acreditarem fazer parte de um tempo serial, que implica continuidade. O que acaba levando-as a afirmar suas identidades a partir das características que justificam ser suas. As manifestações musicais também são responsáveis por mudanças. Com a globalização, como aponta Bauman, as rupturas acontecem de maneira mais rápida

(BAUMAN, 2005). E o efeito que o sujeito sente é refletido em todas as suas práticas, inclusive as musicais.

A existência da produção de música armorial na atualidade é uma das discussões que permeia a cena musical pernambucana atual. Esta discussão é gerada, muitas vezes, em torno de discursos ortodoxos. A melhor maneira de preservar uma manifestação cultural talvez seja compreendendo que as práticas humanas estão inseridas em contextos de mudanças constantes e que se não acompanharem isto podem acabar transformando-se em recordações, apenas. Como veremos a seguir, não foi o que aconteceu com a sonoridade armorial e com sua influência.

Brasões armoriais: artistas, grupos e composições

Quando falamos em ecos é preciso compreender que vários deles coexistem e que muitos já são produtos de outros. O princípio ideológico, encontrado no armorial, que buscava realizar uma arte autenticamente nacional já era discutido e praticado desde o final do século XIX, pelo menos, tendo mais ênfase a partir das primeiras décadas do século XX. Desta forma, características que são consideradas armoriais, podem ser encontradas em outros tipos de artes e expressões.

Claro que, junto com outros elementos é possível identificar características armoriais e de sua influência. Ângelo Monteiro afirma que “não há como não reconhecer, de uma forma ou de outra, alguma coisa desse espírito armorial nas cadências leves de um Chico Lôbo, em Minas, e nas bem mais complexas de um Elomar, na Bahia” (MONTEIRO, 2016).

Em Pernambuco, percebemos estas influências nos próprios artistas que fizeram o movimento e a música armorial, e continuam com sua produção artística, como Clóvis Pereira, Antônio Madureira e Antonio Nóbrega³. E em artistas e grupos situados no estado de Pernambuco como Antúlio Madureira, Sérgio Ferraz, SaGRAMA, Quarteto Encore, oQuadro e algumas peças musicais.

³ Antonio Nóbrega, pernambucano, já não reside no estado de Pernambuco há muitos anos. Entretanto, entendendo a importância dele para a música armorial e considerando seu trabalho como artista ligado às manifestações culturais do Nordeste, compreendemos que ele seria importante para esta pesquisa.

Antônio Madureira: Antônio José Madureira (1949), o Zoca Madureira, ex-integrante do Quinteto Armorial, é natural de Macau – RN. Reside há muitos anos em Recife – PE. É bastante conhecido pelo seu trabalho na performance do violão e como compositor, tendo sido, provavelmente, o músico/compositor mais representativo do Movimento Armorial.

Sua obra é bem variada, contendo valsas, canções infantis, composições livres, composições inspiradas na obra de Villa-Lobos, influenciadas pela tradução violonística do Brasil. A música armorial é um bloco de toda sua obra (MADUREIRA, 2017a).

Antonio Nóbrega: Antonio Carlos Nóbrega (1952), nasceu em Recife – PE, mas vive em São Paulo – SP. Foi também um dos músicos do Quinteto Armorial. É bastante conhecido pelo seu trabalho solo como multiartista, tendo como foco a cultura popular, sobretudo a do Nordeste.

Ele explica que sua convivência com Ariano Suassuna lhe possibilitou um contato maior com determinado tipo de música e também com a dança, pois foi a partir de então que ele teve a oportunidade de conhecer os brincantes populares (NÓBREGA, 2017).

A concepção do armorial, dentro de um sentido mais amplo, permanece viva e intensa no artista até hoje (NÓBREGA, 2017). A junção entre “erudito” e “popular”, assim como a necessidade de enfatizar a arte das culturas populares, normalmente de tradição oral, numa arte apresentada em forma de concerto e nos palcos, são base para o fazer artístico de Antonio Nóbrega.

Clóvis Pereira: Clóvis Pereira dos Santos (1932), nasceu em Caruaru – PE, mas vive em Recife. Foi um dos músicos responsáveis pela criação das primeiras melodias armoriais. Suas composições são marcadas por influências das culturas da região Nordeste do Brasil. Em relação ao armorial, uma das obras do compositor que até os dias atuais tem grande destaque é a *Grande Missa Nordestina* (1977).

