

# O Quinteto Armorial e sua relação com a modernidade brasileira (1974-1980)



*Nívea Lins Santos*

Doutoranda em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp-Franca).  
nivea\_lins@yahoo.com.br

## O Quinteto Armorial e sua relação com a modernidade brasileira (1974-1980)

Armorial Quintet and its relationship with Brazilian modernity (1974-1980)

*Nívea Lins Santos*

### RESUMO

O Quinteto Armorial se propôs a desenvolver – durante a década de 1970 – uma música de câmara nacional a partir da fusão entre sonoridades populares do sertão nordestino e de cânones da tradição da cultura erudita europeia. De acordo com o Movimento Armorial, especialmente sob a perspectiva de seu mentor Ariano Suassuna, alguns elementos da modernidade tinham o potencial de colocar em risco identidades tradicionais. Nesse sentido, para os armorialistas as grandes indústrias fonográficas, mais integradas à lógica de mercado, mais incentivavam uma música fundamentalmente comercial e, por isso, deveriam ser problematizadas. Esse foi um dos motivos pelos quais o quinteto se aproximou da gravadora de Marcus Pereira, uma vez que esta se mantinha mais distante da lógica reinante. Neste artigo, buscamos refletir sobre de que forma se construiu o projeto estético do Quinteto Armorial, direcionado à elaboração de um material sonoro mais artesanal e muito próximo da proposta de cultura nacional defendida por Mário de Andrade, que, aliás, foi a base formadora dos pensamentos de Ariano Suassuna e de Marcus Pereira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Quinteto Armorial; Discos Marcus Pereira; Mário de Andrade.

### ABSTRACT

*The Armorial Quintet decided to develop in the 1970s a national chamber music based on a fusion of North eastern bush areas (sertão) popular sounds and the canons of traditional European classical culture. According to the Armorial Movement, especially in the view of its mentor Ariano Suassuna, a few elements of modernity had the potential to jeopardize traditional identities. Thus, for the members of the Armorial movement, large recording industries, integrated into the market logics, encouraged a fundamentally commercial style of music and should therefore be problematized. This was one of the reasons for the quintet to approach the Marcus Pereira recording label, which was farther from this logics. Therefore, in this article we wish to discuss how the aesthetic project of the Armorial Quintet was designed, aimed at developing a more artisanal sound material and very close to the national culture proposed by Mário de Andrade, whose ideas, incidentally, were the basis for Ariano Suassuna and Marcus Pereira's thoughts.*

**KEYWORDS:** Rio da Prata; XIX<sup>th</sup> century; antimodernity.



O Quinteto Armorial foi um grupo de música de câmara formado em Recife, que despontou durante a década de 1970. Ele integrou a parte

musical do Movimento Armorial, que se propunha a criação de uma arte nacional a partir de elementos da cultura popular do Nordeste brasileiro. Diante disso, o grupo buscou desenvolver uma música nacional que tivesse como base representações do universo popular, de modo a estabelecer o diálogo com determinados aspectos da cultura erudita européia e, concomitantemente, incorporá-los.

Durante o século XX, relacionar o espírito nacional a lugares mais “intocados” pela modernidade foi um procedimento recorrente da intelectualidade brasileira. No entanto, desde os anos 1970 houve no Brasil uma maior consolidação do mercado de bens culturais, o que acarretou modificações na área cultural. De interesse público, mas agora também privado, a integração da nação se reorientou impulsionada pela expansão modernizadora das comunicações de massa no país.

O Movimento Armorial, vivenciando esse contexto, atuou justamente na tentativa de minimizar os efeitos massificadores da modernização, pois sob sua perspectiva eles colocavam em risco “raízes” mais remotas e formadoras da cultura brasileira. Sem defender um regionalismo militante, o Armorial elegeu o Nordeste como espaço mítico e simbólico das “raízes” do povo brasileiro. Ao privilegiar essa região, movia-o a ideia de que as regiões Sul e Sudeste, por estarem envolvidas em um processo mais acelerado de industrialização e urbanização globalizantes, não conseguiam conservar tradições, ao contrário do Norte e do Nordeste, que se inseriam nesse processo de modo mais lento. Além disso, os participantes engajados no Movimento Armorial eram originários da própria região nordestina e acabavam por demonstrar certa resistência à atração cultural e financeira das capitais do Sudeste e do Sul. Eles acreditavam em uma arte popular nordestina (particularmente rural e sertaneja) como símbolo de uma brasilidade autêntica.

O movimento, por assim dizer, estreou publicamente em 18 de outubro de 1970 em Recife, na Igreja São Pedro dos Clérigos. Por iniciativa de Ariano Suassuna (idealizador do Armorial e diretor do Departamento de Extensão Cultural, DEC, da Universidade Federal de Pernambuco, UFPE), naquele dia e local foi organizada pelo DEC a sua primeira apresentação com um concerto da recém-criada Orquestra Armorial e uma exposição de artes plásticas. A criação armorial tinha como preocupação central o desenvolvimento de uma música nacional por meio dos próprios instrumentos da linguagem popular. É evidente, no entanto, que ela não se limitou a tais instrumentos, pois o diálogo com a estética e a instrumentalização do universo erudito era vista também pertinente à construção de uma música “genuinamente nacional”. De todo modo, os idealizadores da música do Quinteto Armorial se afinavam com a orientação de Mário de Andrade, que já havia salientado a importância da nacionalização do timbre; e eles atentaram para esse aspecto.

O Movimento Armorial deu continuidade à distinção valorativa entre o que era considerado como cultura autenticamente popular e nacional e a cultura popularesca, difundida nos meios de comunicações de massa. O objetivo maior dos músicos do quinteto foi o de produzir uma música de câmara inspirada nas representações do universo popular, para que nela, conseqüentemente, fosse reconhecido e delimitado o nosso “espírito nacional”. Eles objetivavam consolidar uma arte que de tão nacional se tornaria merecidamente universal. A questão não era imitar a linguagem popular, muito menos a erudição das linguagens tradicionais do Ocidente; e, sim, promover uma fusão que, além de possibilitar a recriação e o en-

<sup>1</sup>SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 169 (ressalve-se que Mário de Andrade faleceu em 1945).

<sup>2</sup>CONTIER, Arnaldo. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004, p. 67.

riquecimento de nossa arte, fugiria das influências “descaracterizadoras” propagadas pela lógica comercial.

A criação musical do quinteto alcançou um espaço de estudo, produção e difusão em um momento que não parecia ser tão favorável ao desenvolvimento de uma música mais “artesanal” e sem influências da dita música popular urbana e massificada. Nessa época, embora o regime civil-militar tenha incentivado a valorização de símbolos nacionais e ampliado o raio de abrangência dos setores de transporte e comunicação em prol de uma efetiva integração territorial e “integridade moral e cívica” do povo brasileiro, ele também estimulou uma produção cultural mais padronizada que, na sua concepção, impediria a afirmação de regionalismos e/ou práticas contestatórias dos valores defendidos pela ditadura. Diversos projetos nacionais sobre expressividades artístico-culturais brasileiras e cultura popular (simpatizantes ou não da ditadura civil-militar) estiveram em debate durante os anos 70; o Movimento Armorial foi um deles.

