

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

NÍVEA LINS SANTOS

***O GALOPE NORDESTINO DIANTE DO PARQUE INDUSTRIAL:*
o projeto estético do Quinteto Armorial no Brasil moderno**

**FRANCA
2015**

NÍVEA LINS SANTOS

***O GALOPE NORDESTINO DIANTE DO PARQUE INDUSTRIAL:
o projeto estético do Quinteto Armorial no Brasil moderno***

**Dissertação de
Mestrado apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História da Faculdade de
Ciências Humanas e Sociais – UNESP/Franca,
como requisito para obtenção do título de
Mestre em História. Linha de pesquisa:
História e Cultura Social.**

Orientador: Prof. Dr. José Adriano Fenerick

Bolsa: CAPES.

**FRANCA
2015**

Santos, Nívea Lins.

O galope nordestino diante do parque industrial: o projeto estético do Quinteto Armorial no Brasil moderno / Nívea Lins Santos. – Franca : [s.n.], 2015.

183 f.

Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

Orientador: José Adriano Fenerick.

1. Cultura popular. 2. Música brasileira. 3. Suassuna, Ariano-1927. I. Título.

CDD – 780.9813

NÍVEA LINS SANTOS

***O GALOPE NORDESTINO DIANTE DO PARQUE INDUSTRIAL:*
o projeto estético do Quinteto Armorial no Brasil moderno**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – UNESP/Franca, como requisito para obtenção do título de Mestre em História. Linha de pesquisa: História e Cultura Social.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: _____
Prof. Dr. José Adriano Fenerick

Membro Titular: _____
Prof^a. Dr^a. Márcia Regina Capelari Naxara
UNESP/Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

Membro Titular: _____
Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos
UFU/Universidade Federal de Uberlândia.

Franca, _____ de _____ de 2015.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos às pessoas que contribuíram de forma significativa no desenvolvimento da presente pesquisa, as quais menciono a seguir.

Esta dissertação foi tomando consistência a partir de muitas reflexões compartilhadas com o meu orientador Prof. Dr. José Adriano Fenerick, que tem grande importância na minha formação acadêmica, a quem sou muito grata por ter me auxiliado ao longo desses dois anos de orientação e pela amizade que também se construiu entre nós. Obrigada Adriano por me tranquilizar nos momentos mais difíceis e confiar no meu potencial; suas perspectivas de mundo (musical e social) continuarão me inspirando.

Agradeço também à Prof^a Dr^a Márcia Naxara e ao Prof. Dr. Henry Burnett, que compuseram a banca da qualificação de minha dissertação, e que, portanto, colaboraram para eu aprimorar e ampliar meu olhar sobre a pesquisa. Aproveito para agradecer o Prof. Dr. Adalberto Paranhos por ter aceitado o convite para compor a banca da defesa desta dissertação juntamente com a Prof. Márcia.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de pesquisa, uma vez que sem esta não teria sido possível dar continuidade à mesma.

Aos professores e amigos Alírio Aimola, Joice Olegário e Samuel Oliveira que contribuíram de forma significativa no aprofundamento da parte musical desta pesquisa. Vocês que são pessoas muito competentes em seus trabalhos, com os quais pude ter o prazer de estudar e trabalhar em conjunto, muito obrigada. Aproveito aqui para agradecer a todo o pessoal do Conservatório Musical Guido d'Arezzo – Franca/SP que tanto aprimorou meu olhar filosófico e musical da vida.

Ao Vitor que, sendo um grande companheiro e demonstrando apoio intelectual e emocional, foi a pessoa que mais acompanhou de perto os contentamentos e as dificuldades que vivenciei para a realização desta pesquisa. Obrigada, Vitor, por buscar sempre me fortalecer, pelo seu amor, pela sua atenção e por despertar o que há de melhor em mim.

À Rosa Couto que, além de ser uma grande amiga, vivenciou no mesmo período que eu o desenvolvimento de sua dissertação, o que fez de nós companheiras de reflexões e alegrias no decorrer de nossas respectivas pesquisas. Obrigada, Rosa, por sua ajuda e amizade, por compartilhar seu modo claro e equilibrado de compreender o mundo, mesmo que por vezes – felizmente – as dissonâncias interferissem na dinâmica de nossos próprios compassos.

Às amigas Amanda Stefan, Alyne Lisboa e Ariely Stefan, que apesar da distância geográfica entre nós são pontos de luz que guiam minha vida aonde eu vou. Obrigada pela preocupação e amor que sentem por mim; eu sinto o mesmo por vocês. Nossa amizade é transcendental e transformadora.

Por fim, e de maneira não menos especial, agradeço aos meus pais, pois, embora tenhamos nossos desencontros, o que sou hoje só foi possível pela vida que me possibilitaram experimentar. Esse meu “eu” em constante movimento possui, em essência, algo de vocês. Agradeço por me proporcionarem o melhor que podiam me dar.

LÁPIDE

Quando eu morrer, não soltem meu Cavalo
nas pedras do meu Pasto incendiado:
fustiguem-lhe seu Dorso alanceado,
com a Espora de ouro, até matá-lo.

Um dos meus filhos deve cavalgá-lo
numa Sela de couro esverdeado,
que arraste pelo Chão pedroso e pardo
chapas de Cobre, sinos e badalos.

Assim, com o Raio e o cobre percutido,
tropel de cascos, sangue do Castanho,
talvez se finja o som de Ouro fundido

que, em vão – Sangue insensato e vagabundo —
tentei forjar, no meu Cantar estranho,
à tez da minha Fera e ao Sol do Mundo!

Ariano Suassuna

PARQUE INDUSTRIAL

É somente requeantar
E usar,
É somente requeantar
E usar,
Porque é made, made, made, made in Brazil.
Porque é made, made, made, made in Brazil.

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação.
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção.

Tom Zé

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo compreender quais foram as balizas para a criação musical do Quinteto Armorial – o qual teve o seu desenvolvimento durante a década de 1970 e pertenceu ao Movimento Armorial –, tanto em questões estéticas e de técnicas musicais, quanto em seus aspectos históricos e sociais. Esse movimento teve como cerne, no âmbito musical, a elaboração de uma música de câmara nacional a partir da fusão entre sonoridades ditas populares do sertão nordestino e de cânones da tradição da cultura erudita europeia. No entanto, a modernização urbano-industrial do momento histórico vivenciado pelo movimento e, conseqüentemente, pelo Quinteto Armorial, encontrava-se em um amplo processo de consolidação, propiciando debates entre diversos projetos nacionais em prol do que deveria ser cultura brasileira: se integrada à lógica moderna e de mercado e/ou se voltada ao retorno às nossas tradições. De acordo com os armorialistas, a música popular veiculada pelas grandes indústrias fonográficas era fundamentalmente comercial e, por isso, deveria ser questionada pelo fato de não se preocupar com a autenticidade nacional. Vale ressaltar que o caráter insólito do mundo moderno estabelecia relações mais dinâmicas – e mesmo contraditórias – em território brasileiro; sendo assim, a relação entre tradição e modernidade foi pauta de discussão para vários artistas e intelectuais, sendo os armorialistas alguns deles. De acordo com o Armorial, principalmente na perspectiva de seu mentor, Ariano Suassuna, alguns elementos da modernidade tinham o potencial de colocar em risco características mais tradicionais, de modo a desconfigurar nossa identidade (fosse ela nordestina ou nacional) e não valorizar devidamente nossas heranças/raízes. Nesse sentido, buscamos compreender como se construiu a musicalidade do Quinteto Armorial, que se direcionou a elaboração de um material sonoro mais artesanal e muito próximo do que já tinha defendido Mário de Andrade.

Palavras-chave: Quinteto Armorial. Ariano Suassuna. Cultura Brasileira. Indústria Fonográfica. Modernidade.

ABSTRACT

This research aims to understand what were the goals for the musical creation of the Armorial Quintet - which had its development during the 1970s and belonged to the Armorial Movement - both for aesthetic reasons and musical techniques, and in its historical aspects and social. This movement had the heart, in the musical context, the development of a national chamber music from the fusion of sounds spoken popular northeastern hinterland and canons of European high culture tradition. However, the urban-industrial modernization of the historical moment experienced by the movement and hence the Armorial Quintet, she was in a broad process of consolidation, enabling debates between various national projects in favor of what should be Brazilian culture: if integrated into modern logic and market and / or directed to return to our traditions. According to armorialistas, popular music aired by the major recording industries was essentially commercial and, therefore, should be questioned because they do not worry about the national authenticity. It is noteworthy that the unusual nature of the modern world established more dynamic relationships - and even contradictory - in Brazil; therefore, the relationship between tradition and modernity was discussion agenda for many artists and intellectuals, and the armorialistas some of them. According to the Armorial, especially in view of his mentor, Ariano Suassuna, some elements of modernity had the potential to jeopardize more traditional features in order to unconfigure our identity (whether it Northeastern or national) and not properly valuing our heritage / root. In that sense, we seek to understand how to built the musicality of the Armorial Quintet, which directed the development of a more artisanal sound material and very close to what had already defended Mario de Andrade.