Clóvis Pereira cita o seu “Concertino para violoncelo e orquestra”, que escreveu para o violoncelista Antônio Menezes, a pedido do mesmo, como uma peça com influência armorial. Outra peça, da qual Pereira fala, é “Mourão”, originalmente “De rabeça e viola”. É uma música de César Guerra-Peixe, que em seu original

possui letra. Clóvis Pereira explica que a pedido de Ariano Suassuna, e com a autorização de Guerra-Peixe, ele fez um arranjo, uma adaptação, para Orquestra. E a partir desse momento a peça passou a ser difundida no Brasil e internacionalmente (PEREIRA, 2017).

Atualmente Clóvis Pereira tem escrito algumas peças quando se sente inspirado, ou para alguma encomenda específica. Ele explica que suas músicas são nordestinas (PEREIRA, 2017). No dia 28 de setembro de 2017, o Quinteto Pernambucano, grupo idealizado e criado por Clóvis Pereira Filho, fez sua estreia em Recife, com um repertório em homenagem a Clóvis Pereira, intitulado “Do clássico ao armorial”.

Um Requiem Nordestino: a peça de Dierson Torres (1953), compositor, arranjador, regente e professor do Departamento de Música da UFPE, foi criada para fazer uma homenagem a Ariano Suassuna. De acordo com o compositor, a ideia original era compor um *requiem* mesmo, com os textos bíblicos, só que em português e com adaptações linguísticas características da região Nordeste. Com a morte de Suassuna, outros professores envolvidos no projeto de criação da peça sugeriram que fosse composto um *Requiem Armorial*. Dierson Torres acatou a ideia, porém preferiu manter o nome original (TORRES, 2016).

Os textos que compõem a peça são em sua maioria de Ariano Suassuna, retirados do romance *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* e da peça teatral *Auto da Compadecida*. Há uma passagem bíblica. E o último movimento é composto com um texto do livro *Armorial de um caçador de nuvens*, de Ângelo Monteiro.

Dierson Torres utiliza instrumentos como flauta, fazendo uma paisagem musical relacionada com o que se compreende como música nordestina, melodias tonais, harmonias que nem sempre tendem a ter acordes com as funções do sistema tonal (TORRES, 2016). Algo bastante interessante é a utilização de duas citações da trilha sonora de *O Auto da Compadecida* (Ex. 1 e 2).

No Ex. 1 podemos ver o tema de “Rói-coro”, música de Dimas Sedícias (1930-2001), tema da personagem Dorinha e totalmente relacionado a Chicó. No Ex. 2, um trecho de “Presepada”, de Sérgio Campelo, que é a música tema de João Grilo,

personagem principal. A utilização dessas citações é bastante interessante, porque através delas, que são bem conhecidas, por terem sido difundidas no e pelo meio midiático, o compositor vai levar o ouvinte a criar uma relação com Ariano Suassuna e, conseqüentemente, com o armorial.

Ex. 1 – Trecho de *Um Requiem Nordestino* (redução para piano). Compassos: 22-25.

Ex. 2 – Trecho de *Um Requiem Nordestino* (redução para piano). Compassos: 36-39.

SaGRAMA: é um grupo instrumental formado por Sérgio Campelo (líder e criador do grupo), ex-integrante do Quarteto Romançal, e Frederica Bourgeois, nas flautas, Crisóstomo Santos, no clarinete, Cláudio Moura, na viola sertaneja, Aristide Rosa, no violão, João Pimenta, no contrabaixo acústico, e Antônio Barreto e Tarcísio Resende, na percussão.

O *SaGRAMA*, formado em 1995, surgiu como um grupo de música erudita. O contato com Dimas Sedícias foi definidor para a atual identidade do grupo. Dimas Sedícias começou a compor peças para a formação do *SaGRAMA* e também passou a fazer adaptações de coisas populares, folclóricas (CAMPELO, 2015).

