

Marília Santos*

marilia_05030@hotmail.com

marilia.503031@gmail.com

@mar_ilha.marilia

Resumo:

O Armorial foi um movimento, lançado em 18 de outubro de 1970, que tinha como objetivo criar uma arte autenticamente brasileira. Para isso, buscou a matéria-prima nos interiores do Nordeste do Brasil. O Movimento foi liderado pelo escritor Ariano Suassuna e composto por outros artistas e intelectuais como Francisco Brennand, Gilvan Samico, Ângelo Monteiro, Raimundo Carrero, Clóvis Pereira, Jarbas Maciel, Cussy de Almeida, Antônio Madureira e outros mais. Das artes, a música se sobressaiu, de maneira que até os dias atuais é possível encontrar trabalhos musicais com atributos armoriais. Apresentamos aqui uma discussão sobre a música armorial, desde o seu surgimento até os dias atuais, baseados nas falas e no trabalho artístico de Antonio Carlos Nóbrega, um dos ex-integrantes do Quinteto Armorial. A discussão também está fundamentada na fala de ouvintes, por nós entrevistados. Esse artigo é parte de uma pesquisa de mestrado finalizada em 2017, intitulada *Ecos Armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco*.

Palavras-chave:

Música Armorial; Musicologia; História da Música.

Abstract:

*Armorial was a movement, launched on October 18, 1970, which aimed to create an authentically Brazilian art. For this, the movement sought raw material in the interiors of Northeast of Brazil. The Movement was led by writer Ariano Suassuna, and composed of other artists and intellectuals such as Francisco Brennand, Gilvan Samico, Ângelo Monteiro, Raimundo Carrero, Clóvis Pereira, Jarbas Maciel, Cussy de Almeida, Antônio Madureira and others. From the arts, music stood out, so that even today it is possible to find musical works with armorial attributes. We present here a discussion about armorial music, from its emergence to the present day, based on the speeches and artistic work of Antonio Carlos Nóbrega, one of the ex-members of the Quinteto Armorial. The discussion is also based on the speech of listeners, interviewed by us. This paper is part of a master's research completed in 2017, entitled *Ecos Armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco*.*

Keywords:

Armorial Music; Musicology; Music History.

* Poetisa e musicista. Professora substituta no Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco. Mestre em Música, com área de concentração em Etnomusicologia (Universidade Federal da Paraíba), graduada em Música, com láurea acadêmica (Universidade Federal de Pernambuco), e em Letras (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Caruaru).

A música armorial nasceu de processos criativos desenvolvidos a partir de ideais estéticos e artísticos defendidos pelo Movimento Armorial. Este foi idealizado e liderado pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, e composto por um grupo de artistas e intelectuais nordestinos, como Francisco Brennand, Gilvan Samico, Ângelo Monteiro, Raimundo Carrero, Clóvis Pereira, Jarbas Maciel, Cussy de Almeida, Antônio Madureira e outros mais. O objetivo do movimento era criar uma arte autenticamente brasileira e erudita. Nesse sentido, Ariano Suassuna sugeriu aos envolvidos com o movimento a criação de uma estética artística que representasse uma verdadeira nacionalidade, uma identidade brasileira. Devemos mencionar que Ariano Suassuna foi professor de disciplinas de Estética, Artes Plásticas, Literatura e Teatro na Universidade Federal de Pernambuco (MORAES, 2000; CARNEIRO, 2017, p. 42; SANTOS, 2017; 2019).

Suassuna e o movimento acreditavam que só seria possível criar essa “nova” arte se a matéria-prima fosse oriunda dos interiores da região Nordeste do Brasil. Por conta do atraso econômico desses lugares, as mudanças aconteciam de uma forma mais lenta e, de acordo com Suassuna, o cosmopolitismo, as influências da globalização e o “modernismo” não alcançavam esses lugares de maneira que descaracterizasse suas culturas. Esse pensamento em relação às culturas do Nordeste tem influências do Movimento Modernista e ecos do Nacionalismo brasileiro. A estreia do Movimento Armorial aconteceu em 18 de outubro de 1970, na igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife (SUASSUNA, 1974; MORAES, 2000; NÓBREGA, 2000, 2007; SANTOS, 2017, 2019; SANTOS; SANDRONI, 2021).

Na música, o armorial buscou inspiração nos cantadores de viola, nos aboios dos aboiadores, nos ternos de pífanos, no som das rabecas (SUASSUNA, 1974). E procurou juntar isso com a estética de uma música medieval, modal, um barroco ibérico, mouro, uma música com contracantos – *contracantística*. Com um primeiro grupo de músicos, Jarbas Maciel, Clóvis Pereira e Cussy de Almeida, o movimento realizou as experiências musicais iniciais, na composição e na performance. E, em concordância com Ariano Suassuna, criaram a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, no Conservatório Pernambucano de Música, com a qual foi lançado o Movimento Armorial. O trabalho armorial também teve colaboração do músico Sebastião Vila Nova e dos pesquisadores Generino Luna e José Maria Tavares de Andrade. Estes dois foram importantes na realização de pesquisas sobre os temas musicais nordestinos (MORAES, 2000; NÓBREGA, 2000, 2007; CLÓVIS PEREIRA, 2017; SANTOS, 2019).

Como a Orquestra Armorial não atendeu ao que Suassuna idealizava como música armorial, e com algumas discordâncias entre ele e Cussy de Almeida, principalmente, Ariano Suassuna acabou se afastando desse primeiro grupo de músicos. Logo depois, em parceria com Antônio Madureira, criou o Quinteto Armorial. A estreia do Quinteto aconteceu em 26 de novembro de 1971, na igreja Rosário dos Pretos, em Recife. O lançamento do grupo ocorreu, na verdade, com um quarteto. No ano seguinte, já com cinco integrantes, o Quinteto Armorial teve sua segunda estreia, no Teatro de Santa Isabel, também em Recife (MORAES, 2000; CARNEIRO, 2017; SANTOS, 2019; ANTÔNIO MADUREIRA, 2020).

O Quinteto Armorial gravou quatro LPs: *Do Romance ao Galope Nordestino* (1974), *Aralume* (1976), *Quinteto Armorial* (1978) e *Sete Flechas* (1980). Foi formado por Antônio José Madureira, na viola de dez cordas e no violão; Egildo Vieira do Nascimento, na flauta e no pífano, que gravou os dois primeiros LPs e depois foi substituído por Antônio Fernandes Farias, o Fernando Pintassilgo; Edilson Eulálio Cabral, no violão; Fernando Torres Barbosa, na percussão, incluindo o marimbau; e Antonio Carlos Nóbrega, no violino e na rabeca (SANTOS, 2020; CARNEIRO, 2017).