### **Movimento Armorial e Mário de Andrade: a cultura popular em foco**

Em relação à música armorial e ao movimento homônimo, Ariano Suassuna representou “o papel que Mário de Andrade teve, nos anos 1930 a 1950: um orientador, um pesquisador, um apoio mas também um crítico, às vezes abrupto e intransigente”.<sup>1</sup>

É importante lembrar que a história da música brasileira foi primordialmente marcada pelo despertar de um sentimento nacional, atribuindo-se ao universo popular uma função: a de proporcionar bases à criação de uma arte nacional. Entretanto, esta foi discutida e defendida dentro do universo erudito. Embora manifestações folclóricas fossem interpretadas como fontes legítimas da música popular, havia ainda resquícios de uma concepção de fundo elitista, segundo a qual tal música deveria ser “corrigida”, ou melhor, trabalhada, a fim de que adquirisse uma dimensão artística “elevada”, de acordo com os parâmetros da arte ocidental, supostamente universal. Nesse sentido, o historiador Arnaldo Contier ressaltou que

*Mário de Andrade, em suas críticas sobre a música modernista nacionalista erudita, durante as décadas de 1920, 1930 e inícios dos anos 1940, visava construir um discurso sobre identidade cultural fundamentando-se numa ideia de brasilidade e seus possíveis diálogos com algumas técnicas das linguagens contemporâneas europeias. [...] defendia a pesquisa do folclore (música popular) como fonte de reflexão temática e técnica do compositor erudito preocupado, num primeiro momento, com a criação de uma música nacional e, num segundo, com a sua universalização através da difusão nos principais polos culturais do exterior, em especial, da Europa.*<sup>2</sup>

Tendo em vista esse projeto e a sua posterior leitura e ressignificação pelo próprio Movimento Armorial,

*é a partir da pesquisa e do estudo do material folclórico brasileiro que Mário determina a primeira fase da construção da música nacional [...]. Os compositores nacionalistas seguiram todas as orientações do mestre Mário, mas deram uma importância primordial à temática melódica e rítmica, esquecendo-se dos instrumentos populares. Essa reserva talvez possa explicar-se pelo desejo de projeção internacional dos compositores e pela dificuldade de tocar no exterior obras em que figurem ins-*

trumentos “exóticos”. Esse problema foi tratado com grande atenção pelos músicos armoriais e pode-se considerar até que a preocupação com a instrumentação e o timbre dominou as grandes fases da música armorial.<sup>3</sup>

Em suma, a recriação armorial esteve, então, pautada, de certo modo, na continuidade do projeto nacional de Mário de Andrade, e teve como preocupação central o desenvolvimento de uma música nacional por meio dos próprios instrumentos da linguagem popular em diálogo com a estética e a instrumentação do universo erudito.

Entretanto, a linguagem popular não foi um referencial de recriação somente para a música, mas também para a arte armorial como um todo (incluindo dança, literatura, teatro, pintura etc.), uma vez que ela foi uma iniciativa artístico-cultural fundamentada no cruzamento da tradição popular com a cultura erudita letrada como um todo. Na esteira disso, a defesa da tradição não fez parte de uma visão imobilizada do passado, porque o mergulho na cultura popular era o ponto de partida para se atingir uma “autêntica” arte brasileira. No dizer do próprio Suassuna,

*Faço da originalidade um conceito bem diferente do de hoje, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para atingir assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal. [...] Ao agir assim, é claro que não preconizo uma volta ao passado. Não quero o teatro antigo, nem o moderno, quero o perene. O de hoje, ou é inconsequente (o chamado teatro digestivo) ou tedioso (o digressivo, seja político ou litúrgico – Claudel ou Brecht). Contra eles, quero fazer teatro como os clássicos faziam e não se faz mais hoje: teatro feito com gente, para gente, com histórias de gente, que tenham princípio, meio e fim.<sup>4</sup>*

Tais observações reafirmam o sentido mais geral da proposta de Suassuna: recriar a arte nacional, em especial com o Movimento Armorial, que estabeleceria uma constante relação entre os universos erudito e popular.<sup>5</sup> Ao fazer isso, quanto à arte da tradição europeia ocidental (“universal”), ele se inspirou na arte romântica e pré-renascentista; já em território brasileiro, algumas de suas principais referências foram Euclides da Cunha, Guimarães Rosa e as xilogravuras nordestinas com suas heranças do passado colonial:

*Para mim, porém, o mais importante de tudo era que a xilogravura popular nordestina me encantava tanto quanto aquelas artes românticas e pré-renascentistas a que me referi. [...] Entenda-se de uma vez por todas que quando falo nessas coisas não é pregando uma impossível e ridícula cruzada no sentido de “medievalizar” ou “europeizar” a cultura brasileira; é apenas por reconhecer e reencontrar tais elementos e semelhanças na cultura brasileira do povo. [...] meu encanto pelo teatro de Aristófanes, de Sófocles, de Plauto, de Shakespeare, de Goldoni, de Calderón, de Gil Vicente, ou pela novela picaresca, pela de cavalaria, pela de Cervantes e de Boccaccio vinha, mais, era do fato de eu reencontrar em tudo isso um espírito correspondente ao do Sertão, do Nordeste e do Brasil, o espírito do romanceiros e dos espetáculos populares nordestinos; as mesmas lutas sangrentas; o épico; as vinditas familiares; os casos de crime, de amor e de ciúme; as fomes das grandes secas e epidemias, com seus cortejos de miséria, sofrimento e morte; as lendas; a crítica social; as burlas; o ódio; o riso violento e desmedido – tudo isso alçado, porém, às alturas do poético, do trágico e do cômico, pela força arrebatadora e transfiguradora do mítico.<sup>6</sup>*

<sup>3</sup>SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos, *op. cit.*, p. 168 e 169.

<sup>4</sup>SUASSUNA, Ariano. *Almanaque armorial*. Organização de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 47.

<sup>5</sup>As categorias “popular” e “erudito” possuem especificidades históricas, importando em diversos problemas e discussões. Porém, pretendemos utilizá-las apenas em função do nosso objeto de pesquisa; para o Movimento Armorial havia delimitações bem definidas em ambas. Na sua ótica, o “popular” era equivalente a não integrado aos ditames do mercado fonográfico, enquanto o “erudito” dizia respeito ao que era orientado sob os parâmetros da arte tradicional europeia ocidental.

<sup>6</sup>SUASSUNA, Ariano, *op. cit.*, p. 214 e 215.

<sup>7</sup> Desde as décadas finais do século XX, tais fronteiras já vinham sendo questionadas pela historiografia ocidental e reexaminadas sob outros prismas.

<sup>8</sup> “A complexidade de uma cultura se encontra não apenas em seus processos variáveis e suas definições sociais – tradições, instituições e formações –, mas também nas inter-relações dinâmicas, em todos os pontos do processo, de elementos historicamente variados e variáveis”. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 124.



Percebe-se que Suassuna buscava no particular (leia-se, principalmente, no sertão nordestino) o universal (como já tinha feito o próprio Guimarães Rosa). Não se tratava de apostar num *revival* de uma espécie de Idade Média perdida brasileira, mas sim de valorizar o que existia de “clássico” na arte popular e tradicional do Nordeste. E mais, a obra de Ariano Suassuna e do Movimento Armorial não pode ser interpretada pelos extremos: ou só pela sua supervalorização da “cultura popular genuína”, ou por um caráter excessivamente erudito – ou mesmo, para seus maiores críticos, como elitista e conservadora. É preciso encarar de uma maneira não maniqueísta o processo de formação e recriação do Armorial. Ele foi demarcado no tempo e no espaço, possuindo contradições e limitações, contudo deixou um legado significativo sobre o que entendia e o que pretendia preservar sob a denominação de “cultura popular”. Diante disso, compreender que tipo de transformação, ou mesmo ressignificação, ocorreu na relação entre o Armorial e o “popular” é importante para que possamos refletir sobre o ideal de cultura brasileira proposto, à semelhança do que se verificou no caso de Mário de Andrade.