Um aspecto muito importante sobre o grupo é a projeção que ele teve a partir da trilha sonora do longa *O Auto da Compadecida*, baseado na obra homônima de Suassuna, inicialmente apresentado na TV Globo como uma minissérie, em janeiro de 1999. Devido a essa projeção, a mídia acabou tomando o SaGRAMA como uma espécie de ícone da música armorial. Sérgio Campelo afirma que o grupo tem sim influências armoriais, mas não somente elas (CAMPELO, 2015).

Quarteto Encore: com uma formação clássica de um quarteto de cordas, o Encore tem se destacado nos últimos anos por fazer um repertório com músicas repletas dos chamados traços nordestinos. Seus integrantes são Carlos Santos e Rafaela Fonsêca, nos violinos, Laila Campelo, filha de Sérgio Campelo, na viola de arco, e Fabiano Menezes, que fez parte da segunda formação do Quarteto Romançal, no violoncelo.

Para o CD *Mosaicos* o grupo encomendou as músicas para compositores pernambucanos. Dentre as doze composições, destacamos “Palma da coroa”, de Dadá Malheiros, irmão de Fabiano Menezes. No encarte do CD o compositor explica que teve inspiração de imediato quando recebeu a encomenda do grupo para compor uma música direcionada ao Movimento Armorial. E ainda acrescenta, falando de sua peça, que “as cores brilhantes do Nordeste brasileiro, as dores do homem do campo e sua lida para nos trazer o melhor desta terra, os espinhos das palmas (cactos) do sertão assemelham-se à coroa de Cristo (MALHEIROS, encarte do CD *Mosaicos*, Quarteto Encore, 2017).

Além de elementos melódicos, rítmicos, da escolha das cadências harmônicas, percebemos a influência da música para concerto armorial/nordestina na partitura, quando o compositor utiliza expressões como *Lento aboiando*, por exemplo.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 28-35. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The tempo is 'Lento Aboiando'. The Violoncello part is marked 'legato e cantabile'. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the Violoncello and a more rhythmic line in the Violins and Viola.

Ex. 3 – “Palma da coroa” (quarteto de cordas). Compassos 28-35.

É preciso considerar também, nos aspectos que remetem ao armorial, que a instrumentação pode contribuir, trazendo as referências das brincadeiras, dos folguedos. O que pode ser uma maneira “rápida” e eficaz de levar o ouvinte a construir os significados propostos em torno dessa música, considerando as vivências de quem escuta/aprecia, pois “das ideias sobre a origem e a composição da música provém uma indicação importante do que seja música, e de como ela se relaciona com os outros aspectos da vida e do cosmos de uma comunidade” (SEEGGER, 2015, p. 115).

Sérgio Ferraz: dentre os músicos que compuseram as peças para o CD *Mosaicos*, do Quarteto Encore, temos Sérgio Ferraz (1973). Natural de Garanhuns – PE, atualmente vive na cidade do Rio de Janeiro⁴. Além de compositor, destaca-se por sua performance na guitarra, no violão, no violino e na rabeca.

Ele explica que sua geração é de uma época em que quase “todos sonhavam em montar uma banda de rock”. Como seu interesse era principalmente na música instrumental, sentia falta de uma referência instrumental com foco nas raízes nordestinas. E em meados da década de oitenta ele conheceu os LPs do Quinteto Armorial e da Orquestra Armorial. Então muitas possibilidades de criação surgiram (FERRAZ, 2017).

Em 2007 Antônio Madureira o convidou para fazer parte de um grupo musical, formado por Ariano Suassuna, na época Secretário de Cultura, para tocar

⁴ No período em que a pesquisa foi realizada ele residia em Recife – PE.

nas aulas-espetáculos. Ao mesmo tempo passou a integrar o Quarteto Romançal. Em 2009 integrou o Segundo Romançário, ao lado de Antônio Madureira, com um disco lançado em 2010. Em 2013 compôs o *Concerto armorial para violino e orquestra*, dedicado a Suassuna. No mesmo período escreveu a “Suíte para rabeca e percussão” e uma peça para rabeca solo, que resultou no CD *Concerto Armorial*, 2014 (FERRAZ, 2017). Atualmente tem um duo instrumental com Ana de Oliveira, no qual ele toca violão e ela violino. Recentemente lançaram o CD *Carta de amor e outras histórias*.