Das artes, a música foi um dos elementos que mais se sobressaiu. Mesmo após mais de cinquenta anos desde o lançamento do movimento, ainda é possível encontrar trabalhos musicais com atributos que podem ser relacionados ao armorial (SANTOS, 2017, 2019). Partindo disso, realizamos, no período de 2015.2 a 2017.1, uma pesquisa intitulada *Ecos Armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco* (2017), sob a orientação do etnomusicólogo e professor Dr. Carlos Sandroni, e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Para isso, realizamos entrevistas com alguns dos músicos envolvidos com a criação da música armorial, e com músicos que fazem atualmente trabalhos com influências armoriais.

Esse artigo é parte dessa pesquisa. Aqui apresentamos uma discussão sobre a música armorial, baseados principalmente nas falas de Antonio Carlos Nóbrega – entrevistado por nós – sua atuação como artista, e nas diversas leituras e conversas que realizamos sobre o assunto. A entrevista foi realizada com o objetivo de entender o que é a música armorial, onde e como seus ecos são encontrados atualmente. Devemos mencionar que consideraremos algumas colocações dos músicos Clóvis Pereira e Antônio Madureira também entrevistados por nós, para uma melhor contextualização da música armorial. Também vamos utilizar respostas de um questionário que foi realizado com noventa pessoas, que chamamos de ouvintes. O questionário foi feito para termos um entendimento mais amplo de como a música armorial é compreendida pelo público em geral.

A música

No programa do concerto inaugural do movimento, estavam alguns indícios das veredas armoriais no discurso de Ariano Suassuna: “Em nosso idioma, ‘armorial’ é somente substantivo. Passei empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados, sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas, e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou talo estandarte de Cavahada era ‘armorial’, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome ‘armorial’ servia, ainda, para qualificar os ‘cantares’ do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca brasileira do século XVIII.” (SUASSUNA *apud* MORAES, 2000, p. 100)

Na música, os compositores procuraram “imitar” as formas melódicas das culturas populares, evitando o tonalismo comumente utilizado. A terça neutra, ou pura, também foi uma das estratégias usadas para criar a

música armorial. A harmonia precisava ser pensada a partir dessa melodia meio modal. Evitava-se o IV grau como subdominante e o V como dominante. Em músicas rápidas usava-se as notas rebatidas. Clóvis Pereira explica que chegou a criar uma espécie de tratado de harmonia sobre isso, mas que o perdeu. E enfatizou que antes mesmo do armorial, compositores, como José Siqueira, já escreviam músicas dentro desse padrão (NÓBREGA, 2000, 20007; CLÓVIS PEREIRA, 2017; SANTOS, 2017).

Melodia, ritmo, harmonia, instrumentação, gêneros escolhidos marcam diversas fronteiras dentro dos espaços que ocupam. Essas fronteiras podem ser de várias ordens, como social, de gênero (feminino/masculino), de grupos (Stokes 1997). No que diz respeito à música, não são todas as formas que são capazes de ser classificadas dentro dos padrões conceituais existentes. E, muitas vezes, elas encontram-se presentes nos limites que demarcam esse espaço de definições. Aquelas, por sua vez, não são fixas, mas movem-se o tempo todo, sobretudo no mundo globalizado, em que as mudanças são rápidas e as possibilidades de hibridismos tornam-se cada vez maiores. E dentro desse contexto acaba-se muitas vezes sendo difícil classificar de fato o que seria a música armorial e como e onde sua influência aparece. Por isso, a música também deve ser discutida, como aponta Pinto (2001, p. 223), dentro de um enfoque antropológico. Para Pinto, a música surge somente quando há a junção do som propriamente físico com as concepções culturais.

Para a pesquisa sobre os *Ecos Armoriais* fizemos um questionário perguntando, para pessoas que chamamos de ouvintes, o que é a música armorial e onde aparecem seus ecos na atualidade. E as respostas deles nos levaram a algumas deduções. Para alguns, a música armorial tem uma sonoridade que é o oposto do que se ouve na mídia, às vezes chamada de “música da moda”. Ao mesmo tempo, uma das constantes que se repetiu na maioria das respostas é a relação dessa música com um pertencimento nordestino, uma relação que está ligada aos interiores geográficos do Nordeste e também de Pernambuco, principalmente. Mesmo as pessoas que não têm um conhecimento amplo sobre o Movimento Armorial, tendem a dizer que esta é uma música que representa o Nordeste.

Essa relação do armorial com o Nordeste é, em parte, repercutida através dos meios midiáticos, de maneira que mesmo sem conhecer a definição de armorial, ouvintes fazem a ligação dela com características que são entendidas como nordestinas. Devemos lembrar que o Movimento Armorial se colocava como nacional e não como regional. Entretanto, ao utilizar elementos presentes na cultura nordestina, seja na música, como já citamos no início desse artigo, seja através da xilogravura, da literatura de cordel e de tantos outros símbolos que já eram relacionados à região Nordeste, conseqüentemente o armorial, e sua música, passou a ser compreendido no imagético social como regional nordestino. Os imaginários armorial e nordestino se misturam, aparecem como *sinônimos*, na compreensão de muitas pessoas. Dessa forma, alguns ouvintes apontaram influências armoriais em trabalhos aparentemente bem distintos da proposta defendida pelo movimento.

Uma análise rápida das obras, artistas e grupos citados pelos ouvintes, Quinteto Armorial, Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, Antonio Carlos Nóbrega, Mestre Ambrósio, Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, João do Pife, SaGRAMA, entre outros, nos leva a perceber que basicamente o

principal ponto de intersecção entre eles é a utilização de elementos comuns à região Nordeste do Brasil. Muitos dos artistas e dos grupos apontados desenvolvem trabalhos bem distintos uns dos outros, embora em sua maioria a música apresentada por eles tenha uma proposta de ser exibida em salas de concerto. Alguns ouvintes chegaram a exemplificar guitarristas pernambucanos que fazem música armorial.

A guitarra elétrica para Ariano Suassuna representava um dos opostos daquilo que ele acreditava que seria a melhor representação de uma música autenticamente brasileira, inclusive em contrapartida ao que defendia o Movimento da Tropicália. Ao dizer que existe influência armorial em músicas produzidas por guitarristas, esse ouvinte nos permite observar que, embora o Movimento Armorial tenha criado uma determinada ideologia que deveria ser seguida para constituir a música armorial, essas ideias não ficaram presas à vontade dos seus criadores e idealizados. Os artistas e ouvintes passaram a compreendê-la de várias formas, aplicando, inclusive, sua categorização a outros tipos de música.