Até porque o termo “cultura” abarca diferentes acepções que fazem parte, aliás, de construções históricas, ele se torna um elemento relevante do modo de produção de significados e valores de uma sociedade e/ou de um grupo social, de modo que ele não se limita ao campo das artes e não implica o estabelecimento de fronteiras rígidas entre o erudito e o popular.<sup>7</sup> Toda organização social opera uma seleção sobre o que deve ou não ser considerado por “cultura”, o que não se dá sem conflitos e contradições. Se as distintas camadas sociais desenvolvem – proporcionalmente aos seus meios de acesso e produção – formas de materializar a sua existência perante uma ordem política, social e econômica, elas também constroem, ao mesmo tempo, modos simbólicos e culturais de legitimar-se socialmente. Porém, tais grupos e classes sociais com frequência se interpenetram, consciente ou inconscientemente, ocorrendo, então, apropriações e reapropriações de bens materiais e culturais.<sup>8</sup>

É nesse sentido, portanto, que a proposta armorial, apoiada majoritariamente por instituições acadêmicas, direcionava-se a rememorar valores ditos universais de cânones artísticos da Europa ocidental e a “resgatar” e valorizar os cantares e as literaturas de cordel do romanceiro popular nordestino. Muitos armorialistas pertenciam a uma elite intelectualizada e/ou acadêmica e, nessa perspectiva, procuravam resguardar os elementos tradicionais da cultura europeia ocidental que aqui se instalaram, já que estes teriam o caráter de universalidade a ser enaltecido. Todavia, eles reconheciam que tais elementos se relacionaram com outras manifestações étnicas e culturais que se desenvolveram no Brasil, fator que propiciou múltiplas releituras e adaptações. Por isso se propuseram, em seus discursos, a entretecer um diálogo entre o erudito canônico e o popular nordestino; afinal, os armorialistas não desconsideravam, antes pelo contrário, a multiplicidade dinâmica de nossas práticas socioculturais. E, no limite, tal visão sobre a pluralidade da cultura brasileira constantemente em diálogo pode ser compreendida como uma extensão e um aprimoramento das ideias de Mário de Andrade pelo Movimento Armorial.

### **Aproximações entre o Movimento Armorial e a Discos Marcus Pereira**

É impossível discorrer sobre o Movimento Armorial sem lançar as

devidas pontes entre suas propostas e a Discos Marcus Pereira, gravadora-chave para a difusão de sua música. E, nesse passo, torna-se imprescindível reportar-ros a quem esteve à frente desse projeto. Formado em Direito, Marcus Pereira profissionalizou-se como publicitário e, no final do ano de 1973, fundou a gravadora que levou seu nome, tendo assumido, no ano seguinte, a sua direção. Antes disso, ele possuía uma agência de publicidade – Marcus Pereira Publicidade –, que nunca o impedira de se interessar, cada vez mais, pelos rumos da música popular brasileira, principalmente quando passou a frequentar o bar O Jogral, pertencente ao músico e seu grande amigo Luís Carlos Paraná.

O engajamento musical de Marcus Pereira, juntamente com a parceria com Paraná, proporcionou-lhe motivação suficiente para deixar de lado a sua agência publicitária e se dedicar à criação da gravadora. O selo Discos Marcus Pereira atingiu seu auge durante a década de 70, sendo até hoje lembrado como uma das mais importantes realizações no campo da música popular brasileira. O Jogral e a gravadora se converteram em espaços significativos de muitas experiências musicais, atuando como veiculadoras das supostas legítimas sonoridades identitárias, tanto em âmbito nacional quanto regional.

Balizada por tais ideais, a gravadora produziu um vasto repertório, totalizando cerca de 144 álbuns ao longo de sua existência. Um de seus investimentos mais expressivos consistiu em editar uma coleção destinada à difusão de sonoridades tradicionais de cada região brasileira intitulada “Mapa Musical do Brasil”, a qual assemelhou-se às “Missões de Pesquisas Folclóricas” de Mário de Andrade:

*O foco da gravadora era [...] a produção de discos culturais, com um conceito específico, como a coleção que ficou conhecida como Mapa Musical do Brasil, que buscou coletar a música e as manifestações folclóricas através de séries dedicadas a cada região geográfica brasileira. O objetivo era captar in loco manifestações culturais locais, nos mesmos moldes do executado pelo poeta e musicólogo Mário de Andrade durante os anos de 1920 e 1930. A intenção era registrar esta música antes que externalidades pudessem modificar ou destruir estas cenas. Tanto no caso de Mário de Andrade como da Discos Marcus Pereira, o principal temor era dos efeitos da influência da invasão estrangeira, consequência do avanço do capitalismo.<sup>9</sup>*

A gravadora Discos Marcus Pereira foi, pois, como que um aprofundamento teórico-metodológico das concepções de Mário de Andrade:

*a Discos Marcus Pereira ampliou os horizontes propostos por Mário de Andrade e trouxe para o mercado fonográfico seu projeto de registro da música folclórica regional do Brasil. Enquanto as pesquisas e coletas realizadas por Mário permaneceram no âmbito de documentação e estudo acadêmico, a Discos Marcus Pereira baseou-se no projeto andradiano para explorar um novo mercado dentro da indústria cultural em consolidação no Brasil: a de discos culturais. A expectativa era de que um nascente público consumidor mais sofisticado tornaria este projeto viável.<sup>10</sup>*

A aproximação com as propostas de Mário vinha de longe, desde quando Marcus Pereira começou a trabalhar, na década de 1950, como secretário e colaborador da revista *Anhembi*, com o jornalista e antropólogo Paulo Duarte, que, indo ao encontro das iniciativas modernistas, indicou, nos anos 1930 – enquanto gerenciava o gabinete da Prefeitura Municipal

<sup>9</sup>MAGOSS, José Eduardo Gonçalves. *O folclore na indústria fonográfica: a trajetória da Discos Marcus Pereira*. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – ECA-USP, São Paulo, 2013, p. 16.

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, p. 10 e 11.

<sup>11</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 16 e 17.

<sup>12</sup> É sabido que Suassuna apoiou o golpe de 1964, além de se contrapor, sob vários aspectos, ao governo Miguel Arraes no Estado de Pernambuco.

<sup>13</sup> Cf. MAGOSSÍ, José Eduardo Gonçalves, *op. cit.*, p. 19.

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, p. 28.

de São Paulo –, Mário de Andrade para o recém-criado Departamento de Cultura de São Paulo.<sup>11</sup>

Outro fator que impulsionou a proximidade de Pereira com a cultura popular brasileira foi o fato de ele ter conhecido e trabalhado com o jornalista pernambucano Aluízio Falcão, um dos principais idealizadores – ao lado de Ariano Suassuna, Paulo Freire, Francisco Brennand e Hermilo Borba Filho – do Movimento de Cultura Popular (MCP) em Pernambuco durante o governo Miguel Arraes (1963-1964). O MCP foi um projeto socio-educativo de alfabetização de comunidades de baixa renda que incentivava a valorização das manifestações artístico-culturais folclóricas e regionais. Após o golpe civil-militar de 1964 o movimento se desarticulou, em meio a perseguições políticas a Arraes, Falcão e Paulo Freire.<sup>12</sup> Foi nesse período que, por terem amigos em comum, Falcão e Pereira se conheceram no Rio de Janeiro e o primeiro, sofrendo uma espécie de exílio em seu próprio país, foi convidado a trabalhar na agência de publicidade de Pereira, passando a assinar o nome de Aluízio Leite por receio de ser perseguido novamente.<sup>13</sup>

Apoiada no eixo norteador mario-andradiano e sob a influência de Aluízio Falcão – diretor artístico da Discos Marcus Pereira até fins dos anos 70 –, a gravadora foi adquirindo cada vez mais envergadura. Disso decorreu a promoção de um mapeamento da música popular brasileira de todas as regiões geográficas do Brasil, em especial sobre aquela vinculada a raízes folclóricas, a fim de rememorar nossa cultura popular como um patrimônio cultural a ser “resgatado” e de aproximar o público urbano das musicalidades folclóricas.