Keywords: Armorial Quintet. Ariano Suassuna. Brazilian Culture. Recording Industry. Modernity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Alexandrino e o pássaro de fogo</i> (1962).....	113
Figura 2 – Capa do primeiro disco.....	119
Figura 3 – Capa do segundo disco.....	120
Figura 4 – Capa do terceiro disco.....	122
Figura 5 – Marca de ferro da família Suassuna.....	123
Figura 6 – Capa do quarto disco.....	124
Figura 7 – Primeira ideia musical (motivo).....	128
Figura 8 – Motivo rítmico tradicional (<i>Jig</i>) da música celta.....	129
Figura 9 – Motivos rítmicos das partes A e B.....	129
Figura 10 – Motivo rítmico do baião tradicional.....	130
Figura 11 – Transformação motívica do baião em <i>Mourão</i>	130
Figura 12 – Sequência isorrítmica que se repete em <i>Ponteio Acutilado</i>	131
Figura 13 – Mi Mixolídio.....	135
Figura 14 – Fraseados.....	137
Figura 15 – Escala de ré menor bachiana.....	139
Figura 16 – Motivo rítmico do tambor.....	144
Figura 17 – Motivo rítmico dos ganzás.....	144
Figura 18 – Berimbau de lata.....	147
Figura 19 – Fotografia do Quinteto Armorial.....	147
Figura 20 – Motivo rítmico (toque) do tambor.....	150
Figura 21 – Tema melódico (toada) da flauta.....	150

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 O ARMORIAL E DEMAIS PROJETOS NACIONAIS: UMA DISPUTA CULTURAL.....	18
1.1 Tradição e modernidade brasileiras: a cultura popular em debate	19
1.2 Utopias nacionais no eixo Rio-São Paulo.....	29
1.3 Recife e o caráter nacional da cultura nordestina	37
CAPÍTULO 2 TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO QUINTETO ARMORIAL	56
2.1 Referências artístico-culturais.....	58
2.2 Um Nordeste (re)inventado	66
2.3 A mímeses e o Armorial	71
CAPÍTULO 3 O QUINTETO ARMORIAL E A INDÚSTRIA FONOGRAFICA BRASILEIRA	84
3.1 O Armorial e a indústria do disco.....	84
3.1.1 Música popular e música erudita na indústria fonográfica brasileira.....	88
3.1.2 Música popular urbana e consolidação do LP	91
3.1.3 O nordestino no eixo Rio-São Paulo e sua repercussão musical.....	93
3.1.4 A indústria fonográfica de Recife.....	95
3.2 O Armorial e Discos Marcus Pereira.....	97
3.2.1 Influência de Mário de Andrade	97
3.2.2 Marcus Pereira e o bar <i>O Jogral</i>	99
3.2.3 Discos Marcus Pereira e o Armorial diante da ditadura civil-militar.....	101
3.2.4 Em defesa da música do povo	103
3.2.5 O <i>homem-máquina</i> : aproximações entre Pereira e Modernismo	105
3.2.6 Marcus Pereira: um crítico musical, a criação de uma gravadora	108
3.2.7 Fichas técnicas e xilogravuras “primitivas” do Quinteto Armorial.....	110
3.2.8 Capas e repertórios musicais do Quinteto Armorial.....	118

CAPÍTULO 4 A ESTÉTICA MUSICAL DO QUINTETO ARMORIAL.....	126
4.1 <i>Do Romance ao Galope Nordestino (1974)</i>	127
4.2 <i>Aralume (1976)</i>	137
4.3 <i>Quinteto Armorial (1978)</i>	143
4.4 <i>Sete Flechas (1980)</i>	149
4.5 Música e sociedade no Quinteto Armorial	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
REFERÊNCIAS	175
ANEXO	
ANEXO A – CD com os 4 Discos analisados.....	184

INTRODUÇÃO

O Quinteto Armorial, pertencente ao Movimento Armorial, foi um grupo de música de câmara formado em Recife, que vigorou entre os anos de 1970 e 1980. Ele integrou a parte musical do Movimento Armorial, sendo este direcionado à criação de uma arte nacional a partir de elementos da cultura popular do nordeste brasileiro. Nesse sentido, o grupo buscou desenvolver uma música nacional que tivesse como base representações do universo popular, de modo a dialogar e trazer para si, concomitantemente, elementos da cultura erudita europeia.

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

Sob a ótica de mercado-consumo, os anos 70 no Brasil foram marcados por investimentos nos meios de comunicação; sentindo ainda a repercussão do chamado *milagre brasileiro*, nesse período adaptou-se uma política fiscal de incentivos e isenções, facilitando ainda mais a entrada de capital estrangeiro, o que favoreceu o estímulo ao consumo, principalmente de bens duráveis e industrializados, a exemplo dos aparelhos de televisão. Entretanto, a modernidade brasileira, embora marcada pela expansão do mercado fonográfico (com destaque para a produção de discos, nacionais e internacionais, e para a instalação de grandes gravadoras estrangeiras), não resolveu diversas contradições e impasses sociais, uma vez que a modernização e a industrialização chegaram ao país, mas não conseguiram nos tirar da situação de nação dependente das principais economias mundiais.

Diante disso, o Movimento Armorial vivenciando tais paradigmas da modernidade que ganhavam força no país, 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 esta região, havia a ideia de que as regiões Sul e Sudeste, por estarem inseridas em um processo mais acelerado de industrialização e urbanização globalizantes, não conseguiam conservar tradições, ao contrário das regiões Norte e Nordeste, que se inseriam nesse processo de modo mais lento. É importante perceber que 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 Sul. Eles acreditavam em uma arte popular nordestina (particularmente rural e sertaneja) como símbolo de uma brasilidade autêntica.

Discorrendo um pouco sobre o surgimento do Armorial, este estreou publicamente em 18 de outubro de 1970 em Recife, na Igreja São Pedro dos Clérigos. Sendo uma iniciativa de Ariano Suassuna (idealizador do movimento e diretor do Departamento de Extensão Cultural, DEC, da Universidade Federal de Pernambuco), nesse dia e local, organizou-se, pelo DEC, a apresentação do movimento através de um concerto da recém-criada Orquestra Armorial e de uma exposição de artes plásticas.

Cabe ressaltar que o Armorial possuiu três fases de desenvolvimento: a fase preparatória (1946-1969), a fase experimental (1970-1975) e a fase romanesca (a partir de 1976), sendo a segunda a mais fértil para o campo musical. Suassuna, que foi figura central ao Armorial como um todo, no que diz respeito à música ele se aproximou de muito da concepção nacionalista de música defendida por Mário de Andrade.

A criação armorial pautada, então, na continuidade do projeto de Mário de Andrade, teve como preocupação central o desenvolvimento de uma música nacional por meio dos próprios instrumentos da linguagem popular. É evidente que não se limitaram a esses instrumentos, pois o diálogo com a estética e a instrumentalização do universo erudito era também pertinente à construção de uma música genuinamente nacional. Mário de Andrade salientou a importância da nacionalização do timbre; dessa forma, os idealizadores e produtores da música do Quinteto Armorial atentaram para esse aspecto.

Vale destacar que 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 construir uma música de câmara inspirada nas representações do universo popular, para que nela, conseqüentemente, fosse reconhecido e delimitado o nosso espírito nacional. O Armorial propôs-se a 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, estabelecer uma fusão que, além de possibilitar a recriação e o enriquecimento de nossa arte, fugiria das influências ditas descaracterizantes propagadas pela lógica comercial.

Sendo assim, esta pesquisa tem como foco de análise as composições do Quinteto Armorial, tanto em questões de forma e estética musicais, quanto em sua relação com os

rumos sociais e culturais do Brasil moderno da década de 70. A música 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, massificada e tão inserida na lógica da mundialização da cultura. Faz-se necessário lembrar que esse período ainda era o de busca da consolidação de um sentimento nacional; porém, embora o regime civil-militar tenha incentivado a valorização de símbolos nacionais e ampliado os 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 pelo regime autoritário. 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 Armorial foi um deles.

A partir de tais premissas, quanto à divisão dos capítulos e dos seus respectivos conteúdos de análise, esta pesquisa se organizou da seguinte forma: o *capítulo 1* se desdobra em uma reflexão sobre a análise da “disputa” artístico-cultural de projetos nacionais das décadas de 1950 a 1980, pois para se entender o que foi a musicalidade armorial sentimos a necessidade de se levar em consideração o que e com quem os armorialistas estavam dialogando (e mesmo repudiando) a respeito de outras estéticas e opções políticas e culturais.

Os debates sobre as contradições e os impasses entre tradição, modernidade e formação da identidade nacional (aberta ou não a estrangeirismos) são de extrema importância nesse capítulo, afinal, assim podemos perceber como se desdobraram tais debates em variados projetos nacionais do período, estando eles em diálogo ou em atrito, direta ou indiretamente, com o Movimento Armorial. O tropicalismo, a monumentalização do frevo, a bossa nova, o Movimento de Cultura Popular em Pernambuco, a era dos festivais são exemplos de tais projetos e/ou movimentações políticas e culturais em prol de uma brasilidade a ser construída, preservada e/ou ressignificada. Sabemos que todos esses projetos não foram homogêneos e sem conflitos internos; dessa forma, ao levantarmos uma reflexão sobre o panorama cultural brasileiro que repercutiu na criação e no desenvolvimento da proposta armorial, não é nosso objetivo engessar conceitos (a exemplo dos já tão analisados “tradição” e “modernidade”), nem estandardizar nenhum dos projetos que tiveram balizas nacionalizantes, pois reconhecemos que eles possuem em si mesmos contradições e, por vezes, evidenciam impasses uns com os outros.