Não estamos afirmando, necessariamente, que há guitarristas em Pernambuco realizando um trabalho com influências armoriais. Contudo, dois dos principais músicos envolvidos no Movimento Armorial, Antônio Madureira (2017) e Antonio Carlos Nóbrega (2017), ao serem entrevistados por nós, explicaram que a música armorial, ou com suas influências, pode ser realizada com qualquer tipo de instrumento (ANTÔNIO MADUREIRA, 2017; ANTONIO NÓBREGA, 2017; SANTOS, 2019, 2017).

Há ouvintes que citaram a presença dessas influências além da música para concerto e além do estado de Pernambuco e do Nordeste. “Na TV podemos ouvir a música armorial como parte da trilha sonora da novela *Velho Chico*. Podemos apreciar ainda as trilhas sonoras de filmes como *O Auto da Compadecida*, por exemplo” (OUVINTE 26, 2016). Além de a influência ser percebida por essas pessoas em vários campos artísticos e midiáticos que permeiam o país, alguns mencionaram, inclusive, bandas de rock, fazendo referência à utilização de características dos folguedos e das manifestações populares e se referindo à música de concerto.

Essa dificuldade em apontar com precisão influências armoriais, em definir o que, atualmente, é ou não armorial, acontece também porque muitos pensadores sobre esse fenômeno dividem o movimento em fases e, mesmo de diferentes formas, a última fase sempre vem até os dias atuais, como se fosse algo contínuo e *para sempre*. Durante a pesquisa sobre os *Ecos Armoriais* definimos uma finalização do movimento, que foi 1980. A escolha não aconteceu de modo *aleatório*, pois alguns fatores são tomados, por pesquisadores/as e artistas que pensam sobre o fenômeno armorial, como acontecimentos determinantes para a finalização do Movimento Armorial (SANTOS, 2019, 2017).

Um deles é o final do Quinteto Armorial, grupo que virou símbolo do movimento. Além disso, de acordo com Ariana Nóbrega, Santos (1995) aponta a finalização do Movimento Armorial a partir de 1981, devido à publicação de uma carta de Ariano Suassuna, no *Diário de Pernambuco*, com o título: “Despedida”. Nesta, o escritor declara abandono à literatura (NÓBREGA, 2011, p. 49-50). Bezerra enfatiza que Ariano

Suassuna entrou numa espécie de autoexílio a partir de 1981. Sobre a carta, Bezerra explica que no conteúdo Suassuna fala da desilusão em relação aos resultados conseguidos. Retrata também os seus esforços na política e na cultura. Entretanto, nos anos noventa o escritor volta a ocupar um cargo público, o de Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, durante a gestão de Miguel Arraes, político aliado à esquerda (BEZERRA, 2013, p. 188).

Mesmo desenvolvendo trabalhos artísticos com uma perspectiva armorial, mesmo tendo sido responsável pelo apadrinhamento de grupos considerados armoriais no início dos anos noventa, os trabalhos realizados por Ariano Suassuna e influenciados por ele já não fazem mais parte direta do que entendemos aqui como Movimento Armorial. É então, a partir desse momento, que a estética armorial começa a se hibridizar mais com outras, principalmente no meio artístico musical de Pernambuco, sobretudo aquele centralizado na cidade de Recife e regiões próximas. O que é um ponto interessante, já que a matéria-prima para a composição da arte armorial não era buscada na capital do estado.

Não há um acordo em relação à delimitação das fases do Movimento Armorial. No entanto, de modo geral, avaliando as várias considerações apresentadas, seja dos músicos envolvidos no Movimento, seja dos estudiosos sobre este, é possível propor, sem excesso de arbitrariedade, um momento de finalização dele. Mesmo Ariano Suassuna tendo continuado até o final de sua vida a realizar trabalhos que procuravam enfatizar ideais que eram basicamente os mesmos do Movimento Armorial, inclusive mantendo o formato das aulas-espetáculos, com um quarteto instrumental liderado por Antônio Madureira, estes eventos não se prefiguram, para nossa pesquisa, dentro do Movimento Armorial, sendo já uma continuação da estética lançada por ele. Tudo que acontece a partir dos anos oitenta, que tenha relação com o armorial, consideraremos como suas influências e repercussões, em uma palavra como “ecos armoriais”. E estes são encontrados nos trabalhos dos próprios artistas que compuseram o Movimento Armorial, como o Antônio Carlos Nóbrega, por exemplo.

Antônio Carlos Nóbrega: da gênese aos ecos

Antonio Carlos Nóbrega de Almeida (1952), natural de Recife, mas residente já há muitos anos na cidade de São Paulo, é um dos ex-integrantes do Quinteto Armorial e provavelmente o mais conhecido no meio midiático, devido ao seu trabalho solo como *multiartista*, com destaque para a utilização de elementos da cultura popular, sobretudo do Nordeste, em suas performances. De acordo com Carneiro (2017, p. 63), Nóbrega foi o único integrante do Quinteto Armorial que nasceu no Recife.

No Quinteto Armorial, Antonio Carlos Nóbrega era responsável pela performance no violino e na rabeca. Ele também chegou a escrever composições para o grupo. Em entrevista para Francisco Carneiro, ele disse o seguinte sobre seus estudos musicais:

Eu tinha, naquele início, pra nove anos... Depois, então, eu fui passando de professor pra professor, até chegar no que eu acho, que foi o melhor professor do Recife, Luis Soler, catalão, que era professor da Escola de Belas Artes. Ele foi quem me forneceu, basicamente, a minha formação musical, de violinista. Eu fiquei com ele até os meus dezoito, dezenove anos, até quando praticamente eu comecei a tocar no *Quinteto*. Por que (*sic*) aí ficou difícil conciliar o repertório “erudito”, aí eu já estava tocando Bach,

Mozart e ia começar a pegar os grandes românticos, Mendelssohn, Beethoven. Mas aí houve essa guinada do Quinteto Armorial. (ANTONIO NÓBREGA, 2015 *apud* CARNEIRO, 2017, p. 63)

Antonio Nóbrega, entrevistado por nós, explica que sua relação com música armorial começou quando Ariano Suassuna o convidou, no início da década de setenta, para integrar um grupo, no qual ele tocava violino e rabeca, o Quinteto Armorial (ANTONIO NÓBREGA, 2017). Porém, para o músico e pesquisador Francisco Carneiro, Antônio Nóbrega explicou que, de certa forma, nunca tocou mesmo a rabeca, porque aquilo que chamam aqui de rabeca é um violino construído pelo povo. E também porque ele era um violinista com uma rabeca. Vejamos nas palavras do artista:

Na verdade eu nunca toquei rabeca mesmo. E a rabeca pra mim sempre teve uma história difusa que só muitos anos depois que eu vim entender, o mito da rabeca como eu gosto de dizer. [risos] Em algum momento eu toquei as músicas com a rabeca. O que era tocar com a rabeca? Era tocar com um violino rústico, mas incrementado pelo Luthier, ou seja, tornando violino, colocado em estandarte igual ao violino, com cavalete mais rústico, não é! Então em tudo se tornava violino, eu no meu caso eu nem (re)afinava mais grave. Afinava como violino. E tocava aqui em baixo (*sic*) para manter uma certa fidelidade do rabequeiro. Então, essa história da rabeca sempre me fustigou um pouco, né! Me pinicou por dentro. Mas que diabo é isso! Porque muita gente considerava a rabeca como [pausa] organologicamente falando, como um instrumento diverso do violino. E eu comecei a estudar e vi que na verdade a rabeca é um violino feito popularmente, ou seja, rusticamente, não é! A rabeca, até meados do século, era o nome que se dava em Portugal, o que tocava rabeca. Leopoldo Miguês, por exemplo, tem sonata escrita para rabeca e piano, mas na verdade é nosso violino. Então, na realidade a rabeca é a latinização da palavra *rebab* e que permanece na península ibérica (*sic*), o nome do violino, desses instrumentos, depois dos Pirineus pra cima, ficam com o nome de *violin*, violino, ou seja, fica com a familiaridade da raiz (*sic*) viola, enquanto que na Península Ibérica a rabeca é um nome que se mantém, ele vai e volta com o nome de rabeca. É claro que dessa transição do *rebab*, tem rebec, há vários nomes, como fazia parte da Idade Média, ou seja, não havia um nome, as palavras eram muito ‘semoventes’ como são, (*sic*) aqui no Brasil no meio popular. Então, só depois dessa incursão toda é que eu cheguei a (*sic*) conclusão de que [pausa] tocar rabeca era impossível! Porque você pega uma rabeca popular e você coloca os dedos ali, velho! Você não tira som, não tem condição mínima de você tocar. Quando um rabequeiro popular toca, ele toca um universo muito sucinto, não é! E ele condiciona a maneira de tocar aquele instrumento. E as pessoas dizem, por que que tem um som um pouco diferente? Pelo seguinte, a madeira não é muito bem ‘ocada’, as (*sic*) vezes é tocado com corda de cavaquinho, cordas asperas (*sic*), porque o pessoal não tem dinheiro pra comprar uma corda melhor e a afinação é muito baixa, por quê? Para poder acompanhar a voz masculina principalmente nas duas cordas centrais, que é o Lá e o Mi. Mas se eu vou cantar a voz masculina Lá e Mi, é muito agudo, então eles afinam uma quarta ou uma quinta abaixo, e fica cômodo para uma voz masculina, aliás, a voz coral masculina predomina na execução da rabeca, aliás, eu não conheço nenhuma rabequeira. Se fosse uma mulher que cantasse talvez permaneceria naquela afinação. (ANTONIO NÓBREGA, 2015 *apud* CARNEIRO, 2017, p. 63-64)

Essa fala do Antonio Nóbrega apresenta algumas coisas interessantes. Uma delas é nos fazer pensarmos: se um violinista pega uma rabeca, manda adaptá-la ao violino e passa a tocá-la *como* este instrumento, ele estaria tocando rabeca? Nesse mesmo sentido também questionamos: então, se for fora de um contexto cultural onde o instrumento já é comum, ele vai deixar de ser rabeca? Dessa maneira, todos os instrumentos deixariam de ser o que são, visto que tudo está em constante mudança: a maneira de tocar, as produções culturais, os nomes. Ao utilizar o instrumento rabeca, não seria já um ato performático de tocar rabeca?

Nóbrega também fala da utilização de determinadas cordas, relacionando isso com a questão socioeconômica dos povos que tocam o instrumento. É possível sim, que isso tenha acontecido e ainda aconteça por questões econômicas. Por outro lado, esses comportamentos criam costumes, tradições. Então, será que em todas as situações que isso continua acontecendo hoje é ainda por uma questão econômica? Ou também ocorre por questões estéticas? Mesmo Nóbrega tendo condições de levar sua rabeca para um luthier e podendo comprar outras cordas, ele poderia optar em não o fazer. Ao fazer isso, notamos uma decisão estético-musical. E não é isso que o armorial faz?

Carneiro apresenta um breve histórico sobre *rabab*, ou *rebab*, que seria um ancestral da rabeca. Trata-se de um instrumento árabe, de cordas friccionadas e tocado por um arco. De acordo com Soler, citado por Carneiro, o instrumento tinha semelhança com um alaúde. Com o tempo, passou a ser afinado em quintas, além de ter seus materiais de construção modificados. Era tocado com a ajuda de um espigão, encostado no chão, como acontece com o atual violoncelo. Ainda explica que algumas tribos árabes da parte ocidental da África do Norte tinham um instrumento que era uma espécie de variante do rebab, a *ar'abebah* (CARNEIRO, 2017, p. 63). Mas não é nossa intenção entrar por essa discussão mais detalhada sobre a história dos instrumentos.

Antonio Nóbrega ainda coloca, no final dessa última fala apresentada, que não conhece nenhuma rabequeira. Possivelmente ele estava se referindo a mulheres que tocam rabeca dentro das culturais e expressões que são consideradas *tradicionais*. Em brinquedos como o Cavalo Marinho, por exemplo, onde a rabeca é um dos instrumentos utilizados e onde é comum encontrar homens cantando. Em outros contextos há mulheres tocando, cada vez mais, rabeca – sejam elas também violinistas ou não –, principalmente em Recife e sua região metropolitana e litoral, assim como em outros lugares.

Essa junção tão clara de violinista rabequeiro em Antônio Carlos Nóbrega, que até mesmo o faz se questionar se ele tocou ou toca rabeca, nos leva a acreditar que é uma influência do armorial, que está tão fortemente presente em sua trajetória, em que popular e erudito se misturam de uma maneira que é difícil determinar quando um termina e o outro começa. Mas a influência armorial e de Ariano Suassuna na vida do Antônio Carlos Nóbrega não se limitou à música, de maneira que o artista acabou se envolvendo com outras artes, principalmente a dança, por conta dos trabalhos com o armorial. Ele nos contou:

Minha relação com a dança nasceu da própria convivência com Ariano. Isto se deu por conta da possibilidade que tive de conhecer os dançarinos, os brincantes populares. E então, vendo-os, acabei me afeiçoando pelas suas movimentações, pelo mundo da sua gestualidade. Antes disso, eu tinha, com minhas irmãs, um conjunto de dança popular, mas era muito pouco isso que fazíamos, de modo que não posso dizer que experimentei, que despertei para a dança, antes de conhecer os artistas populares. Depois acabei levando à frente esse processo de estudo. (ANTONIO NÓBREGA, 2017)