Por intermédio dela se viabilizaram discos culturais com um repertório sempre conceitual. Por razões óbvias, tal mapeamento se iniciou pela região nordestina, e Ariano Suassuna integrou a equipe de consultores. Produziu-se uma coletânea de quatro LPs intitulada *Música popular do Nordeste*, que foi “distribuída como brinde [da Marcus Pereira Publicidade] no final de 1972 e que acabou sendo o estopim para a criação da Discos Marcus Pereira em caráter oficial”.<sup>14</sup> Ela, por sinal, continha uma dedicatória emblemática: “Dedicamos esta coleção ao povo brasileiro e à memória de Mário de Andrade”.

Isso evidencia que, assim como o Quinteto Armorial, a gravadora se conectou ao ideal identitário, dando continuidade ao projeto musical identitário modernista de Mário de Andrade. O grupo, ao perceber a necessidade e importância de registrar e difundir em âmbito fonográfico suas produções, contactou a Discos Marcus Pereira com esse objetivo, pois ambos alimentavam preocupações comuns.

Abramos um parêntese para esclarecer que Ariano Suassuna em nenhum momento se pronunciou contrário à modernidade, quando mais não seja porque o próprio Armorial só foi possível a partir dos desdobramentos modernos em/de nosso país. Suassuna era, sim, um crítico da modernização predatória, implementada sem a devida avaliação dos seus efeitos nocivos, que prejudicava os interesses do povo brasileiro e, no seu entendimento, lesavam os elementos típicos da identidade nacional.

Fechado o parêntese, frise-se que não foi à toa, portanto, que Suassuna procurou a Discos Marcus Pereira a fim de que ela registrasse a produção musical do Quinteto Armorial. As gravações do primeiro LP (*Do romance ao galope nordestino*, de 1974) se deram no Estúdio Eldorado, em São Paulo, e o Jograal foi um dos lugares de lançamento do álbum. Fortalecida a relação no decorrer dos anos, Pereira relatou satisfeito: “Tenho levado ao “Jograal”,

depois de encerradas as sessões de gravações, os artistas contratados de “Discos Marcus Pereira”. Recentemente, Antônio José Madureira, que lidera o Quinteto Armorial, disse-me que o “Jogral” era muito mais um teatro musical do que uma boate e que nunca imaginara que tantos músicos e artistas de qualidade pudessem se reunir num só lugar”.<sup>15</sup>

### A musicalidade artesanal do Quinteto Armorial

O Quinteto Armorial se dispôs a ser um grupo de música de câmara, daí não faltarem nele instrumentos da linguagem erudita. No entanto, se sua premissa era recriar uma música identitária de fundamentos também populares, não se poderia desconsiderar a inserção de instrumentos deste universo, como já havia sido pensado por Mário de Andrade ao projetar a criação de uma música “verdadeiramente nacional”. Ainda que alguns desses instrumentos – por não pertencerem ao sistema tradicional de temperamento ocidental – dificultassem o entrosamento com os da tradição erudita europeia e, até mesmo, causassem estranheza aos ouvidos mais acostumados à lógica tonal, tal relação não deveria ser negligenciada.

É bem verdade que a primeira formação do Quinteto Armorial, de 1969, pouco teve de instrumentos populares. Contudo, levando em conta a preocupação com a nacionalização timbrística, a segunda formação do grupo, em 1971, inseriu instrumentos populares nas suas composições, tais como a viola sertaneja, o violão, o pífano, a rabeca, o marimbau, a matraca, o zabumba e o ganzá, sem descartar o entrosamento deles com o violino e a flauta transversal recorrentes no mundo erudito.

No campo do popular, os armorialistas elegeram a música do sertão como a verdadeira música popular nordestina. De acordo com Suassuna, esta, comumente denominada música sertaneja, era herdeira das músicas extraeuropeias (especialmente a indígena, a africana e a ibero-árabe) e do canto gregoriano, que foi muito difundido no Brasil com a chegada dos missionários jesuítas durante a colonização portuguesa. Consideradas tais heranças, formaram-se três principais grupos musicais no interior do Movimento Armorial: o Quinteto Armorial, a Orquestra Armorial de Câmara e a Orquestra Romançal Brasileira.

Se atentarmos para a sua composição, veremos que os primeiros estudos da música armorial datam do final da década de 1950, tendo Ariano Suassuna, Jarbas Maciel, Capiba, Cussy de Almeida, Clóvis Pereira e Guerra Peixe como participantes e mais destacados idealizadores. A segunda formação do quinteto, em 1971, teve como integrantes os músicos Antônio José Madureira, na viola sertaneja, tambor e zabumba; Edilson Eulálio, no violão, ganzá e matraca; Antônio Carlos Nóbrega de Almeida, no violino, rabeca e caixa; Fernando Torres Barbosa, no marimbau e tambor; Egildo Vieira, no pífano e prato, e outros mais que entravam como participação especial. No total, o Quinteto Armorial produziu quatro discos de vinil: *Do romance ao galope nordestino*, de 1974; *Aralume*, de 1976; *Quinteto Armorial* (com participação da Orquestra Romançal Brasileira), de 1978; e, por fim, *Sete flechas*, de 1980. Se, do ponto de vista teórico-metodológico, a música armorial não possuiu uma uniformidade, ela foi marcada, porém, pelo objetivo em comum dos seus compositores, que, como já frisamos, consistiu em construir uma música de câmara inspirada nas representações do universo popular, para que nela, conseqüentemente, fosse reconhecido e delimitado o nosso “espírito nacional”.

<sup>15</sup> PEREIRA, Marcus. *Música: está chegando a vez do povo – a história do Jogral*. São Paulo: Hucitec, 1976, p. 92.

<sup>16</sup> Cf. SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos, *op. cit.*, p. 174.

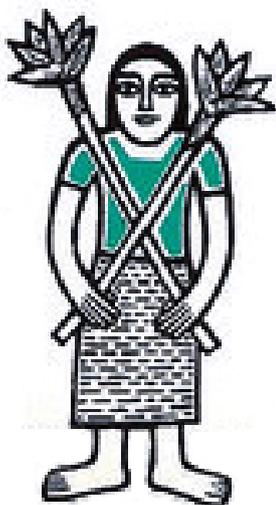
<sup>17</sup> ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. 3. ed. Recife-São Paulo: FJN/Massangana/Cortez, 2006, p. 156.

O DEC da UFPE – cuja direção esteve a cargo de Ariano Suassuna desde 1969 –, viabilizou, nos anos 1970, na área musical, uma intersecção de estudos e produções entre o erudito e o popular em prol de uma identidade nordestina e nacional. Nesse encontro o diálogo entre o barraco brasileiro e a cultura popular ocupou um lugar central no trabalho de seus pesquisadores e músicos; melodias barrocas, e mesmo clássicas, ressoavam nos cancionários populares, porque, segundo Suassuna, a raiz barroca (herdada pelos portugueses) e a raiz popular (com a influência negra e indígena como produto do contato com o europeu colonizador) podiam ser identificadas como as principais raízes culturais formadoras do povo brasileiro.

Ao nos fixarmos na musicalidade do Quinteto Armorial, constataremos que ela não é passível de um enquadramento pleno no sistema tonal, pois as funções harmônicas de que se vale são rudimentares, além de privilegiar a utilização de motivos melódicos em suas composições. De toda maneira, não é possível defini-la especificamente como uma música modal, uma vez que a presença de escalas modais no trabalho dos armorialistas não se dá de forma cabal. O Armorial percebeu a presença do modalismo nas músicas mais tradicionais do Nordeste, contudo não aquele vinculado aos modos gregos (sejam os eclesiásticos do canto gregoriano ou os mais próximos da antiguidade clássica), e, sim, um outro tipo de modalismo que já havia se modificado por influência de outras vivências, linguagens rítmicas e melódicas, tornando-se, assim, uma das bases identitárias nordestinas.