O *capítulo 2* se propõe a compreender a relação entre modernidade e tradição no Quinteto Armorial, de modo a analisar de que forma ele foi uma resposta/reação a um determinado momento histórico brasileiro que colocava em xeque perspectivas tradicionais de nossas práticas artístico-culturais; nesse sentido, buscamos refletir sobre o que significou a música do Quinteto diante do processo de modernização no Brasil e como o grupo se construiu a partir de temáticas como música modal, modalismo nordestino, heranças jesuítica, ameríndia e africana, instrumentação popular e erudita, Nordeste idealizado, *mímeses*, entre outras. Para tanto, articulamos este capítulo da seguinte forma: o primeiro subitem, intitulado *Referências artístico-culturais*, procura pensar o surgimento do quinteto e quais foram suas principais influências e abordagens; o segundo, sob o título *Um Nordeste (re)inventado*, orienta-se para entender como se constituíram as idealizações do Nordeste enquanto um espaço cultural memorável, que continha a autenticidade do nordestino e do “ser brasileiro” a ser valorizado; o terceiro e último, denominado *A mímeses e o Armorial*, tem por intenção analisar, sob o conceito de *mímeses*, o retorno do vínculo entre arte e sociedade proposto pelo Armorial na tentativa de não se perderem os verdadeiros laços identitários.

O *capítulo 3* tem como foco interpretar a concepção artística da música gravada, que foi a forma como o Quinteto Armorial materializou e difundiu sua produção sonora. No Brasil, entre os anos de 1960 e 1970 houve uma queda da produção musical na forma de single e, concomitantemente, um aumento significativo da fabricação dos LPs. A música armorial presenciou a consolidação do LP enquanto projeto estético e mercadológico e, então, mesmo que seus criadores criticassem a lógica cada vez mais comercial e globalizante no âmbito da música (afinal, na visão deles isso seria mais um motivo de depreciação de nossa identidade nacional), o Quinteto Armorial se utilizou do selo dos *Discos Marcus Pereira* para gravar, registrar e defender o que acreditavam ser o mais verdadeiro da música brasileira. Nesse capítulo foi analisado, portanto, o papel da gravadora *Marcus Pereira* para a produção musical do grupo e os próprios discos do Quinteto Armorial, inclusive no que diz respeito ao encartes e fichas técnicas.

Em termos estruturais, esse capítulo se divide em dois principais subitens: o primeiro – intitulado *Armorial e a indústria do disco* – discute o panorama artístico e mercadológico em que a indústria fonográfica brasileira se desenvolveu, sendo esta ora um palco de atrito (no caso das *majors*) ora de diálogo (no caso da gravadora de Marcus Pereira) com as propostas do próprio Armorial; por conseguinte, o segundo subitem – denominado *Armorial e Discos Marcus Pereira* – são direcionados para pensar a própria produção material do Quinteto

Armorial vinculada a *Marcus Pereira*, como também a atuação e o alcance desta como projeto cultural de uma brasilidade a ser lembrada.

Por fim, no *capítulo 4*, por entendermos que a produção do Quinteto Armorial foi organizada a partir da ideia de álbuns-conceito, as nossas análises musicais se fazem por disco, já que as músicas foram pensadas pelo grupo dentro de um repertório conceitual do álbum; isto é, foram inseridas em um eixo norteador que estabelecesse coerência e relações entre as músicas. Entretanto, o Quinteto manteve temas semelhantes que perpassaram todos os seus álbuns, de forma a possibilitar a caracterização de seu perfil sonoro; por isso, esses temas também são discutidos ao final deste trabalho conjuntamente com o aporte teórico-metodológico. Além disso, houve uma seleção das músicas que seriam analisadas, sendo o critério para tal escolha quais delas se desdobraram no aprofundamento da proposta estética musical do Movimento Armorial.

CAPÍTULO 1 O ARMORIAL E DEMAIS PROJETOS NACIONAIS: UMA DISPUTA CULTURAL

No período da ditadura civil-militar, iniciada em 1964, o advento da sociedade moderna brasileira, que já vinha se delineando em décadas anteriores, foi permeado pela repressão política e cultural e, ao mesmo tempo, pelo grande incentivo à valorização de nosso espírito nacional através do Estado; tais características somadas ao favorecimento do capital privado internacional em nosso país, tiveram o objetivo de atender tanto à consolidação do regime civil-militar brasileiro, quanto à nossa inserção ao grupo de países ditos desenvolvidos e modernos, fundamentalmente norteados pela lógica capitalista dominante.

No entanto, esse espírito não se mostrou de uma forma una e coesa; diversos projetos nacionais foram discutidos entre os anos de 1950 e 1980, e – embora seja um período relativamente extenso de tempo –, direta ou indiretamente, repercutiram, e por vezes entraram em conflito ideológico, com o Movimento Armorial. Dessa forma, é preciso realizar um mapeamento dos discursos dos projetos nacionais (sendo o Armorial um deles), para que se possa compreender como os conceitos acerca do “moderno” e da “tradição” se desenvolveram na definição do que seria a cultura brasileira e, mais especificamente, da nossa produção musical, tanto no eixo artístico-cultural Rio-São Paulo (que cada vez mais se tornava um polo dinâmico, plural e irradiador de tendências), quanto em Recife (local de amplo desenvolvimento do Armorial).

Para tanto, dividimos nossa análise em três principais vertentes de discussão: “Tradição e modernidade: a cultura popular em debate” (direcionada à compreensão dos debates acerca de idealizações, contradições e impasses sobre a formação da nossa identidade nacional, a partir da relação entre nação, cultura popular, tradição e modernidade no século XX); “Utopias nacionais no eixo Rio-São Paulo” (para refletir a respeito dos projetos nacionais que coexistiram e/ou tiveram alguma repercussão sobre o Armorial nos Estado do Rio de Janeiro e de São Paulo); e, por fim, “Recife e o caráter nacional da cultura nordestina” (que também busca analisar projetos nacionais da cidade de Recife dentro do âmbito artístico-cultural). Cabe aqui reforçar que essas duas últimas vertentes se propuseram a pensar quais foram os projetos nacionais em voga no período de construção e consolidação do Movimento Armorial, tanto no que teve de diálogo quanto no que teve de atrito com o mesmo.

1.1 Tradição e modernidade brasileiras: a cultura popular em debate

A partir do final da década de 1950, o velho Brasil de mentalidade rural, colonial e latifundiária começou a conviver, ainda que de forma conflitante em diversos momentos, com um Brasil cada vez mais urbano, industrializado e aberto a influências estrangeiras. As migrações do norte ao sul do país e do interior às grandes capitais – sendo que estas adquiriam grande crescimento econômico e se tornavam centros de oportunidades as mais variadas –, marcaram a segunda metade do século XX (NAPOLITANO, 2001, p. 13). Os setores mais tradicionais e conservadores de nossa cultura por vezes se viram ameaçados pelo discurso moderno de progresso da nação, pois, a fim de compreendermos quem somos nós – cidadãos brasileiros –, e o que queremos ser perante os países ditos mais avançados política, econômica e culturalmente, muitos dos nossos políticos, intelectuais e artistas oscilavam entre preservar a nossa tradição, como característica de identidade nacional, e inserir novos elementos modernizantes ao país.

O processo de formação de nossa modernidade deu seus primeiros passos já no início do século XX; porém, o repertório de nossas principais instituições artísticas e culturais esteve, ainda no começo deste mesmo século, balizado pela tradição clássico-romântica. Vale lembrar que nos primeiros anos do século XX, o pioneirismo de desconstrução e crítica a essa tradição ocorreu na Europa ocidental, gerando escândalos sonoros diante da fragmentação do sistema tonal e da contestação às culturas oficiais (fossem elas aristocráticas ou burguesas) em meio à discussão do que era “ser moderno”. De acordo com Contier, “[...] os chamados ‘escândalos’ ocorriam devido ao surgimento de choques ou tensões desencadeados entre o gosto musical sacralizado como uma ‘verdade histórica’, pelas elites culturais e governantes da época, e os artistas de vanguarda.” (CONTIER, 1996, p. 260).

Embora o “ser moderno” no Brasil não tenha alcançado o mesmo peso dos movimentos europeus de vanguarda, isso não significa que não ocorrera uma preocupação em prol de uma renovação artístico-cultural – voltada para a construção de uma brasilidade modernista – com base nas pesquisas sobre a cultura popular. É evidente que tal renovação não foi uma consequência de um modernismo homogêneo e sem contradições, pois existiram diversas vertentes do modernismo brasileiro; além disso, este não foi uma consequência imediata da Semana de Arte Moderna de 1922, uma vez que desde anos anteriores novos paradigmas já se mostravam incipientes.¹

¹ Os ensaios da obra “Modernidade e modernismo no Brasil”, organizada por Annateresa Fabris, são bem elucidativos nesta questão: “[...] o olhar modernista brasileiro se constrói como uma entidade híbrida, miscigenada, que concilia e mistura elementos diversos.” (FABRIS, 1994, p. 15).