O que o Movimento Armorial vai causar em Antônio Nóbrega é um desejo de descobrir, realizar e (re)significar, para ele mesmo, as artes populares, as de tradições orais, de maneira que, antes mesmo de ter deixado o Quinteto Armorial, no final da década de setenta, início da de oitenta, para se dedicar a sua carreira

solo, ele “mergulhou” nesse mundo popular, trazendo-o para os palcos de maneira bem enfática. Sua performance levou Ariano Suassuna e enxergá-lo como uma espécie de ator armorial ideal, como pode ser lido na seguinte citação:

Considero Nóbrega um artista da maior importância. Na década de 70, eu escrevi um artigo, dizendo que os verdadeiros atores brasileiros não deveriam ser meros ‘dizedores’ de palavras. O ator brasileiro tinha que saber dançar, cantar, andar em cima das mãos, se necessário, enfim, ter um corpo preparado. Eu nunca esperei, em vida, ver isso. E vi com Nóbrega. Ele toca, ele canta, ele representa, ele dança. Ele realizou aquele ideal de ator que eu tinha. (SUASSUNA, 2002, p. 20 apud COSTA, 2007, p. 58)

Não se trata somente do envolvimento do artista com o armorial, mas do alcance dele com um ideal armorial projetado pelo principal criador e líder do movimento: Ariano Suassuna. Após se envolver com o armorial, Antonio Nóbrega começou a desenvolver seus próprios projetos, como aponta Costa. Ele introduzia elementos armoriais ao espetáculo popular, por exemplo (COSTA, 2007, p. 60). As características armoriais indicadas por Costa aparecem como uma espécie de elementos presentes nas culturas populares, mas “adaptados” a uma arte para concerto. Então o que Antonio Nóbrega faz em seus projetos é realizar essa junção entre a cultura popular e essa cultura erudita. Inclusive, ele (2007) explica que os termos “erudito” e “popular” precisam atualmente ser revistos em seus significados.

Poderíamos dizer que os elementos armoriais na obra de Antonio Carlos Nóbrega aparecem quando ele usa a rabeça, por exemplo, para tocar músicas que são vistas como de concerto, eruditas. Na dança, a utilização de movimentos corporais que remetem aos corpos dos brincantes, de Frevo, Maracatu, Caboclinho, Cavalo Marinho, entre outros, presentes num espetáculo num palco. Mas não é somente a utilização dos elementos populares que torna isto uma performance armorial, pois isso seria a mera repetição, a cópia, do que já é feito na cultura popular. É a criação dessa arte *espetacular* que faz referências nítidas a essas culturas populares que torna o fazer de Antonio Nóbrega armorial e com suas influências.

Quando perguntamos para Antonio Nóbrega se há na atualidade música armorial, ele explicou que no conceito mais rigoroso da coisa, talvez de acordo com os mais tradicionalistas, não haja música armorial atualmente. No entanto, para ele, o espírito do armorial, a sua natureza, pode sim ser percebida. Ele entende que é preciso compreender antes de tudo *o que é a música armorial atualmente*. E, independentemente de qualquer coisa, é uma forma musical que sempre se caracterizou por ser de concerto. Para ele, as comparações que eram feitas entre o armorial e o Manguebeat eram simplesmente absurdas. Porque o armorial fazia uma música de concerto e os músicos de outros movimentos, como o Manguebeat, que às vezes eram colocados num patamar de semelhança com o armorial, não (ANTONIO NÓBREGA, 2017).

E seguindo, ao falar sobre interpretação, principalmente a respeito da música, ele explica:

Não sei se é muito exato afirmar que há uma interpretação armorial. Eu acho que existe uma interpretação brasileira. Acho que o Movimento Armorial se caracteriza por ter sido um chamado à consciência, para que nós olhássemos, para que nós atentássemos para um lastro musical, sobretudo

popular brasileiro. Há um viés ideológico político no Movimento Armorial que está justamente atrelado nesta perspectiva. Ou seja, de valorização, ou de revalorização de padrões culturais que pareciam estar adormecidos, ou pelo menos maltratados. Então, a rigor mesmo não há uma música armorial, há uma música brasileira. E aí a gente entra numa reflexão maior que é de que há uma unidade cultural brasileira, que se reflete na música, que se reflete na dança, e que, por conseguinte, faz com que na música do Nordeste haja características que têm também a música do Sudeste ou a música do Norte do país. Justamente por isso, é uma posição pessoal, mas não sou o único que detém essa posição, penso que o Brasil, ao mesmo tempo que tem uma diversidade cultural, dentro dela também subjaz uma unidade cultural. E isso não é apenas um conceito, ou uma teoria abstrata, não. Esse pensamento é fruto de um pensamento empírico. Eu posso dar um exemplo simples para você, por exemplo, dos processos de sincopação na música brasileira, que estão presentes em todas as suas, ou quase todas as suas formas que se produz pelo país. (ANTONIO NÓBREGA, 2017)

No olhar do artista, a música armorial é parte de uma unidade maior: a música brasileira. E as influências armoriais em suas produções aparecem muito mais como uma maneira de olhar para as culturas populares do que como uma estética propriamente dita. Mesmo havendo esta unidade da qual Antonio Nóbrega fala, é preciso nos atentarmos também às diferenças culturais, regionais, que vão gerar diferenciações musicais dentro dessa “unidade” brasileira citada pelo compositor. As distinções podem ser notadas em vários aspectos da construção musical: interpretação, composição, função da música, criadores e ouvintes. A própria definição de Nordeste está baseada em características que estão muito presentes no estado da Paraíba e no agreste e no sertão de Pernambuco. Ou seja, a imagem do Nordeste é estereotipada e limitada a algumas características específicas. E a música armorial reflete um pouco, ou muito, disso.

Bosi explica que há um costume em se falar em cultura brasileira utilizando-se do singular, como se houvesse uma unidade que englobasse todas as manifestações materiais e espirituais dos povos que compõem o Brasil. Entretanto, afirma o autor, tal unidade não existe em nenhuma sociedade, muito menos em sociedades divididas em classes sociais (BOSI, 1992, p. 8). É necessário ter em mente que os ecos armoriais transitam dentro de diversas culturas e por elas também são projetados.