Em termos gerais, as técnicas usadas nas obras do quinteto não denotam maior complexidade; isto é, os temas se repetem e se dinamizam conforme as variações dos instrumentos e dos andamentos – o “acelerando” e o “crescendo”, por exemplo, foram práticas recorrentes.<sup>16</sup> Por se tratar de uma musicalidade mais modal, o elemento harmônico (no sentido tradicional da linguagem da música erudita europeia) soa rudimentar (com a utilização somente da tônica e da quinta, formando acordes incompletos); mas, em contrapartida, nota-se que se concedeu espaço para a primazia do caráter melódico.

Os ritmos comumente identificados como nordestinos, a exemplo do baião, coco, maracatu, frevo, embolada, entre outros, trazem a dança como elemento essencial de suas práticas. E eles foram retomados de alguma forma pelo quinteto. Aliás, lembremos que o nordestino escuta a música com o corpo, e não simplesmente a partir de uma apreciação auditiva e imóvel do caráter musical:



*O migrante nordestino, vindo do meio rural, era geralmente familiarizado com a prática musical. Esta era para eles mais “muscular” que “auditiva”, ou seja, eles não estavam acostumados a parar para ouvir música, mas para fazer ou dançar música. Tocar viola, sanfona, pandeiro, zabumba, instrumentos de bandas marciais, era uma prática generalizada, abandonada ou restringida pelo contato com a sociedade urbano-industrial, cuja música se torna cada vez mais recebida que praticada.<sup>17</sup>*

Essa escuta pelo corpo, evidentemente, foi absorvida pelos ideais do quinteto. Isso foi realizado com o intuito de valorizar, no âmbito dos sentidos e dos afetos, aquilo que, no entender dos armorialistas, sempre fez o nordestino sentir e ser o que é; não como um sujeito imutável ou passivo, mas como um sujeito consciente de si, das suas lutas e alegrias perante uma realidade tão áspera, como quem sempre foi parte integrante fundamental

da identidade brasileira e que, então, não deveria em nenhum momento cair em esquecimento ou ser menosprezado perante a nação.

Com base nas reflexões desenvolvidas até aqui, podemos, agora, tentar compreender um pouco mais as especificidades da linguagem musical do grupo. Para tanto, concentraremos a atenção no LP *Aralume*<sup>18</sup>, por ser, a nosso ver, o que mais se aprofundou em torno das propostas do quinteto e do Movimento Armorial. Esse álbum reuniu composições “castanhas”<sup>19</sup> e de natureza popular (nele as referências às linguagens do erudito são mais sutis). Timbres e temas rítmicos e melódicos do universo dito popular foram prioritários ao se tecer um diálogo com as heranças sonoras étnicas, resultando num grau elevado de recriações inovadoras. Seu repertório é dançante, cíclico e remete a uma paisagem sonora ritualística, tal como sucedeu com o primeiro álbum do grupo. Entretanto, ele promoveu a convergência de idealizações do popular e do erudito, sem limitar sua capacidade criativa a essas categorias reducionistas.

O álbum se inicia com a música “Lancinante” (faixa 1 do lado A), de Antônio José Madureira, a qual se desenvolve em lá eólio (lá menor natural), ao mesmo tempo que explora o lá mixolídio. Ela incursiona pelos dois modos simultaneamente, apenas modificando seu grau modal (terceiro grau), já que o sétimo grau (referente aqui à nota sol) é menor em ambos os modos e usado como ponte para a transposição deles. Nesse sentido, embora o centro gerador em lá esteja mais direcionado ao modalismo, percebe-se o diálogo entre o tonal e o modal, e a disposição destes não se faz de maneira hierárquica.

Nessa composição há o uso de quintas paralelas e as linhas melódicas são articuladas em antecedentes (perguntas) e consequentes (respostas), o que acontece repetidamente, como uma demonstração de que ela não se vincula unicamente às heranças ibéricas, africanas ou indígenas, mas sim a uma sonoridade mais miscigenada, ou seja, mais “castanha”, como o próprio Suassuna anunciou no recital de estreia da Orquestra Romançal Brasileira, em 1975, ao apresentar tal peça: “No concerto de hoje, ouviremos músicas de três tipos. Numas, como o “Romance da bela infanta”, está mais presente a raiz ibérica da nossa cultura. Noutras, como “Toré”, a raiz indígena. Finalmente, em músicas como “Aralume”, “Lancinante” e “Guerreiro”, não se distinguem mais, separadas, a raiz ibérica, ou a africana, ou a indígena, pois são músicas já inteiramente castanhas e brasileiras”.<sup>20</sup>

“Improvisado” (faixa 2 do lado A), também de Madureira, desenvolve claramente o ré mixolídio com uma pequena mudança melódica para o ré eólio ou o ré dórico; tal imprecisão modal se explica pelo fato de que em ambas as escalas a terça é menor, porém, como os outros graus (em especial o sexto) não são tão explorados, não conseguimos decifrar com exatidão qual é o segundo modo trabalhado (podendo ser o eólio ou o dórico). Por um lado, o caráter de improvisado, indicado já no título, é perceptível pelas linhas melódicas modais que realizam cromatismos sob um andamento rápido e com certo virtuosismo no dedilhado da viola sertaneja, como a lembrar cantos repentistas em uma espécie de duelo improvisado. Por outro lado, a peça procura, constantemente, manter certa unidade harmônica tonal ao desenvolver um movimento tradicional das funções (a saber: tônica, subdominante e dominante), recorrendo, inclusive, a dominantes individuais (a exemplo do acorde de mi maior com ré no baixo) e, novamente, a cromatismos (a partir do 1’30”) para depois retornar ao ré mixolídio.

<sup>18</sup> LP *Aralume*, Quinteto Armorial. Marcus Pereira, 1976.

<sup>19</sup> O termo “castanho” foi cunhado por SUASSUNA, Ariano. *A onça castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. Tese (Livre-docência em História da Cultura Brasileira) – CFCH-UFPE, Recife. A “onça castanha”, no caso, representava literária e simbolicamente o caráter mestiço de nosso povo. Para o autor, o sertão nordestino é o lugar social que mais preserva as heranças culturais da mestiçagem entre o negro, o indígena e o europeu.

<sup>20</sup> SUASSUNA, Ariano. Texto do programa do recital de estreia da Orquestra Romançal Brasileira no Teatro Santa Isabel, em Recife, em 18 dez. 1975 (folheto). São mencionadas as músicas “Romance da bela infanta” e “Toré”, que figuram no primeiro disco do Quinteto Armorial, bem como “Aralume”, “Lancinante” e “Guerreiro”, que constam do LP *Aralume*.

A fusão entre o tonal e o modal, portanto, é uma premissa fundamental da composição analisada. Sua tentativa de aproximar a melodia simples dos cantadores populares e a herança do tonalismo no campo harmônico é uma maneira de criar/estimular a afirmação de um modalismo nordestino. Madureira é, de fato, um grande recriador do material musical, explorando variados tipos de musicalidade. Em “Aralume” (faixa 1 do lado B) – música que dá nome ao disco e significa “pedra de luz” – mais uma vez ele lança mão de terças e também de sextas em forma de duetos entre a flauta e o violino, baseado em antecedentes (perguntas) e consequentes (respostas).

Nessa peça ele envereda, de uma maneira inovadora, pela escala de ré menor bachiana que é empregada nos duetos, encaixando-se perfeitamente com o acorde de sol maior na base harmônica (este realiza um ostinato constante ao acompanhar tais duetos). Além disso, há passagens em ré dórico (em torno do 2’50’’) na reexposição do tema principal (3’00). Essa composição se propôs a ser “castanha”, ou seja, brasileira. A recriação, calcada em nossas heranças musicais, se efetiva e se define por um caráter identitário mais nacional do que regional e/ou étnico (quer indígena, africano ou ibérico, “separadamente”). Isso porque nela se nota a inserção de elementos diversos e miscigenados (do tonal ao modal, do popular ao erudito), que pode ser interpretada como uma decorrência da maturidade musical do Quinteto Armorial e do aprofundamento de seus diálogos artísticos.