Na primeira metade do século XX, a expansão urbano-industrial e a revolução tecnológica permearam as transformações dos meios de comunicação, de locomoção, comportamento, etc., especialmente no eixo Rio-São Paulo, ocasionando fascínio e promessas de um progresso nacional. Nesse sentido, “ser moderno” seria caminhar para a conquista de tal progresso e, então, tornar-se referência de desenvolvimento humano, dito tão glorioso quanto os principais polos políticos, culturais, artísticos e econômicos da Europa ocidental. O futuro parecia nunca ter sido tão promissor, novo e instigante para a nação; as aceleradas mudanças do processo da modernidade brasileira, principalmente as que envolviam a produção material, favoreciam ainda mais essa expectativa de futuro próspero.

O vocábulo “moderno” vai condensando assim conotações que se sobrepõem em camadas sucessivas e cumulativas, as quais lhe dão uma força expressiva ímpar, muito intensificada por esses três amplos contextos: a revolução tecnológica, a passagem do século e o pós-guerra. “Moderno” se torna a palavra-origem, o novo absoluto, a palavra-futuro, a palavra-ação, a palavra-potência, a palavra-libertação, a palavra-alumbramento, a palavra-reencantamento, a palavra-epifania. Ela introduz um novo sentido à história, alterando o vetor dinâmico do tempo que revela sua índole não a partir de um ponto remoto no passado, mas de algum lugar no futuro. O passado é, aliás, revisitado e revisto para autorizar a originalidade absoluta do futuro. (SEVCENKO, 1992, p. 228)

Mesmo que o passado fosse revisitado para garantir o almejado progresso do futuro, percebeu-se que tradições do passado começaram a ficar cada vez mais movediças e ameaçadas, de modo a se colocar em risco a memória e a identidade nacional, já que as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro se tornavam modernas, plurais e fortes polos socioeconômicos do país. Somado a isso, faz-se importante destacar também que o caráter europeu de nossas práticas artístico-culturais foi posto em xeque, pois ele deveria ser antropofagicamente digerido (em especial a partir dos ideários propostos da Semana de 22), não como uma simples negação, mas como uma forma de se abrir espaço para a dita autêntica brasilidade. Para tanto, seria na cultura popular – localizada em ambientes rurais ou interioranos e longe das influências cosmopolitas do mundo urbano – que se encontrariam os resquícios mais intactos de nossas tradições, memórias e identidade.

Tendo em vista tais pressupostos, a modernização brasileira sempre fora um processo paradoxal, em que se buscaram as novas tendências cosmopolitas concomitantemente com o resgate do tradicional, e nem sempre um negando as diretrizes do outro.

Essa busca pelo popular, o tradicional, o local e o histórico não era tida como menos moderna, indicando, muito ao contrário, uma nova atitude de

desprezo pelo europeísmo embevecido convencional e um empenho para forjar uma consciência soberana, nutrida em raízes próprias, ciente da sua originalidade vidente e confiante num destino de expressão superior. Naturalmente, nem o deslocamento e a desagregação provocados pela urbanização vertiginosa, nem a ameaça onímoda representada pela cosmopolitização maciça de São Paulo eram fenômenos indiferentes a essa reação. Introduzir novos laços, a pretexto de resgatar elos, seria uma forma de forjar vínculos simbólicos que substituíssem nexos sociais e políticos que os novos tempos e suas condições haviam corroído. Corrosão essa que vinha ocorrendo tanto nas relações entre as pessoas e grupos quanto nas consciências individuais e nas identidades coletivas. (SEVCENKO, 1992, p. 237)

Nesse sentido, até a década de 1940, foi comum entre alguns modernistas – com destaque para Mário de Andrade – o entendimento de que a genuína cultura popular pertencia ao universo folclórico rural, e não ao cosmopolitismo urbano, o que na música se deu da seguinte forma:

Até os anos 1940, música popular era sinônimo de música folclórica que, por sua vez, era identificada como a música rural. Mário de Andrade escreve aquele que talvez seja o primeiro ensaio sobre a música dos discos no Brasil, portanto, sobre a música comercial [...], onde empregava o termo “música popular” em referência à música rural, enquanto usava o termo “popularesca” para falar da música urbana. (BURNETT, 2011, p. 148)

Diante disso, um dos principais projetos modernistas, cunhado por Mário de Andrade, Renato Almeida e Villa-Lobos, defendeu que a conquista da modernidade musical brasileira deveria se voltar à busca de nossas raízes folclóricas a fim de que se garantisse a fase nacionalista das obras. Houve um consenso entre eles de que a “[...] música deveria refletir temática e tecnicamente as mais diversas falas populares internacionalizadas no ‘povo brasileiro’ e passíveis de serem antropofagicamente deglutidas pelos artistas preocupados com a busca do ‘som nacional’.” (CONTIER, 1996, p. 274).

Para Mário de Andrade, o projeto da brasilidade modernista consistia em superar os atrasos econômico, cultural, artístico e filosófico que o país enfrentava desde a década de 1920; para tanto, sugeriu uma *periodização*² para a construção do tão almejado “som

² Arnaldo Contier sintetizou esta periodização, construída por Mário, da seguinte forma: “1) *tese nacional*: primeiros contatos do compositor com os temas folclóricos. Suas obras deveriam espelhar o aproveitamento *in totum* de cantos populares (arranjos de melodias, por exemplo), ou incorporar alguns trechos rítmicos ou estruturas melódicas, ou ainda enxertar fragmentos do populário, alternando-os com segmentos de inspiração ou invenção próprias (Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez); 2) *fase do sentimento nacional*: busca de estruturas significantes específicas da linguagem popular, para escrever uma peça musical, inspirada nas grafias exatas e rigorosas de estruturas rítmicas do maxixe, por exemplo [...]. 3) *fase da inconsciência nacional*: neste momento, o compositor deve deglutir *antropofagicamente* o ‘popular’ (folclore + tradição) numa peça de

nacional”, em que era necessário compreender o material folclórico como algo a ser trabalhado entre pesquisadores e músicos brasileiros, de um modo que não fosse simplesmente utilizado, ou mesmo copiado, enquanto matéria-prima bruta, mas que em diálogo com a linguagem erudita da cultura europeia ocidental, poderia ser digno de se “igualar”, em valores estéticos e técnicos, a obras ditas universais.

É evidente que um projeto de tal porte tinha sua carga utópica, que para a frustração de Mário de Andrade, teve seus fortes momentos de impasses e contradições. Um exemplo disso foi que, entre meados dos anos de 1930 a 1940, a prática de pastiches de temas folclóricos em peças eruditas se tornou comum, uma espécie de modismo, e pouco adquiriu avanços dentro da ótica de periodização proposta por Mário.

Além disso, a indústria do disco e o sistema radiofônico em desenvolvimento no país trouxeram alguns incômodos não só a Mário de Andrade, mas também a boa parte dos compositores eruditos nacionais. Vale aqui ressaltar que, de acordo com eles, o popular vindo das manifestações folclóricas não era o mesmo que aquele reproduzido nas rádios brasileiras, pois estas estariam mais voltadas às tendências estrangeiras e cosmopolitas dos ambientes urbanos e, portanto, deturpariam a “essência” de nossas musicalidades genuinamente nacionais.

Tendo em vista essas particularidades do projeto modernista, é importante lembrar que ele esteve permeado pelo debate sobre a relação entre tradição e nação, a qual, aliás, já se mostrava incipiente em meados do século XIX no Brasil devido à influência que o país teve de estudiosos alemães, ingleses, húngaros, sérvios, entre outros, a respeito da compilação de canções populares; a cultura dita popular seria aquela vinculada a um passado remoto e de convívio compartilhado por uma determinada comunidade que, assim sendo, representaria o inconsciente da alma do povo.