O envolvimento de Antonio Nóbrega com o armorial fez com que as ideias lançadas pelo Movimento permanecessem vivas. Ele explica:

Minha concepção do armorial permanece intensa e viva desde aquele momento até hoje, dentro de um sentido mais amplo. Mas o sentido de espírito para mim é o mesmo. Que é o seguinte: é provocar culturalmente um diálogo, ou fricções simbólicas do mundo popular brasileiro, que é caudatário de representações simbólicas africanas, indígenas e ibérico-populares. Esse mundo prefigurou a linha de tempo cultural com aquela outra hegemônica que é sobretudo ocidental europeia. Então, a leitura que eu faço do Movimento Armorial é essa, como nós fazemos dialogar os dois mundos. Então na ocasião, o conceito que Ariano usava era erudito e popular. Eu acho que a palavra “erudito” é uma palavra que já não tem muito sentido para dicotomizar, antagonizar a palavra “popular”. A palavra “erudito” sempre pressupõe uma certa rasta de conhecimento, uma certa complexidade de conhecimento que a cultura popular tem. Se eu falo para você, por exemplo, a forma, a estrutura de um galope, é uma breve estrofe de dez versos, que tem uma prosódia X, que rima a primeira com a quarta e a quinta, a segunda com a terceira e assim por diante. Enfim, é um padrão, é uma estrutura elaborada ao longo dos séculos, que a gente vai completamente qualificar com uma forma erudita, do ponto de vista que a coloque. Então, na verdade, no Brasil, a cultura brasileira sempre representou uma tensão, sempre foi o resultado de uma tensão entre o mundo popular que se forjava, que se desenvolvia no Brasil, e entre o mundo ocidental europeu que, já desenvolvido, também continuava sua marcha dentro do país. Dentro desse prisma, tudo aquilo que representa a cultura brasileira em seu maior grau de representatividade tem essa tensão dentro dela. (ANTONIO NÓBREGA, 2017)

Há alguns pontos que gostaríamos de destacar nessa fala de Nóbrega. Um deles é essa colocação do erudito e do popular. O erudito que não deve ser pensado como aquilo que possui o conhecimento, em oposição a formas sem esses precedentes, pois todas as manifestações, como bem exemplificado pelo artista, com o exemplo do galope, são compostas através de conhecimento, de “erudição”. A fala do artista nos leva a questionar ainda se existe mesmo essa tensão tão clara entre esses mundos populares e eruditos, assim colocados por ele. Será que essa separação entre erudito e popular é algo que está relacionado mesmo ao que se faz enquanto música? O outro ponto é o de Antonio Nóbrega afirmar que esse espírito armorial sempre estará presente nele. É como se ele nunca fosse deixar de ser armorial.

Quando pergunto como os traços armoriais aparecem em sua obra atualmente, e se estes seriam uma espécie de *neoarmorial*, ele diz:

(risos) Olhe, hoje em dia, por exemplo, eu faço uma versão para violino, percussão e pandeiro do “Mourão”, de Guerra-Peixe. Aquela música que nós tocamos com viola, com violão, eu toco dentro desse quadro. Seria o caso de perguntar se é música armorial ou não. Mas eu sinceramente acho que tudo isso deve ficar menor, já foi. Entendeu? É como a gente fala muito da semana de 22. Já foi. O que a gente tem que saber é o seguinte: o que esses movimentos nos propuseram de importante? O que é que nós utilizamos deles ainda? Qual é o papel deles na cultura? Qual o papel deles nos criadores? Eu acho que é isso que qualquer discussão deve promover. (ANTONIO NÓBREGA, 2017).

Antonio Nóbrega afirma com isto que as influências aparecem não necessariamente em formas “físicas”, mas no que elas despertaram em cada pessoa. As influências do armorial estarão sempre presentes nas artes, nas performances, na vida de Antonio Carlos Nóbrega.

Discussões armoriais

Blacking (2000) explica que a existência da música depende da própria existência e desenvolvimento de uma capacidade de audição estruturada, visto que se trata de uma tradição cultural a qual se transmite de uns para outros. As influências do armorial na música passam por meios além dos artísticos. Será que os elementos musicais seriam frequentemente utilizados na música instrumental, como são atualmente, se não tivesse havido esse movimento nesse sentido? Seria isto então mais uma influência que a música atual recebeu do armorial? Pensando nisso, ainda entram as questões de lugar e espaço, que depois da globalização, como explica Hall, passaram a se separar, de forma que um não precisa estar necessariamente onde o outro se encontra. Lugar, ou localidade, é um lugar fixo onde está situada geograficamente uma atividade social. Como consequência da modernidade, criou-se uma grande separação entre espaço e lugar, de modo que os lugares podem ser penetrados e moldados por influências sociais que estão bem distantes deles (GIDDENS *apud* STOKES, 1997, p. 3).

Além do mais, mesmo a música de influência armorial sendo realizada, pelo menos nos grupos, artistas e peças por nós estudados/pesquisados, para apreciação, para concerto, ela detém uma ligação social muito forte, mesmo não estando relacionada diretamente com momentos de trabalho, morte e demais eventos da vida cotidiana como é comum ocorrer em determinadas comunidades. Sendo assim, é preciso compreender que ela “transcende tempo, espaço e níveis existenciais da realidade” (SEEGER, 2015, p. 34). A afirmação de Seeger se refere a povos que vivem em comunidades na América do Sul, normalmente em sociedades próprias, com comportamentos e crenças bem diferentes das do “mundo globalizado”. No entanto, esses elementos transcendentais podem ser percebidos também na criação artística da qual estamos falando, só que eles aparecem de outras formas, pois estão dentro de outra realidade. E isso, como afirma Seeger (2015, p. 67), ocorre porque nada existe em si mesmo.

Nas influências armoriais musicais, notamos uma importante contribuição que a escolha dos instrumentos tem. Mesmo não havendo uma instrumentação específica, parece haver a necessidade, ou o costume, de utilizar instrumentos que possibilitem que a sonoridade criada se aproxime, em determinada medida, da sonoridade produzida pelas manifestações populares ou de uma sonoridade que está convencionada como nordestina e/ou armorial. Ao mesmo tempo, ao não utilizar sempre os instrumentos usados nas músicas das culturas populares, ou mesmo assim os utilizar junto com outros em que sua prática é mais frequente na música para concerto, cria-se uma nova sonoridade que, dependendo do embasamento e dos seus fundamentos, pode ser armorial ou com base em suas influências.

Essa herança instrumental parece ser algo que está mais relacionado com o Quinteto Armorial, visto que a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, mesmo tendo nascido das ideias fecundadas pelo Movimento Armorial, mantinha uma formação de uma orquestra barroca, que obviamente tem muitos instrumentos não temperados, mas ao mesmo tempo encontra uma dificuldade maior para realizar determinadas nuances intervalares pela quantidade de músicos, pelo fato de uma mesma linha melódica ser tocada por vários instrumentistas ao mesmo tempo e também pelas ideias dos músicos que a criaram e compuseram.