Em “Reisado” (faixa 2 do lado B), de Egildo Vieira do Nascimento, à semelhança de “Improviso”, o virtuosismo transparece nas cordas (viola sertaneja e violino), tanto quanto na flauta, além de apresentar um andamento acelerado/dançante em torno do ré maior com sétimas menores. A repetição da nota pedal em ré no marimbau e no violão causa um efeito hipnótico e cíclico. Por sinal, este efeito acompanha os motivos rítmicos – igualmente repetitivos e cíclicos –, que são bem definidos, com poucas variações. Tal composição se estrutura na forma ternária: a parte A é caracterizada por um fraseado melódico em antecedente e consequente da viola sertaneja; a parte B se apoia em uma sonoridade modal centrada em ré eólio e numa tessitura mais aguda da flauta transversal, do pífano e do violino (a flauta está oitavada com o violino, e o pífano realiza contornos melódicos em terça acima). Como se sabe, essa tessitura é uma característica comum dos reisados tradicionais do Nordeste, só que com o uso do pífano, e não da flauta transversal. Porém, na transição para a parte C, agora no ré mixolídio, exploram-se duetos da flauta e do pífano, e uma batida rítmica nas cordas da viola sertaneja, simulando uma variação mais próxima do ritmo “cipó preto” (pertencente à linguagem popular deste instrumento).

A última faixa do disco, “Chamada e marcha caminheira” (faixa 5 do lado B), também de Egildo Vieira, utiliza-se da rabeca e da alfaia na introdução em antecedente e consequente, no caso a chamada propriamente dita para a marcha, antes do tema melódico principal ser executado. A marcha é bem marcada pela flauta e pífano duetados em terças sobrepostas pelo violão, caixa e pratos. A primeira parte (“chamada”) é construída sob o modo lá dórico e a segunda (“marcha caminheira”, na altura do 1’55) ostenta aspecto mais medieval a partir do lá eólio. O emblemático é que essa peça fecha o LP, porém é como se ela indicasse que, mesmo ao término de uma produção musical fonográfica, a caminhada não se encerra, a marcha deve continuar, e continua.

As três outras músicas que compõem o disco são de autoria de Antô-

nio Madureira. “O homem da vaca e o poder da fortuna” (faixa 3 do lado A) se desenvolve sobre quatro movimentos e, de acordo com a contracapa, ela remete um entremês popular escrito por Suassuna, adaptado de folhetos da literatura de cordel e de uma peça nordestina para mamelungo, assim como de um romance medieval ibérico muito cantado pelos romancieiros populares do sertão. “Guerreiro” (faixa 3 do lado B) é uma alusão ao folgado tradicional de igual nome surgido em Alagoas na década de 1920, resultado da fusão de reisados alagoanos, do Auto dos Caboclinhos, da chegança e dos pastoris. Podemos, então, interpretar tal fusão como um produto bem “castanho”, anterior ao aparecimento da proposta do quinteto, razão pela qual atraiu sua atenção. Por fim, em “Ponteado” (faixa 4 do lado B), conforme o próprio título indica, os ponteados são bem marcados e se observa certo virtuosismo na flauta que apela para o uso de trinados. Todas essas três obras se valem, mais uma vez, de terças sobrepostas, linhas melódicas em antecedentes e consequentes e ostinatos em efeito contínuo/cíclico das cordas.

Tendo em vista o que foi dito, é possível concluir que o álbum não explora tanto musicalidades de referência direta aos romances ibéricos medievais (ainda que contenha as peças “O homem da vaca e o poder da fortuna” e “Chamada e marcha caminheira”, representativas dessa tradição), tão pouco a herança indígena, como ocorreu no primeiro disco.

É interessante reproduzirmos aqui parte do texto da contracapa, assinado por Madureira:

*Quando iniciamos nosso trabalho no campo musical, nosso objetivo era estudar a música brasileira, em particular a do nordeste, e, conhecidos seus sistemas rítmicos, harmônicos e melódicos, criarmos uma composição renovadora. O nordeste talvez seja a região do Brasil que menor influência externa recebeu – a não ser quando da conquista e colonização. [...]. A cultura popular é dinâmica e viva – não acadêmica e imóvel. Na música do nordeste, a influência dos povos árabes é muito forte – trazido que foi pelos ibéricos, principalmente, talvez, os de sangue judeu, ligados à tradição do datino. Nos aboios, por exemplo, nota-se a presença das escalas de sétima menor e quarta aumentada, características muito antigas da música de velhas comunidades asiáticas. Outra marca é a tendência para evitar a sensível, e assim não realizar a tão comum cadência dominante-tônica da música ocidental. Note-se ainda a presença, no nordeste, do chamado pedal harmônico, ou zumbido, tão comum na música de civilizações primitivas, que lhe atribuem um sentido transcendente, cósmico. Também as persistências rítmicas e melódicas, de importância fundamental para se atingir um clima de transe e dança – tudo isso se unindo para criação de uma música orgânica, que é apreendida intelectualmente depois de atingir e envolver todo o corpo. [...]. Uma outra preocupação nossa foi o instrumental que usaríamos. Se tudo iria ser recomeçado, por que não criarmos um novo núcleo de instrumentos, um núcleo que não fosse o tradicional quarteto de cordas europeu? Assim nasceu o Quinteto Armorial. [...]. Novos timbres seriam experimentados, outras linguagens se revelariam, fornecendo-nos novos dados para uma composição organizada, que rompesse as barreiras entre música erudita e música popular [...].<sup>21</sup>*

Analisemos por partes tal apresentação. Ao argumentar que o Nordeste talvez fosse a região menos afetada pela influência externa, entendemos que Madureira assumiu o discurso usual que se tinha sobre a região: o de que o nordeste logrou conter, sob vários aspectos, as “raízes” da cultura brasileira, por haver se inserido mais tardiamente na modernidade. De fato,

<sup>21</sup> MADUREIRA, Antônio José. Contracapa do LP *Aralume*, op. cit.

<sup>22</sup> A obra de VARGAS, Herom, *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê, 2007, contempla de forma significativa tal questão, expondo os desencontros havidos entre os armorialistas e Suassuna, de um lado, e Chico Science e o Mangubeat, de outro.

o Nordeste não acompanhou as rápidas transformações modernizadoras que aconteceram nos eixos socioeconômicos do Sul e Sudeste do país. Porém, quanto a isso é necessário não aceitar acriticamente tal análise, que pode levar à desconsideração de outras manifestações artístico-culturais (como o movimento tropicalista nordestino) que discutiam também cultura brasileira e cultura popular nordestina, mas incorporando o moderno em suas propostas estéticas (mesmo que o Movimento Armorial não as reconhecesse como criadoras de arte brasileira, e, sim, como expressões corrompidas de produção em massa). Como o próprio Madureira afirmou, a cultura popular é viva e dinâmica; o que faltou à sua reflexão foi justamente reconhecer que, por ela ser mutante, é passível, de diferentes modos de reapropriação e desenvolvimento (a exemplo do mencionado tropicalismo e do movimento Mangubeat<sup>22</sup>, que décadas depois do auge do Armorial se consolidou contrariando a estética armorialista).

Outro ponto importante é a referência à herança dos povos árabes trazida pelos ibéricos, atestada pelo uso frequente das sétimas menores e quartas aumentadas no material musical nordestino. Isso se fez presente em boa parte do repertório do Quinteto Armorial a fim de que se desenvolvessem recriações sonoras mais embasadas nas nossas “raízes” fincadas no período colonial. Madureira podia ter mencionado que a utilização de instrumentos não temperados, como a rabeca e o marimbau, lembram igualmente sonoridades asiáticas e, assim, foram mais uma herança cultural a ser “resgatada”/enaltecida.