Antúlio Madureira: natural de Natal – RN e residindo atualmente São Paulo – SP⁵, Antúlio Madureira Ferreira (1957) recebeu as primeiras influências armoriais dentro de casa, com seu irmão Antônio Madureira, com quem também teve as primeiras aulas de violão erudito (MADUREIRA, 2017b).

Antúlio Madureira é bastante conhecido pela sua capacidade e criatividade em fazer música com instrumentos “não musicais”, como serrote, mangueira, e tudo no que ele vê possibilidades. Explica que depois de alguns anos trabalhando com o teatro infantil, foi convidado por Ariano Suassuna para criar um grupo de dança que representasse a cultura popular. A intenção de Ariano Suassuna era criar um Balé Armorial. Mas o grupo não alcançou o ideal de Suassuna. Surgiu então o Balé Popular do Recife. Durante as viagens com o Balé, Antúlio Madureira aproveitava para realizar pesquisas sobre a música de cada lugar que visitava. E com o que descobria, criava possibilidades novas de sonoridades que eram integradas ao seu trabalho (MADUREIRA, 2017b).

Ele explica que a influência armorial aparece em sua obra mais especificamente na relação entre o uso das culturas populares e uma busca de uma “elaboração” maior dessa arte. Para ele, o seu primeiro CD, *Teatro Instrumental*, dirigido por Antônio Madureira, é um álbum com uma linguagem mais próxima à estética armorial. Entretanto, no sentido mais ortodoxo, ele nunca seguiu o armorial como Ariano Suassuna o descrevia. Contudo, faz questão de afirmar que a raiz dos seus conhecimentos, a sua base musical, é armorial (MADUREIRA, 2017b).

⁵ Durante o período em que a pesquisa foi realizada ele residia em Recife – PE e em São Paulo – SP.

o*Quadro*⁶: é um grupo instrumental que tem como fundador e líder Nelson Almeida (1953), compositor e professor do Departamento de Música da UFPE. Ele explica que o grupo foi criado com o propósito de resgatar uma determinada sonoridade, a qual o armorial sempre deu indicativos que desejava realizar (ALMEIDA, 2016).

Embora a formação instrumental de o*Quadro* seja basicamente fixa, uma flauta, um marimbau de lata, o contrabaixo acústico e outros instrumentos, o que notamos é que com a necessidade, e/ou vontade, são acrescentados e/ou retirados determinados instrumentos. A identidade do grupo gira em torno de uma sonoridade que desperta significados, no ouvinte, relacionados com suas localidades e seus espaços no Nordeste.

Nelson Almeida teve contato, dentro da academia, com músicas com influências nordestinas com a Camerata da UFPE e com sua relação profissional e pessoal com o ex-integrante do Quinteto Armorial Egildo Vieira (1947-2015). O Quinteto Violado, grupo não armorial, também teve grande influência na identidade da carreira musical de Nelson Almeida (ALMEIDA, 2016).

Embora esteja habituado com a linguagem armorial e utilize elementos de sua estética, Almeida não é um compositor armorial, pelo menos não no sentido ortodoxo. A exemplo sua peça eletroacústica “Sertão”, sobre a qual ele enfatiza não tratar-se de uma composição armorial, se for considerado o conceito tradicional. Ao mesmo tempo, reconhece que ela está repleta de influências advindas da estética armorial (ALMEIDA, 2016).

Para Nelson Almeida, a definição do armorial está envolvida por um espírito “mágico”. A exemplo, as carrancas do São Francisco, que fisicamente são apenas bonecos, mas no todo são entidades mágicas de uma cultura. Da mesma forma que a calunga do maracatu não é apenas uma boneca no seu contexto (ALMEIDA, 2016).

Para o compositor (2016), o Movimento Armorial lançou uma ideia muito boa para ficar apenas dentro dos padrões estabelecidos.

⁶ Atualmente não está ativo.

Heranças armoriais: Mesmo utilizando padrões melódicos, rítmicos, harmônicos e outros mais, iguais ou semelhantes, a maneira como cada cultura organiza, entende e dá significados aos seus sons é diferente. A música, como explica Stokes, está repleta de organizações de memórias coletivas e experiências presentes de lugares. E esses lugares que a música constrói, envolvem noções de diferentes fronteiras sociais. De modo que acaba também organizando hierarquias de ordem política e moral (STOKES, 1997, p. 3).