Grupos como o Quarteto Romançal, formado por uma flauta, um violão, um violoncelo e um violino; Quarteto Encore, composto por dois violinos, uma viola de arco e um violoncelo; o Quinteto da Paraíba, que tem dois violinos, uma viola de arco, um violoncelo e um contrabaixo acústico; o Madureira Armorial, formado por uma viola de dez cordas, um marimbau, um bandolim, flautas transversal e barroca, um violino, um violão e percussão; o Quinteto Aralume, que tem instrumentos como flautas, uma viola, um violão, um violoncelo e um violino; o Rosa Armorial, composto por uma viola de dez cordas, um violão, uma rabeca, uma cítara, um contrabaixo acústico, flautas, violinos e percussão, utilizam instrumentos não temperados, com os quais é possível tocar intervalos musicais que estão presentes em, ou próximos aos de manifestações musicais realizadas em folgedos e diversas culturas de tradição oral. As terças puras são um exemplo, não encontradas em músicas feitas a partir do temperamento igual.

Para Merriam, os músicos não produzem apenas sons, mas se comportam de modos bem definidos, porque seu comportamento é moldado tanto pela própria imagem, quanto a partir de expectativas e estereótipos do ser músico, criados pela sociedade em geral (MERRIAM, 1964, p. 123). E essa criação, como coloca o autor, ocorre em múltiplos planos, com detalhes que se tornam definidores, tanto para reforçar o imaginário coletivo em relação a uma imagem já existente, quanto para criar novas simbologias.

Por isso é importante entender, no estudo de qualquer situação que envolva a música nos meios social e cultural, os conceitos sobre música. Foi o que tentamos fazer ao longo da pesquisa sobre os *Ecoss Armoriais*. Merriam explica que esses conceitos são fundamentais para que o sistema de música pesquisado seja entendido, pois eles estão interligados ao comportamento humano. Logo “sem uma compreensão dos conceitos, não há compreensão da música” (MERRIAM, 1964, p. 84).

Os conceitos “constituem o quadro sobre o qual a música é ordenada na sociedade e sobre o qual as pessoas pensam sobre o que é e deve ser a música” (MERRIAM, 1964, p. 63). Características que são importantes para a definição de música numa determinada cultura podem não significar nada em outra. No caso da música armorial, isto fica ainda mais complexo, visto que há pelo menos dois tipos principais de definições para a construção de uma música armorial, que seriam relativas à música produzida pela Orquestra Armorial e à realizada pelo Quinteto Armorial. E quando partimos para as análises dos seus ecos isto se torna um emaranhado ainda maior, pois, além de se misturar com várias outras influências, também se transformam em decorrência às diversas outras culturas pelas quais começam a transitar.

Pensando assim, os ecos armoriais mais presentes podem ser encontrados principalmente através do discurso que sustenta o fazer musical de alguns artistas, de grupos e de algumas obras específicas. Por isso não podemos nos ater somente às características musicais frequentemente presentes nas composições armoriais e por estas influenciadas, para não correremos o risco de fazermos apontamentos equivocados, pois sem o discurso que se assume como armorial para a constituição de um trabalho musical, qualquer uma das características que a princípio pareçam armoriais poderão ser apontadas como influências de outras manifestações, principalmente nordestinas.

Além disso, o problema dessas categorias, que são criadas por diversos fatores, é não serem compreendidas como móveis, e sim como “gavetas” fechadas nas quais os artistas, grupos, peças musicais são catalogados e separados. Esse sistema de categorização, de necessidade desta, é limitante.

Havendo uma ideia definida por Ariano Suassuna, do que é a música armorial, muitos músicos passaram a dar continuidade ao trabalho, como os galhos de uma árvore que vão brotando com o passar dos anos. Os diversos caminhos, partidos de uma mesma ideia, acabaram se modificando, de maneira que já não se sabe mais se produzem músicas armoriais, considerando os diversos processos de modificação que a sociedade e suas formas artísticas passam, ou se são influências armoriais, de maneira que umas se misturam com as outras. Talvez por isso já se ouve falar em um estilo que poderia ser chamado de neoarmorial. As

características relacionadas com o armorial – melodias baseadas em determinadas escalas, escolha de ritmos, seleção de instrumentos, representatividade de culturas populares – se espalham e se transformam.

Considerações armoriais

As características musicais que norteiam o ideal de uma música armorial são encontradas em inúmeras manifestações musicais no Nordeste. Elas, por si só, não são definidoras de uma estética. Entretanto, ao juntá-las com elementos extramusicais de ordem discursiva, Ariano Suassuna e o Movimento Armorial delinearão as diretrizes para a realização de um trabalho musical “novo”. A principal definição da estética musical armorial pode ser percebida através do discurso dos músicos que fizeram parte da criação dela, como Antonio Carlos Nóbrega, por exemplo.

Quando pensamos nos ecos armoriais encontrados na música, notamos a utilização das culturas populares como base e inspiração para uma produção musical que tem pontos de contato com a ideia de “erudição”, assim como com ideias proposto pela música nacionalista, o que não discutimos nesse texto, como um dos principais elementos de relação com o armorial. Os contextos da criação da música armorial estavam e estão, de certa forma, sobrepostos uns aos outros. Pois mesmo considerando a música de concerto e as músicas das manifestações populares oriundas, a princípio, de culturas distintas, num certo sentido as pessoas que as compõem ocupam, muitas vezes, o mesmo espaço geográfico e, às vezes, até cultural.

O Movimento Armorial, de certo modo, reafirmou determinadas maneiras de pensar sobre o Nordeste e do Brasil a partir da cultura popular. O estudo da música armorial é o estudo de parte do Nordeste brasileiro. É inegável o quanto o Movimento Armorial foi importante para a cena cultural brasileira como um todo, traçando ideias e criando novas perspectivas de olhares sobre a produção artística. Sua música, em termos de projeção intelectual, ocupa espaço comparável ao de outros movimentos musicais do século XX, como a Bossa Nova, a Jovem Guarda, o Tropicalismo e o Manguebeat, e já deveria estar nos programas de história da música há muito tempo, e dentro dos cursos de Música e nos livros didáticos do Ensino Básico. Há estudiosos que afirmam que o Movimento Armorial foi tão importante quanto, ou mais que, a Semana de Arte Moderna para o Brasil.

O trabalho sobre o Ecos *Armoriais* é uma pequena parte do que pode ser pesquisado sobre a música armorial e suas influências. Como possibilidades para trabalhos futuros pensamos que o campo de pesquisa deve ser ampliado e deve-se buscar onde essas influências armoriais aparecem, sem considerar apenas grupos, artistas e peças que pareçam mais óbvios. Entender se estão surgindo movimentos inspirados na proposta do armorial e se sim, como isto está acontecendo. Procurar apreender como a música armorial, ou com suas características, tem sido utilizada para reforçar o ambiente visual de novelas, filmes, peças teatrais e afins. Entender os motivos de a mulher não ter lugar nessa criação armorial. Pensar projetos para inserir o estudo dessa música nos cursos de Música do Brasil e no Ensino Básico, entre outras coisas.