Se, por um lado, o quinteto trabalhou com a influência ibérica e asiática, por outro buscou também no pré-moderno a consolidação de sua musicalidade. A constância do pedal harmônico – identificado por nós como nota pedal – foi muito explorada como uma maneira de se rememorar o aspecto “primitivo” do pré-moderno, já que o efeito que ela causa nos remete ao âmbito do mundo mágico, transcendente e cósmico. E a escuta musical proposta pelo grupo consistiu em retomar a escuta pelo corpo, pelo transe, pela dança, e não pela apreciação concertista e imóvel, mais próxima da concepção burguesa do termo.

Quando Madureira diz que se evitou a cadência tradicional dominante-tônica, isso acaba por ser uma demonstração do que falávamos anteriormente sobre a imprecisão tonal nas músicas do Quinteto Armorial. Madureira podia ter se aprofundado sobre o assunto para ressaltar o quanto a lógica modal fora base fundante das sonoridades populares nordestinas, razão pela qual passou a ser mais uma premissa essencial para a composição das peças do grupo.

Ele termina o texto sustentando que o Quinteto Armorial se constituiu como um grupo de música de câmara inovador, e não como uma mera cópia do quarteto de cordas europeu. Nessa perspectiva, frisa que a questão dos timbres e das linguagens populares foi eleita como prioridade com o objetivo de definirem uma musicalidade nordestina e, concomitantemente, brasileira que rompesse com as barreiras restritivas do popular e do erudito. Nesse sentido, seu discurso não contradisse o que efetivamente o quinteto produziu no âmbito musical.

Nessa mesma linha de pensamento, Ariano Suassuna, por sua vez, argumentou que

*Os músicos do Quinteto Armorial poderiam ter partido em busca de dois caminhos fáceis: limitar-se, por um lado à boa execução convencional da música europeia,*

*tradicional ou “de vanguarda”, e procurar, por outro lado, o fácil sucesso popular, tocando, à sua maneira, “baiões” comerciais. Não o quiseram. Convencidos de que a criação é muito mais importante do que a execução, preferiram a tarefa mais árdua, mais ingrata, mais difícil e mais séria: a procura de uma composição nordestina renovadora, de uma Música erudita brasileira de raízes populares, de um som brasileiro, criado para um conjunto de câmara, apto a tocar a música europeia, é claro – principalmente a ibérica mais antiga, tão importante para nós –, mas principalmente apto a expressar o que a cultura brasileira tem de singular, de próprio e de não europeu.*<sup>23</sup>

Saliente-se que, a despeito de se falar aí em “música erudita brasileira de raízes populares”, isso não significa que o Quinteto Armorial e, evidentemente, o próprio Suassuna priorizaram o erudito em detrimento do popular; muito pelo contrário. O quinteto se propôs – juntamente com o Movimento Armorial – a valorizar o popular como “essência” e referência mnemônica da identidade nacional. O Brasil não teve uma tradição erudita a ser lembrada ou questionada (como ocorreu com os cânones e as vanguardas históricas no contexto europeu). Era preciso construí-la.

Entretanto, outros tipos de tradições foram elencados, até porque nem todas as tradições estavam por ser feitas. Lembrando mais uma vez Mário de Andrade, elementos identitários nacionais já mostravam sua cara antes do modernismo brasileiro ganhar força entre artistas e intelectuais da primeira metade do século XX. Afinal, “o Brasil não era um ‘não-sei-quê’, impreciso, vulgar; nós já existíamos, mas essa existência precisava ser lapidada até atingir o estatuto de representação estética”.<sup>24</sup> O popular, no sentido folclórico, foi uma das principais demonstrações dessa existência brasileira – em termos de tradição –. Colocado em xeque pela modernização, seria necessário retomá-lo e valorizá-lo. Por outras palavras, diferentemente da música erudita do Brasil, que carecia de um passado mais sólido no qual se ancorasse, a música popular já se assentava numa tradição a ser preservada.<sup>25</sup>

Tal constatação não implica admitir que a herança da cultura erudita europeia, por assim dizer, fosse inexistente ou algo de menor relevância ou que devesse ser simplesmente negada no processo de desenvolvimento e afirmação da cultura brasileira (a própria citação acima de Ariano elucida essa questão). O desafio que se impunha era compreender, como propusera Mário de Andrade, os universos do popular e do erudito no contexto brasileiro para que se consolidasse uma tradição musical nacional, ou melhor, uma expressividade artístico-cultural que fundisse essas duas linguagens de um ponto de vista identitário e que estivesse satisfatoriamente equiparada aos cânones eruditos.

Obviamente, pelo que vimos, o popular escolhido para ser “resgatado” não era aquele proveniente do urbano. As sonoridades musicais urbanas, muitas vezes chamadas por Mário de popularescas e encaradas por ele como fundamentalmente comerciais, não eram prioridade em suas reflexões, justamente por não preservarem as tradições a serem lembradas em pleno avanço da modernidade brasileira e, além disso, como já destacou Burnett, por não se encontrarem ainda muito bem estabelecidas nos primeiros decênios do século XX:

*quando Mário apresenta seu projeto aos compositores nacionais, no Ensaio sobre a música brasileira, simplesmente não havia uma música urbana estabelecida.*

<sup>23</sup> SUASSUNA, Ariano. Contracapa do LP *Do romance ao galope nordestino*. Quinteto Amorial. Marcus Pereira, 1974.

<sup>24</sup> BURNETT, Henry. Adorno e Mário de Andrade – duas visões da criação pela música. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, n. 8, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2010, p. 10.

<sup>25</sup> Cf. *idem*, 10 (anti-)teses sobre cultura popular. *ETD: Educação Temática Digital*, v. 12, n. 1, Campinas, jul.-dez. 2010, p. 306.

<sup>26</sup> *Idem*, Adorno e Mário de Andrade, *op. cit.*, p. 9.

<sup>27</sup> MADUREIRA, Antônio. Os sons do Armorial estão voltando. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1976, p. 14.

<sup>28</sup> WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 75.

*Se havia, ainda não lhe parecia digna de nota. Por isso, todo o projeto de Mário joga com duas esferas, a cultura popular folclórica e a música erudita, chamada de “artística”; a música popular comercial dava passos decisivos pelas ondas do rádio, mas Mário não parecia acreditar em sua permanência enquanto uma esfera representativa da cultura nacional.*<sup>26</sup>

Tal perspectiva foi retomada por Suassuna e, conseqüentemente, pelo Quinteto Armorial na tentativa de tornar constante a relação – em forma de diálogo – do erudito com o “verdadeiro” popular e, ao mesmo tempo, continuar evitando o massivo da lógica urbana.

A respeito disso, na época do lançamento do disco *Aralume*, Antônio Madureira deu um depoimento muito significativo ao *Jornal do Brasil*:

*Esse mundo sonoro existe em todo brasileiro, mas sufocado, às vezes. Nós deixamos que ele venha à tona. São coisas naturais para a gente nordestina e também para nós, do Quinteto Armorial: apenas nós temos também a formação erudita, e observamos as leis técnicas e estilísticas desta música, os fraseados, ornamentos e harmonias, e, depois da análise, executamos o nosso trabalho. Ou seja: a partir de uma visão erudita, nós refazemos a música popular, sem deixar que ela perca sua essência.*<sup>27</sup>

Refazer a música popular a partir de uma visão estilística erudita não conduz necessariamente ao estabelecimento de hierarquias em relação a outras formas musicais. Os armorialistas manejavam a linguagem e a técnica formais do universo erudito, mas almejavam desenvolver recriações que não as privilegiassem, pois aquilo que concebiam como popular tinha de ser o cerne criativo e espontâneo do fazer artístico. Esse popular, mais próximo da simbologia folclórica, se adequava mais às características pré-capitalistas e pré-modernas, que para Mário de Andrade e Ariano Suassuna se mantinham vivas em nossas práticas artístico-culturais, ainda que pesasse sobre elas a ameaça representada pela crescente modernização e pela indústria do disco.