Relacionar a “alma” nacional a lugares mais intocados pela modernidade foi uma posição recorrente da intelectualidade brasileira (com destaque para o período varguista), e em diversos sentidos deu continuidade às ideias de Mário de Andrade sobre a preocupação

coloração *nitidamente* ‘nacional’, como símbolo da Arte Culta + nação ‘homogênea’ (representativa de uma coletividade ou da alma do povo); 4) *fase cultural*: o artista – após muitos anos voltados para estudos da folc-música e dos critérios de composição compatíveis com a brasilidade e modernidade – começa a escrever obras *autônomas, independentes e esteticamente livres*. Nesta fase, o compositor desvencilha-se do contexto histórico, concretizando, na prática, a utopia do som nacional. Neste momento, a obra torna-se, em sua essência, “universal” e compatível com o ideal clássico a respeito do “gênio sem pátria” (Bach ou Mozart, por exemplo), recuperando-se a função social do artista nos círculos da nobreza europeia do *Ancien Régime*. Para Mário de Andrade, na década de 1930, somente Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone conseguiram atingir o terceiro período, ou *fase do inconsciente coletivo*. Em 1940-41, declarou ausência total de compositores comprometidos com a utopia nacional na música” (CONTIER, 1996, p. 279-280).

com o nacional. No entanto, a partir da década de 1970 houve no Brasil um processo cada vez mais contínuo de consolidação do mercado de bens culturais, o que acarretou algumas modificações nessa visão; de acordo com Eduardo Vicente, especialista em música popular e indústria fonográfica,

[...] se nos anos 40 e 50 formara-se no país um mercado cultural mais restrito, onde as produções eram basicamente orientadas para um público que, "sem se transformar em 'massas'", era constituído "pelos camadas mais escolarizadas da sociedade", viveremos agora a efetiva massificação do mercado cultural brasileiro. (VICENTE, 2001, p. 50)

Somado a isso, enquanto no governo de Vargas o Estado era o principal fomentador do projeto de integração nacional, a partir dos anos de 1960 o aparato estatal se transformou em tutor e "provedor da infra-estrutura necessária ao desenvolvimento das atividades empreendidas pela iniciativa particular" (VICENTE, 2001, p. 49). De interesse público, mas agora também privado, a integração da nação se orientou pela expansão modernizadora das comunicações de massa no país. Para o sociólogo Renato Ortiz,

[...] a cultura envolve uma relação de poder [...]. Será por isso incentivada a criação de novas instituições, como se iniciará todo um processo de gestação de uma política de cultura. Basta lembrarmos que são várias as entidades que surgem no período – Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Cinema, Embrafilme, Funarte, Pró-Memória etc. Reconhece-se ainda a importância dos meios de comunicação de massa, sua capacidade de difundir ideias, de se comunicar diretamente com as massas, e, sobretudo, a possibilidade que têm em criar estados emocionais coletivos. [...]. O Estado deve, portanto, ser repressor e incentivador das atividades culturais. (ORTIZ, 1989, p. 116)

Dessa forma, é imprescindível refletir sobre tais questões dois aspectos básicos: tradição e nação; diante deles a modernidade se instalou e, então, ressignificou-os, porém "[...] a noção de modernidade está 'fora do lugar' na medida em que o Modernismo ocorre no Brasil sem modernização." (ORTIZ, 1989, p. 32). A modernidade não alcançou a plenitude na sociedade brasileira e obteve contradições e impasses. Como bem destacou a ensaísta e crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda, a modernização e a industrialização chegaram ao país, mas não conseguiram nos tirar da situação de nação dependente das principais economias mundiais. "[...] o arcaico e o moderno se chocam, fixando para o Brasil, a imagem do absurdo." (HOLLANDA, 2004, p. 68).

Durante décadas, houve concepções confluentes ou não, e de constantes releituras, sobre o que deveria ser definido por “cultura brasileira”. Nesse sentido, outro estudioso que elencamos aqui para esta reflexão é o crítico literário Roberto Schwarz, pois ele, sendo contemporâneo à década de 1970, se predispôs a compreender questões relacionadas à modernização brasileira (adaptada aos moldes capitalistas), e avaliar como estava se construindo a concepção de brasilidade diante desse processo modernizador.³

Sob viés marxista, Schwarz escolheu como temática para as suas investigações a análise do processo de formação cultural de nossa sociedade, em especial a partir do campo literário, tendo como ponto de partida a relação entre o nacionalismo e o cosmopolitismo estrangeiro que foram moldados para se estabelecer a dita cultura brasileira. As referências externas desse cosmopolitismo, por muito tempo, foram os cânones da cultura europeia ocidental; entretanto, já na segunda metade no século XX (e mesmo um pouco antes) a presença dos EUA foi cada vez mais marcante nos planos econômico, político, cultural e social do país, pois eles já eram o carro-chefe do sistema capitalista mundial, e o Brasil se integrava a este de forma periférica.

No entanto, é sabido que a construção histórica do Brasil revela, ao mesmo tempo, uma relação nem sempre amigável com tais referências (sejam elas europeias e/ou estadunidense). Superar ideais coloniais, em prol da defesa dos interesses nacionais, era uma questão em debate desde a época da nossa independência. A arte nacional, paradoxalmente, oscilava entre se guiar pelos parâmetros ditos universais da cultura europeia ocidental – e, posteriormente, pelas novas influências estéticas e sonoras dos EUA –, e pela criação do que seria o autêntico brasileiro.

De acordo com Schwarz, as apropriações de culturas estrangeiras implicavam certo estranhamento em território nacional, pois elas não se consolidavam aqui na sua “originalidade” e sem conflitos ideológicos. Tais apropriações teriam contribuído para uma modernização não tão bem resolvida no Brasil, sendo o choque entre o “arcaico” e o “moderno” tema de diversos projetos nacionais e/ou que perpassaram por eles indiretamente. Schwarz percebeu um descompasso nessas apropriações, ou mesmo, importações externas, pois houve ao mesmo tempo a busca pela superação das imposições feitas por outras nações, em especial daquelas que política e economicamente eram fortes potências mundiais, mas também pela apreciação das mesmas, já que elas muito nos serviam de modelo.

³ Vale aqui ressaltar que Schwarz foi um crítico enfático do movimento tropicalista e, portanto, podemos aproximá-lo, em alguns pontos, das propostas do Armorial, na medida em que realizou uma avaliação negativa sobre a inserção de elementos estrangeiros à cultura brasileira.

No ensaio intitulado “Nacional por subtração”, do ano de 1986, o autor já iniciou o texto com a seguinte provocação reflexiva:

Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter *posticho*, *inautêntico*, *imitado* da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência. [...]. As suas manifestações cotidianas vão do inofensivo ao horripilante. O Papai Noel enfrentando a canícula em roupa de esquimó é um exemplo de inadequação. Da ótica de um tradicionalista, a guitarra elétrica no país do samba é outro. (SCHWARZ, 1997, p. 29., grifo do autor)

A dependência da vida cultural, à qual Schwarz se referiu, acarretava em nós um sentimento de inferioridade. Conforme apontou o autor, faltava aos nossos intelectuais a compreensão de que o caráter nacional seria aquele que não negaria simplesmente o outro, mas o assimilaria a partir de uma prática dialética e reflexiva, e, além disso, analisaria de forma crítica as contradições da nossa produção cultural; afinal a realidade brasileira constantemente se mostrava não homogênea e repleta de tensões.

Em uma entrevista de 1976, publicada na obra “O pai de família e outros estudos”, de 1978, Schwarz declarou ainda que:

Nem tudo que é nacional é bom, nem tudo que é estrangeiro é ruim, o que é estrangeiro pode servir de revelador do nacional, e o nacional pode servir de cobertura às piores dependências. Assim, por exemplo, nada mais aberto às influências estrangeiras do que o Modernismo de 1922, que entretanto transformou a nossa realidade popular em elemento ativo da cultura brasileira. Enquanto isto, o nacionalismo programático se enterrava no pitoresco, e muito sem querer assumia como “autênticos” os aspectos que decorriam de nossa condição de república bananeira. (SCHWARZ, 2008, p. 136)

A transformação da “[...] realidade popular em elemento ativo da cultura brasileira” também foi pauta de discussão de Renato Ortiz, pois para ele “[...] a discussão da cultura popular e da cultura brasileira constitui uma tradição entre nós.” (ORTIZ, 1989, p. 13).

Com a crescente urbanização e industrialização no Brasil, principalmente a partir da segunda metade do século XX, as interpretações sobre cultura popular tomaram outros rumos, indo para além daquela que entendia o popular como algo somente folclórico e/ou petrificado no tempo. Tanto Schwarz quanto Ortiz compreenderam que isso se deu em decorrência da tentativa de modernização econômica do país aos moldes do capitalismo, que, aliás, tornava-se cada vez mais global e cujo cerne era estimular as potencialidades de uma sociedade de

consumo brasileira. Se nos anos de 1940 e 1950 isso ainda era incipiente, nas décadas seguintes houve uma maior consolidação do mercado de bens culturais, o que colocou em xeque as perspectivas mais tradicionais sobre o que se considerava ser cultura brasileira e cultura popular.

O arcabouço ideológico do regime civil-militar direcionou suas práticas e forças com o objetivo de minimizar, e mesmo eliminar nos “anos de chumbo” qualquer tipo de dissidência com o governo em voga e/ou que dificultasse a nossa inserção no mundo dito moderno. Integrar-se à lógica do capital mundial, mas, ao mesmo tempo, salvaguardar e eleger símbolos ufanistas de nossa identidade nacional foi uma das preocupações centrais desse regime.

Nesse sentido, cabe aqui refletir como se deu a compreensão da relação entre o “popular” e o “nacional” – que foi articulada na/pela expressão “nacional-popular” – diante da abertura ao mercado e às tendências culturais estrangeiras, sendo, portanto, relevante analisá-la como elemento formador da ideia de nação nesse momento histórico. É preciso esclarecer que não podemos associar a expressão “nacional-popular” com o Armorial, uma vez que ela por ter sido vinculada ora à perspectiva folclorista, ora às abordagens políticas e culturais das esquerdas brasileiras, não se identificou com as propostas estéticas de Ariano Suassuna, como veremos ao longo deste trabalho; os armorialistas propuseram uma recriação artístico-cultural a partir do popular e do nacional, porém sob nenhum desses dois vieses.