Referências

- ANTÔNIO MADUREIRA (Antônio José Madureira). Conversa informal com Marília Santos. Chamada de vídeo. Recife/São Caitano: dia 21 out. 2020.
- ANTONIO NÓBREGA (Antonio Carlos Nóbrega de Almeida). Entrevista de Marília Santos. Chamada de vídeo. São Paulo/São Caitano: dia 19 jan. 2017.
- BEZERRA, Amilcar Almeida. *(Re)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória de Ariano Suassuna*, Tese (Doutorado), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- BLACKING, John. *How musical is man?* 6. Ed. Seattle: University of Washington Press, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CARNEIRO, Francisco Luiz Jeannine Andrade. *Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música*, Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- CLÓVIS PEREIRA (Clóvis Pereira dos Santos). Entrevista de Marília Santos. Áudio. Recife: dia 13 mar. 2017.
- COSTA, Luís Adriano Mendes. *Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega*, Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2011.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- MORAES, Maria Thereza Didier. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.
- NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A música no Movimento Armorial*, Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- NÓBREGA, Ariana Perazzo da. A música no Movimento Armorial. In: Anais da Anppom. 2007, p. 1-13. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nobrega-musica_movimento_armorial.pdf. Acesso em: 01/08/2020.
- OUVINTE 56. Questionário respondido para Marília Santos. Facebook. Em 30, out., 2016.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 1, 2001, p. 221-286.
- SANTOS, Marília Paula dos. Música armorial: revisão bibliográfica. *Revista Música*, v. 20, n. 2, 2020, p. 63-97.
- SANTOS, Marília Paula dos. Ecos Armoriais: influência e repercussão da Música Armorial em Pernambuco. *Música Popular em Revista*, ano 6, v. 2, 2019, p. 29-54.
- SANTOS, Marília Paula dos. *Ecos Armoriais: influências e repercussão da Música Armorial em Pernambuco*, Dissertação (Mestrado), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.
- SANTOS, Marília Paula dos; SANDRONI, Carlos. Considerações sobre a descendência da música armorial na contemporaneidade: mudança e continuidade. In: VIEIRA, Mauriceia Silva de Paula; ALMEIDA, Patrícia Vasconcelos (Orgs.). *Por palavras e gestos: a arte da linguagem*. Curitiba: Editora Artemis, 2021, p. 234-242.
- 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: Editora Universitária da UFPE, 1974.

“Despedida”: Carta de Ariano Suassuna

Hoje, estou me despedindo. Preciso me recolher, para tentar reunir os estilhaços em que fui me despedaçando, e ver se ainda é possível recompor com eles alguma unidade. Aquilo que estou sentindo necessidade de tentar só é possível na solidão: peço que ninguém me dê nem sequer mais livros. Nem os melhores. Sobretudo os melhores. Talvez pareça contraditório, mas sinto que somente me isolando é que poderei fazer alguma coisa por meu Povo. Aliás, não é nem uma decisão que estou tomando: como as serpentes

que trocam de pele antiga por uma nova, de repente acordei mudado, sem saber nem porquê. A pele nova talvez seja até pior, mas está acima de minhas forças continuar carregando a antiga.

Já me dediquei à Literatura: escrevi romances, poemas, ensaios e peças de teatro. Procurei colaborar no campo das outras Artes e fazer o que me era possível pela Cultura brasileira, viajando, dando entrevistas, escrevendo, fazendo conferências, ajudando os mais moços, organizando concertos, exposições e espetáculos de vária natureza (*sic*). Achava que a Cultura brasileira só se podia realizar como eu a sonhava dentro de uma Política que realmente se fundamentasse no Povo. Os líderes políticos da classe dirigente brasileira diziam concordar comigo. Depois, amargurado e perplexo, descobri aos poucos que, na verdade, eles não tinham nenhum apreço nem pela Cultura nem pelo Povo brasileiro. Mas não desesperei: reagi, procurando reorientar a pouca ação de que sou capaz por um caminho que levasse em conta aquilo que descobriria, e meus artigos, aqui, foram um dos meios através dos quais tentei efetivar essa outra forma de participação.

Acertei em algumas coisas, errei em muitas outras. Mas Deus sabe que, quando errei, foi por ignorância ou incompetência e não por má-fé. Assim, não é que considere que não deva mais participar: é que do ponto de vista da ação, acho que já participei o suficiente. Também não é que agora eu esteja estendendo a todos os políticos aquele amargo julgamento ao qual acabo de me referir. Transferi minhas esperanças: talvez agora alguns políticos que verdadeiramente amam a Cultura e o Povo brasileiro comecem a atuar e eu possa simplesmente apoiá-los sem me dilacerar numa atitude equivocada, com nenhum proveito para a comunidade à qual pretendia servir. Sou um homem perturbado por sonhos, quimeras e às vezes utópicas da vida e do real.

Depois que escrevi certas partes do romance que deixo incluso, comecei a me libertar de alguns dos fantasmas que me perseguem: assim, talvez possa começar a sair, também do caos travoso e palavroso da maldita Literatura – a minha e a dos outros. Não me cobrem mais livros que não estou mais escrevendo e pelos quais já perdi qualquer interesse – pois uma das coisas que preciso me livrar é exatamente a monstruosa vaidade literária. Não me peçam mais entrevistas, nem conferências, nem nada nessa linha. Na Universidade, vejo-me obrigado a continuar: faço lá, no mínimo, uma conferência por dia, de modo que quem quiser me ver e ouvir, é só ir aos Centros onde ensino. No mais, preciso ficar só. Não me julgo necessário nem interessante, meu isolamento não prejudica ninguém. Estou até tentando conseguir um local que nem minha família saiba onde é, um lugar onde eu possa me defender, assim, contra cartas, livros, telefones, jornais, revistas e televisões.

A decisão está me custando muito, de modo que tenho direito a pedir que ela seja respeitada. Com exceção da Universidade, o que eu tinha a dizer, escrever ou fazer em público, já fiz. Basta de tanta grandeza. O resto é segredo, um segredo entre mim e Deus. Ainda uma vez lanço mão o gasto e confortável arsenal literário e despeço-me com uma citação: ‘O incidente está encerrado. Estou quite com a vida. É inútil passar a revista as dores, os infortúnios e os erros recíprocos. Sejam felizes’.

Ariano Suassuna, Despedida, em 9 de agosto de 1981.

Submissão: 18/02/2021

Aceite: 12/04/2021