Sob o tempo cíclico e ritualístico do caráter mágico modal, o Quinteto Armorial rememorou o modelo escalar da tradição musical no Ocidente: a escala diatônica (escala de sete notas usadas desde a Grécia Antiga), em seu estágio mais rudimentar, “primitivo”, pré-moderno. Sabemos que, “nas sociedades pré-modernas, um modo não é apenas um conjunto de notas, mas uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso”.<sup>28</sup> Nessa ótica, a paisagem sonora proposta pelo Quinteto Armorial buscou um material musical associado à efetivação de um modalismo nordestino. Este pode ser caracterizado pela recorrência da dinâmica de pergunta-resposta (conhecido por canto e resposta), de sétimas menores, quartas aumentadas e variedade modal. Mas não só isso; a questão timbrística e rítmica são também determinantes para a compreensão do seu desenvolvimento. Quanto aos timbres, a seleção dos instrumentos foi condizente com seu ideal de síntese musical, na medida em que entabulou um diálogo entre marimbau, rabeca, viola sertaneja, pífano, ganzá, zabumba, por exemplo, com o violino e a flauta transversal. No caso dos ritmos, explorou-se mais intensamente o baião, o maracatu rural, toques indígenas, ponteios e desafios de repentistas (aproximados das sonoridades das cantigas trovadorescas medievais). Todos esses elementos dispostos em diálogo sistematizaram o modalismo nordestino proposto pelo quinteto.

Acrescente-se que a tradição modal, trazida pelos jesuítas com seus

cantochões em tempos de catequização indígena, era percebida, pelos armorialistas como uma das raízes formadoras do povo nordestino e que, mesmo em meio à modernidade brasileira, fazia-se presente na tradição popular da região. No entanto, o modal anterior aos cantochões também era uma herança a ser recordada. Se nas sociedades pré-modernas cada modo poderia corresponder a deuses, deusas, seres mitológicos, estações do ano, animais, astros, sentimentos, não notamos um modo específico para cada sonoridade do Quinteto Armorial, ainda que o mixolídio tenha sido muito trabalhado em seu repertório, uma vez que na própria tradição popular nordestina ele fosse frequente. Ao retomá-lo, o que o grupo fez foi justamente reforçá-lo como característica identitária a ser preservada no cenário artístico-cultural brasileiro e, em particular, nordestino.

A função social da música, no entendimento armorialista, era garantir a manutenção de tal característica. Para que isso acontecesse, o Quinteto Armorial se baseou na relação direta com a herança do mundo “mágico” do modalismo, em que pese “o mundo modal [ser] em sua grande parte o mundo dessas formações sociais resistentes à mudança e a todo tipo de evolução, mantendo-se na repetição ritual de suas fórmulas e suas escalas recorrentes, o que o faz furta-se ao ritmo progressivo da história, até que o capitalismo o desintegre, modernamente”.<sup>29</sup>

Podemos concluir, então, que Ariano Suassuna se valeu da retomada do mundo modal para criticar a lógica capitalista moderna de seu tempo, especialmente no Brasil. Isso porque a sua maneira de combater a modernização desenfreada, massificada e alienante, foi pela via do reconhecimento da importância dos laços afetivos e mnemônicos das “raízes” formadoras do povo brasileiro. Nesse sentido, o popular (tomado pelo Armorial como manifestação referente à origem mais remota e verdadeira de um povo) e o modal (em seus aspectos místicos e mitológicos, que tanto retratam temas universais, tais como nascimento, morte, ritos de passagem, amor, sofrimento etc.) são vistos como pertencentes à mesma lógica pré-moderna e pré-capitalista. O desafio maior estaria em retomar, num mundo em nível avançado do capitalismo, um material musical que funcionou nas sociedades pré-modernas. Tal desafio foi assumido pelo Quinteto Armorial (embora isso fosse paradoxal), que, apesar de haver concretizado uma produção musical relativamente extensa durante a década de 1970, não alcançou a dimensão/repercussão esperada, e nem conseguiu deixar de enredar-se em contradições.

Uma das contradições mais visíveis foi transferir o tempo cíclico e contínuo de uma musicalidade mais ritualística para o tempo curto e padronizado do LP. As músicas do quinteto não são longas; e, mesmo tendo explorado elementos repetitivos tanto nas melodias quanto nos ritmos que se referenciassem a uma paisagem sonora hipnótica, de transe, cortejo e dança de cunho ritualístico, o grupo precisou enquadrar/condensar a sua produção artística no formato do LP, já que ele se utilizou dessa ferramenta para materializar e divulgar seu trabalho. Entretanto, ainda assim as músicas mantiveram o desenvolvimento melódico e rítmico sob um tempo circular, transmitindo – a despeito do suporte do LP – a sensação de transe coletivo sob uma experiência de não linearidade temporal, e, sim, de circularidade. O uso da rabeca e do marimbau – que não possuem a afinação do sistema temperado – contribuíram para o efeito místico e circular típico da música modal.

Como vimos salientando, o material musical do grupo voltou-se,



<sup>29</sup> *Idem, ibidem*, p. 77.

romanticamente, ao passado para que os sentidos identitários não se perdessem. E a primazia conferida à música instrumental pode ter sido motivada pelo fato de que ela, em si mesma, deveria construir uma paisagem sonora que transportasse o ouvinte ao sertão romantizado. Por sinal, o modal foi explorado também por esse motivo, pois ele produz uma música espacial, ao contrário da dinâmica temporal e mais linear do tonalismo.

Outro ponto importante é que a música, ao não ficar a serviço dos códigos da palavra, estaria livre para produzir lembranças afetivas e mnemônicas mais remotas da formação do povo brasileiro. Esse seria um dado a mais para explicar a não opção do quinteto pela canção popular. Some-se a isso o fato de que a ideia básica, que prevaleceu do primeiro ao último álbum do Quinteto Armorial, foi montar um grupo de música de câmara, partindo do princípio de que os próprios músicos pertenciam ao universo da música de concerto, ainda que se preocupassem com a valorização da cultura popular. Porém, como Suassuna reconheceu, existiram, antes do quinteto, grupos de câmara de música popular, como as bandas de pífano, que também serviram inspiração para os armorialistas.

A procura de uma fusão artístico-cultural foi a premissa fundamental para a proposta musical do Quinteto Armorial, atitude motivada pelo propósito de favorecer uma espécie de apaziguamento étnico. Contudo, boas intenções à parte, bem sabemos que, se “a arte recusa a sociedade existente, mas ao mesmo tempo não pode fugir a mimetizá-la, internalizando as suas contradições mais agudas”<sup>30</sup>, o grupo não eliminou as contradições de um Brasil tão repleto de desigualdades socioeconômicas e culturais. Não se pode dizer que o projeto armorial foi uma reação nostálgica de seu tempo, tendo em vista que não teve por finalidade reviver o passado na acepção rigorosa da palavra (tinha-se a convicção de que a modernidade se impôs e não há retorno puro e simples ao que passou). Porém, sua proposta foi, de certa maneira, uma reação saudosista, apoiada na valorização de uma pretensa essência identitária.

Em síntese, as recriações musicais a partir de materiais sonoros étnicos e longínquos seriam, no entender do Quinteto Armorial, o primeiro passo para se consolidar uma música brasileira de raízes populares e, portanto, nacionalizantes. Nem Suassuna nem o quinteto hostilizavam, em princípio, incorporações externas, uma vez que o Brasil se construiu sobre um processo dinâmico e complexo de incorporações culturais. Mas nesse processo (que nunca cessou) eles sustentavam era preciso que tais incorporações enriquecessem nossos laços de sentido, e não os desfizessem por completo. Nesse contexto, a “verdade musical” do grupo representou uma possível resposta – ainda que não a única e a mais verdadeira – para se lembrar, com bases em recriações sonoras, as “raízes identitárias” brasileiras.

*Artigo recebido em novembro de 2016. Aprovado em abril de 2017.*