Apesar disso, é importante realizarmos uma breve recuperação histórica do conceito, pois a partir dele se construíram projetos nacionais contemporâneos, de algum modo, do Armorial. Sendo assim, façamos agora um recuo no tempo para que se possa refletir sobre as complexidades do conceito e, conseqüentemente, compreender as suas posteriores releituras. Conforme nos lembrou Ortiz, há duas principais tradições sobre o “nacional-popular”:

A primeira, mais antiga, se liga aos estudos e às preocupações folclóricas, e tem início com Silvio Romero e Celso Magalhães, em fins do século passado. Popular significa tradicional, e se identifica com as manifestações culturais das classes populares, que em princípio preservariam uma cultura “milénar”, romanticamente idealizada pelos folcloristas. Dentro dessa perspectiva, o popular é visto como objeto que deve ser conservado em museus, livros e casas de cultura, alimentado o saber nostálgico dos intelectuais tradicionais. Mas a emergência do pensamento folclórico no Brasil está, como na Europa, também associada à questão nacional, uma vez que as tradições populares encarnam uma determinada visão do que seria o espírito de um povo. (ORTIZ, 1989, p. 160)

Já a segunda tradição consiste em

Uma outra tradição, mais politizada, aparece na cena histórica em meados dos anos 50, e vem marcada pelo clima de efervescência da época. Ela terá, no entanto, vários matizes ideológicos: será reformista pelo ISEB, marxista para os Centros Populares de Cultura, católica de esquerda para o movimento de alfabetização e o Movimento de Cultura Popular no Nordeste. Existe, porém, um elemento que as unifica: a tônica política. Graças à reinterpretação do próprio conceito de cultura realizado pelos intelectuais isebianos, pode-se romper com a perspectiva tradicionalista e conservadora que percebia a cultura popular unicamente do ponto de vista folclórico. A cultura se transforma, desta forma, em ação política junto às classes subalternas. [...] O que se buscava, pois, através da cultura popular, era levar às classes populares uma consciência crítica dos problemas sociais. Movimento que caminhava ao lado da questão nacional, pois, de acordo com o pensamento dominante, a “autêntica” cultura brasileira se exprimiria na sua relação com povo-nação. (ORTIZ, 1989, p. 162)

A relação entre “popular” e “nação” foi concebida no Brasil, portanto, por meio da percepção romântica e folclorista do século XIX e, já no século XX, passou por ressignificações devido às tendências políticas de esquerda no país. Porém, é válido lembrar que esse processo não foi linear e ambas as perspectivas conviveram e tiveram seus adeptos, concomitantemente, no período da ditadura civil-militar.

Além disso, o crescimento gradativo do parque industrial de produção de cultura e do mercado de bens culturais já se mostrava significativo e serviu de instrumento para o regime civil-militar fortalecer e difundir seu projeto em todo território nacional. A identidade nacional brasileira foi intermediada por práticas mercadológicas da indústria fonográfica, por exemplo, o que ocasionou uma releitura da “cultura nacional-popular” (vigente na primeira metade do século XX) como sustentáculo de nosso entendimento sobre nação.

[...] a idéia de “nação integrada” passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo. (ORTIZ, 1989, p. 165)

Sob essa ótica de mercado-consumo, a década de 1970 no Brasil foi, então, marcada por investimentos nos meios de comunicação. Na tentativa de difundir os ideais do governo para uma grande parcela da população, os militares estabeleceram uma política modernizadora nas comunicações de massa. De acordo com Ortiz, o rádio, o cinema e a imprensa – meios de comunicação relativamente mais desenvolvidos que a televisão e o marketing no país – foram redefinidos em prol de uma sociedade urbano-industrial, sendo as

grandes cidades um polo de maior florescimento desse mundo moderno (ORTIZ, 1989, p. 39).

Entretanto, diante de tal política modernizadora, o desafio maior esteve em como lidar com as constantes transformações de uma modernidade inacabada, cada vez mais escorregadia e fluida. Paradigmas do começo do século XX ainda estavam em questão, e para deixar ainda mais complexa a situação, elas se somaram às rápidas mudanças no âmbito econômico e das novas tecnologias, principalmente daquelas que envolviam os meios de comunicação de massa. Houve o projeto nacional veiculado pelo próprio regime civil-militar, que selecionou o que devia ser considerado como cultura brasileira, inclusive, e principalmente, criando mecanismos repressores de censura contra tudo o que fosse visto como ameaça aos interesses da nação (ou melhor, ao governo vigente). Nesse sentido, as telecomunicações no Brasil tiveram um grande apoio financeiro e político por parte do aparato governamental; afinal, por meio delas se podiam veicular propagandas do regime de grande alcance pelo território nacional. Toda uma publicidade institucional, refletida em frases como “Brasil: ame- ou deixo-o!” e “quem não vive para servir ao Brasil, não serve para viver no Brasil”, esteve voltada a esse ideário de nação moderna (segundo os ditames da economia capitalista das maiores potências mundiais, em especial a dos EUA) e, ao mesmo tempo – contraditoriamente à prática de modernização – não alterando as tradicionais e desiguais estruturas político-sociais do país.

Sendo assim, o nacional por vezes foi incorporado a elementos externos, a fim de que isso colaborasse na modernização do país, mas também, entre os mais “puristas”, foi relacionado a cultura popular dita mais preservada e não adulterada pelo cosmopolitismo e tendências internacionalizantes. Cabe aqui uma reflexão de Schwarz de 1986:

Daí a busca de um fundo nacional genuíno, isto é, não-adulterado: como seria a cultura popular se fosse possível preservá-lo do comércio e, sobretudo, da comunicação de massa? O que seria uma economia nacional sem mistura? De 64 para cá a internacionalização do capital, a mercantilização das relações sociais e a presença da mídia avançaram tanto que estas questões perderam a verossimilhança. Entretanto, há vinte anos apenas elas ainda agitavam a intelectualidade e ocupavam a ordem do dia. Reinava um estado de espírito combativo, segundo o qual o progresso resultaria de uma espécie de reconquista, ou melhor, da expulsão dos invasores. Rechaçado o Imperialismo, neutralizadas as forças mercantis e industriais de cultura que lhe correspondiam, e afastada a parte antinacional da burguesia, aliada do primeiro, estaria tudo pronto para que desabrochasse a cultura nacional verdadeira, descaracterizada pelos elementos anteriores, entendidos como corpo estranho. (SCHWARZ, 1997, p. 32)

As questões destacadas pelo autor foram, portanto, recorrentes durante a década de 1970; o nacionalismo, enquanto negação do estrangeiro propriamente dito, nesse momento histórico não se desenvolveu de forma coesa, pois oscilava ora entre apropriação antropofágica (próxima dos princípios oswaldianos) do que era externo, ora encarando a mercantilização da cultura como uma prática deturpadora de nossa identidade.

1.2 Utopias nacionais no eixo Rio-São Paulo

As décadas de 1960 e 1970 foram permeadas pela problematização política e cultural das desigualdades sociais de nosso país e pela resistência ao regime civil-militar brasileiro. Nesse sentido, as expressões artístico-culturais desses anos, e das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo em especial, muitas vezes se mostraram engajadas e contestatórias ao regime político do país e às nossas contradições, para que assim pudéssemos entender a realidade brasileira e, conseqüentemente, pensar alternativas de superação dos nossos dilemas internos.

A Bossa Nova propôs uma mudança estética musical que em alguma medida serviu de base para a música engajada das duas décadas seguintes. Impulsionada pelo baiano João Gilberto, essa nova proposta musical inovou na medida em que reduzia a batucada do samba no violão e, “[...] mesmo remetendo à tradição rítmica do samba, trazia elementos do cool jazz, sobretudo na maneira contida de cantar, sem ornamentos [...], e parecia ir ao encontro de um segmento moderno da classe média.” (NAPOLITANO, 2001, p. 29).⁴

As temáticas que nela se desenvolviam abordavam a vida urbana de uma classe média universitária, que cada vez mais estava em busca da sofisticação da música popular brasileira.⁵ Entretanto, nem todos se identificaram com a Bossa Nova, e ela mesma (entre alguns de seus próprios criadores e apreciadores) viveu fases contrastantes.

⁴ “A batida de João Gilberto organiza a regularidade dos bordões e a não-regularidade dos acordes. Sobreposta ao violão, sua voz é colocada ora em fase, ora em defasagem com os ataques aí percutidos, expandindo a ideia de *contradição sem conflitos* para essa relação: *contradição*, pois violão e voz, como regra, não mantêm o mesmo desenho rítmico; e *sem conflitos*, porque a combinação entre esses dois níveis, apesar de ambos estarem dissociados, soa como *polirritmia* perfeitamente integrada.” (GARCIA, 1999, p. 123).