Um modo estético traz engajado em si muito mais que um modelo de produção de uma determinada arte, traz símbolos que constituem as expressões culturais. Estas que não deveriam receber valores de atribuições hierárquicas, mas que, devido a fatores de ordem social e econômica, ligados a fatores históricos, acabam sendo tratadas numa escala de superioridade e inferioridade umas em relação as outras. E é em busca de uma cultura autêntica, que iguale os valores culturais, que as ideias do Movimento Armorial começam a aflorar, valorizando cada vez mais as influências das culturas musicais de tradição oral.

Os ecos armoriais podem ser encontrados atualmente através dos discursos que se construíram em torno do Nordeste, que podem ser percebidos nas sonoridades de vários grupos, artistas e composições, e também naqueles que ouvem e dão significados para as sonoridades que os rodeiam. Uma estética musical pode ser definida por elementos musicais como ritmo, melodia, harmonia, etc, mas somente eles não são capazes de construir e dar significado para a música.

Esperamos que este texto contribua para o dimensionamento e avaliação dos ecos armoriais, que ainda se fazem ouvir em alto e bom som, quase cinquenta anos depois do seu lançamento inicial.

Referências

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

ALMEIDA, Nelson. Entrevista à autora. Recife, dia 26, setembro, 2016.

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

BAILY, John. The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923-73. In: STOKES, Martin (edt.). *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford e New York: Berg, 1997, p. 45-60.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade, entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BEZERRA, Amílcar Almeida. *(RE)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória de Ariano Suassuna*. Tese (Doutorado em Comunicação). PPGCOM - UFF, Niterói, 2013.

CAMPELO, Sérgio. Entrevista à autora. Recife, dia 12, fevereiro, 2015.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Revista de história e Estudos Culturais, Fênix*, v. 1, ano 1, p. 1-21. 2004.

DA MATTA, Roberto. *Relativizando*, uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

FERRAZ, Sérgio. Entrevista à autora (e-mail). Recife/São Caitano, dia 26, junho, 2017.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Paris: Press Universitaires de France, 1968.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*, história de uma ideologia. 7. ed. São Paulo: Unesp, 2002.

LIMA, Ana Paula Campos. Introdução, o Movimento Armorial e suas fases. p. 1-33, 1999-2000. Disponível em:
<<http://www.unicap.br/armorial/movimento/produtos/amusica-armorial.pdf>>. Acesso em: 12, abr., 2015.

MADUREIRA, Antônio. Entrevista à autora. Recife, dia 14, março, 2017a.

MADUREIRA, Antúlio. Entrevista à autora (WhatsApp). Recife/São Caitano, dia 20, setembro, 2017b.

- MANCINI, Renata Ciampone. Relampiano. In LOPES, Ivã Carlos; HERNANDES, Nilton (orgs.). *Semiótica, objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 27-41.
- MONTEIRO, Ângelo. Conversa com a autora (e-mail). São Caitano/Recife, dia 23, outubro, 2016.
- MORAES, Maria Thereza Didier. *Emblemas da Sagração Armorial*, Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.
- NÓBREGA, Antônio Carlos. Entrevista à autora (por Skype). São Paulo/São Caitano, dia 19, janeiro, 2017.
- NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A música no Movimento Armorial*. Dissertação de mestrado em Música. Escola de Música – UFRJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- PEREIRA, Clóvis. Entrevista à autora. Recife, dia 13, março, 2017.
- QUARTETO ENCORE. *Mosaicos*. Produção independente, 2017. CD.
- REILY, Suzel Ana. Macunaíma's Music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil. In: STOKES, Martin (edt.). *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford and New York: Berg, 1997, p. 71-98.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*, transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: UFRJ Editora, Zahar, 2001.
- _____. Adeus à MPB. In CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (org). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p 23-35.
- SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê*, uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- STOKES, Martin (edt.). *Ethnicity, identity and music, the musical construction of place*. Oxford and New York: Berg, 1997.
- SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1974.
- TORRES, Dierson. Entrevista à autora. Recife, dia 26, setembro, 2016.
- TRAVASSOS, Elisabeth. Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice. *British Journal of Ethnomusicology*, Brazilian musics, Brazilian identities, UK, v. 9, p. 61-94. 2000.