⁵ Para alguns estudiosos, a exemplo do historiador José Ramos Tinhorão, o caráter popular da Bossa Nova deve ser questionado, pois se entende que por ela estar vinculada à classe média, tanto em nível de produção, quanto de consumo, não havia preocupação com uma arte “verdadeiramente” nacional, já que se afastava da realidade brasileira. As camadas sociais mais baixas não teriam acesso aos bens culturais produzidos por essa classe média, e, além disso, não se identificariam com os mesmos. De acordo com Tinhorão, nossa “cultura realmente representativa da realidade do país como um todo – que é cultura de gente pobre, sem oportunidade de escola e sem recursos – precisa enfrentar a concorrência não apenas da cultura de elite (que por ser oficial dispõe de teatro, escolas, conservatórios, orquestras, programações e verbas), mas ainda da classe média, que, enquanto consumidora de produtos da indústria cultural e, assim, também ligada a modelos estéticos importados, identifica-se mais com as elites do que com o povo, ganhando com isso mais espaço nos meios de divulgação” (TINHORÃO, 1998, p. 10).

Em um primeiro momento, mas não de maneira generalizada, “muita gente não gostava [da Bossa Nova], principalmente os ouvintes das camadas mais populares, cujo ouvido se adaptara aos grandes vozeirões que faziam sucesso no rádio, como Francisco Alves, Nelson Gonçalves, Ângela Maria” (NAPOLITANO, 2001, p. 30); já em um segundo momento, até o golpe militar de 1964, a esquerda nacionalista – muito influente no ambiente universitário, principalmente a partir do surgimento do Centro Popular de Cultura (CPC) dentro da União Nacional dos Estudantes (UNE) –, considerou a fase inicial da Bossa Nova, apelidada muitas vezes, de modo pejorativo, de “garota de Ipanema”, como alienada e descompromissada com as questões nacionais, já que aquela entendia que era preciso se desvencilhar do “imperialismo” capitalista estadunidense, que operava intensamente em nosso território, e, portanto, voltar-se à criação de uma arte engajada que retratasse, de fato, os problemas políticos e sociais do país a fim de que eles não fossem negligenciados, mas sim, solucionados.

A defesa do nacional-popular foi o cerne desse segundo momento, e para os cepecistas o popular “não deveria ser reduzido ao regional folclorizado (que representava uma parte da nação), nem com os padrões universais da cultura humanista – como na cultura das elites burguesas” (NAPOLITANO, 2001, p. 37). O popular por eles discutido (sendo alguns dos cepecistas bossa-novistas) estava relacionado a ideais revolucionários de libertação e de conscientização nacional, a partir da busca pela emancipação das camadas trabalhadoras industriais e camponesas. No entanto, em sua forma estética, a complexidade instrumental e harmônica bossa-novista da primeira fase ainda se fazia presente, pois não se abriu mão totalmente das suas conquistas estéticas, tendo também como objetivo a elevação do nível musical popular.⁶

Posteriormente, como já ressaltou o historiador Marcos Napolitano:

Entre 1964 e 1968 houve uma relativa liberdade de criação e expressão, mesmo sob a vigilância do regime autoritário. A estratégia do regime era simples: isolado, cantando para a classe média consumidora de cultura, o artista não era um perigo. Suas entidades políticas de ligação com as classes perigosas, ou seja, os operários e camponeses, foram dissolvidas, e restava ao artista engajado cantar para quem podia comprar sua arte. É claro, na conjuntura de 1968 [...] essa estratégia mudou, pois o cenário de

⁶ “Se alguns jovens intelectuais do movimento estudantil tentavam incorporar a Bossa Nova como uma base legítima da música engajada, as posições veiculadas pelo Manifesto do Centro Popular de Cultura da UNE deixavam os jovens músicos numa posição delicada. Ao contrário do que afirmara Carlos Lyra numa das reuniões inaugurais do CPC, assumindo-se como burguês, dada sua origem e formação cultural, o Manifesto insistia que ser povo era uma questão de opção, obrigatória ao artista comprometido com a libertação nacional. Abandonar o seu mundo era o primeiro dever do artista burguês que se quisesse se engajar. Muitos desses criadores se recusaram a exercer esse tipo de populismo cultural.” (NAPOLITANO, 2001, p. 40-41).

radicalização atingiu uma boa parte da classe média, refletida nas ações de massa do movimento estudantil e na guerrilha em marcha. (NAPOLITANO, 2001, p. 48)

Sendo assim, esses anos foram marcados por uma significativa criatividade artística, porém esta ficou ainda mais concentrada no circuito universitário, a exemplo da PUC-RJ e da USP. Vale aqui lembrar também que entre os anos de 1964 e 1966, montagens dramático-musicais foram produzidas, como foi o caso do famoso espetáculo “Opinião”, protagonizado por Nara Leão (que foi substituída, posteriormente, por Maria Bethânia), Zé Keti e João do Vale, cuja preocupação esteve ainda em abordar problemas socioculturais do país. O impasse entre se tornar “popular” – a partir do momento em que intelectuais e artistas se inspirariam na cultura do povo idealizado – e “popularizar-se” – com o intuito de ampliar e divulgar a sua mensagem –, não fora resolvido entre os adeptos da esquerda nacionalista, mesmo após 1968, pois, além do aparato governamental ter ficado ainda mais repressor, o que, portanto, dificultou o diálogo entre “intelectual” e “povo”, os meios de telecomunicação de massa estavam se consolidando e ressignificando o termo “popular”, na medida em que, a fim de atender a modernização proposta pelo capitalismo industrial e global, e também pelo próprio regime civil-militar que se propunha a cumprir tal proposta, impulsionavam uma lógica de padronização e massificação de consumo sociocultural (NAPOLITANO, 2001, p. 52).

A respeito da expansão de tais meios de telecomunicação, não se pode esquecer que durante os anos 60 a televisão aprimorou a sua tecnologia de produção e transmissão, tornando-se um veículo de informação cada vez mais eficiente e lucrativo (afinal, a publicidade adquiria amplo espaço de veiculação e de patrocínio), e além disso, estava mais acessível à classe média brasileira. Foi nesse momento histórico que os grandes festivais musicais televisivos passaram a ser um grande fenômeno de audiência, o que impulsionou o surgimento da moderna Música Popular Brasileira (MPB).

Programas como “Fino da Bossa” (apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues) e “Bossaudade” (de Eliseth Cardoso e Cyro Monteiro), ambos lançados em 1965, possibilitaram novas linguagens musicais e público diversificado.⁷ A partir deles surgiram os festivais da canção brasileira, desenvolvidos pela TV Record, que “acabaram sendo os

⁷ Cabe aqui destacar que o público consumidor inicial da televisão brasileira ainda não englobava as camadas mais populares de nossa sociedade, ao contrário do que acontecia com o rádio. Nessa época os aparelhos de rádio e todo o sistema de rádio-difusão já estavam bem desenvolvidos e disponibilizados em grande escala e, portanto, já tinham chegado ao público de baixa renda. Sendo assim, apesar da diversificação dos gostos/nichos musicais, que foi sendo explorada de modo intensivo a partir dos programas televisivos de música, estes ainda se restringiam em larga medida aos universitários e à classe média em geral.

principais veículos da manifestação da canção engajada e nacionalista, voltada para a discussão dos problemas que afligiam a sociedade brasileira” (NAPOLITANO, 2001, p. 56).

Entretanto, outra tendência musical coexistiu com tais programas e festivais, sendo ela denominada de “Jovem Guarda” (com a participação de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia), cujas canções abordavam basicamente aventuras amorosas e juvenis, e sonoramente eram muito próximas das baladas de rock estadunidenses dos anos 50. Dessa forma, de acordo com os esquerdistas mais nacionalistas, o rock descompromissado da Jovem Guarda não retratava os impasses de nossa realidade e, portanto, era alienado e não se comprometia com nenhum projeto de nacionalização no país.

As críticas da esquerda nacionalista se aproximaram, de certo modo, das perspectivas de Ariano Suassuna, mesmo que este não tenha relação com ela. Isso porque Suassuna também não apreciava práticas musicais consideradas vendidas a sonoridades estrangeiras e às tendências mercadológicas da indústria fonográfica, uma vez que nestas não se valorizavam o que tínhamos de melhor no campo da música popular e, portanto, não serviriam de parâmetros para serem elencados como parte legítima da cultura brasileira. Dessa forma, o rock da Jovem Guarda e a mistura do samba bossa-novista com elementos do jazz estadunidense não agradavam os ouvidos de alguns armorialistas. Tudo que fosse considerado exógeno a nossa cultura era analisado com cuidado, já que teria o alto potencial de descaracterizar o “ser brasileiro”.⁸

Não podemos afirmar que todos os armorialistas, e mesmo Suassuna, menosprezavam por completo a Bossa Nova e a Jovem Guarda pelo fato de não termos encontrado fontes suficientes para demonstrar isso. Além do mais, esse não é o foco de nosso trabalho. Porém, diante dos incisivos discursos de Suassuna e de críticas posteriores dele, mesmo depois do auge do Movimento Armorial e do Quinteto Armorial, pode-se perceber que as estéticas musicais da Bossa Nova e da Jovem Guarda não entrariam no rol de cultura popular nacional, nem mesmo seriam defendidas como tal.

⁸ Tem sido mais fácil encontrar entrevistas e artigos em jornais sobre esse tema a partir dos anos 2000. Sendo assim, vale aqui mencionar a entrevista de Suassuna para o jornalista Wandecy Medeiros do jornal *Patosonline* da cidade de Patos na Paraíba, publicada no dia 4 de maio de 2013: “**Wandecy Medeiros:** O senhor já disse que não gosta da Bossa nova, não gosta da Tropicália e...**Ariano Suassuna:** A bossa-nova é sempre melhor que a Tropicália. O pessoal diz que a Bossa nova é uma renovação do samba. No meu entender aquilo foi uma anemização do samba. Eles anemizaram aquela força popular do samba. Você pegue um compositor como Antônio Carlos Jobim de um lado, do outro lado você pegue um Cartola. Qual é o mais forte? Cartola é muito mais forte. Entendeu? Jobim tem seu valor, mas eu não acho grande coisa não. Lançar mão do jazz para renovar o samba?” (MEDEIROS, Wandecy. **Entrevista de Ariano Suassuna a Wandecy Medeiros.** Disponível em: <http://www.patosonline.com/post.php?codigo=33916>. Acesso em: 8 out 2013).

Um outro ponto importante a ser discutido é o fato de que ao mesmo tempo em que a esquerda se mobilizava para radicalizar a sua luta contra a direita civil-militar, esta se enrijecia e se fortificava cada vez mais. Porém, nos principais veículos de informação (em termos de mídia, comunicação e até na indústria fonográfica, que foram incentivados/amparados pelos próprios militares), a produção artístico-cultural se mostrava, paradoxalmente, engajada, com adeptos e simpatizantes da esquerda, ou mesmo outros intelectuais, que questionavam de alguma outra forma o momento político, cultural, social e econômico do Brasil (tais como Chico Buarque, Elis Regina, Geraldo Vandré, Theo de Barros, entre outros). Consagrou-se, então a expressão MPB em nosso cenário musical, e com a qual, de certo modo, deu-se continuidade aos debates sobre os ideários do nacional e do popular.

Esse segmento [opinião pública mais engajada] vislumbrou, no movimento musical gerado pelos festivais, um tipo de resistência cultural ao regime militar, sobretudo porque valorizava os elementos culturais nacionais e populares. Assim, consagrou-se o termo Música Popular Brasileira (MPB), sigla que se tornou sinônimo de música comprometida com a realidade brasileira, crítica ao regime militar e de alta qualidade estética (NAPOLITANO, 2001, p. 57).

Diante dessa efervescência artístico-cultural, um dos momentos mais marcantes da MPB foi a Tropicália, que fundia tradições do cancionário nordestino/tradicional, da Bossa Nova e da música *pop* internacional. Em 1967 as canções “Domingo no parque” (cantada por Gilberto Gil e Os Mutantes) e “Alegria, alegria” (interpretada por Caetano Veloso e o grupo argentino Beat Boys) surpreenderam a crítica e o público (NAPOLITANO, 2001, p. 61-62). O tropicalismo buscou explorar sonoridades brasileiras em diálogo com guitarras elétricas e alguns elementos do rock anglo-americano. Nisso implica ressaltar que o Movimento Armorial e o Tropicalismo fortaleceram a reflexão sobre a “cultura brasileira”, mas divergiram em diversos pontos, já que a valorização dos motivos nacionais, para ambos, não se deu de forma una e ortodoxa, inclusive entre os próprios membros de cada um deles. Como bem argumentou Amílcar Bezerra – especialista em Comunicação Social –, enquanto os armorialistas tinham uma postura mais messiânica e isolacionista em prol do nacional-popular, a Tropicália se direcionou mais à prática antropofágica do “ser brasileiro” (nos moldes oswaldianos), a fim de abrir espaço para a interação dos valores culturais nativos e “importados” (BEZERRA, 2009, p. 10).

O “popular” foi o cerne de ambos os movimentos, entretanto é evidente que o termo possui um caráter múltiplo e movediço. Para os idealizadores do Movimento Armorial o verdadeiro “popular” abarcava diretamente a autenticidade do povo brasileiro e estava longe dos parâmetros da indústria fonográfica; já para os tropicalistas o “popular” emergia no âmbito da cultura urbano-industrial e, portanto, era viabilizado pela comunicação de massa.

Os tropicalistas, apesar de não deixarem de reconhecer que o “popular” era fundamentalmente associado também ao mundo rural (à herança folclórica da identidade nacional), salientavam que essa tradição entre artistas e intelectuais do país deveria ser mais problematizada. Eles acreditavam que o moderno deveria dialogar com o arcaico – buscavam colocar a “monocultura junto com a indústria” (PAIANO, 1994, p. 148); sendo assim, incorporaram elementos da cultura pop internacional ao processo de criação, irradiando tendências estéticas e comportamentais ao público jovem brasileiro (principalmente do eixo Rio-São Paulo) e criticaram a postura de nacionalistas mais rigorosos, que defendiam uma “cultura popular” mais intacta, sem ressignificações e influências externas.

Pensando sobre o desenvolvimento da música popular brasileira, a Tropicália também combateu a incorporação acrítica dos modelos estrangeiros, mas, contraditoriamente, contribuiu para uma produção musical mais voltada ao “som universal” que adentrou na indústria fonográfica dos anos 70 como “música pop” e teve diversos desdobramentos como a disco music, o pop-rock, o brega, a MPB-pop, etc. Segundo o pesquisador em Comunicação Social, Enor Paiano:

[...] o espírito pop do qual o tropicalismo nutriu-se para abrir a nova trilha de produção e de pensamento sobre a MPB, proporcionou também uma conscientização sobre o movimento contracultural que acontecia na época, embalado pelas rebeliões estudantis – Paris, Praga, Berkeley – assim como despertou uma preocupação crítica de outra natureza sobre a cultura pop que surgia. [...]. E começa a se tomar um novo segmento da MPB, que abandona a preocupação com “linha evolutiva”, com o som acústico, com a rítmica e a melódica que remetem a formas folclóricas ou à Era do Rádio e parte, sem escalas, para um som “universal”. Surgem então centenas (há quem afirme que foram milhares) de conjuntos cujas influências são The Birds, Yardbirds, The Who, Jimi Hendrix, The Doors, The Kinks, Traffic, Lovin Spoonful, além, claro, de Beatles e Rolling Stones (PAIANO, 1994, p. 151-152).

Dessa forma, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entusiasmados com esse espírito pop,⁹ no festival de MPB da TV Record, em 1967, deram início à despolarização que existia, até

⁹ Caetano Veloso e Gilberto Gil até hoje são vistos como os principais protagonistas do tropicalismo; porém, outros artistas tiveram importantes participações, a exemplo de Tom Zé e Os Mutantes, o que demonstra o quanto o movimento não pode ser compreendido de forma homogênea. Seu surgimento foi multifacetado, controverso e com diversos desdobramentos para além, inclusive, do eixo Rio-São Paulo.

então, entre os compositores mais engajados na *canção de protesto*¹⁰ e o “iê-iê-iê” da Jovem Guarda; este, apesar de ter alcançado grande alcance de público, era acusado por aqueles, como já mencionado anteriormente, por não se comprometer com os rumos políticos do país. Vale lembrar que os artistas vinculados à canção de protesto vinham da Bossa Nova, a exemplo de Geraldo Vandré, Marcos Valle, Nara Leão e Carlos Lyra, porém, tinham ainda resquícios das vertentes de esquerda que se voltaram para o ideal nacional-popular, sendo o “popular” a representação do “povo oprimido” (ZAN, 2001, p. 113).

Diante da complexidade desse cenário, portanto, impulsionou-se o movimento da Tropicália, que incluiu linguagens estéticas do rock e do pop internacional, e, embora se afastando das tendências “romântico-revolucionárias” de esquerda, estimulou, ainda assim, um repertório preocupado com a construção de uma nação brasileira moderna, sem tantas contradições e desigualdades. A partir do momento histórico vivenciado pelo tropicalismo, o processo de mundialização da cultura no país ganhava cada vez mais força, de modo a segmentar o mercado fonográfico, o que para o Movimento Armorial era um dado nada construtivo, pois este argumentava que a nossa feição cultural descaracterizava-se em prol das necessidades da indústria fonográfica e a dita verdadeira cultura popular perdia espaço na delimitação do “ser brasileiro”.

É importante destacar que a Tropicália, embora tenha alcançado fama e público no campo da música, adentrou-se por outras áreas artísticas; aliás, foi nas artes plásticas que ela teve um de seus principais impulsos de criação:

Na música – sua maior vitrine – os marcos foram as canções “Alegria, alegria” de Caetano Veloso e “Domingo no parque” de Gilberto Gil. No teatro, as ousadas experiências do Grupo Oficina, ou seja, as montagens de *O rei da vela* e de *Roda viva*. No cinema, a radicalização das teses do Cinema Novo, com o lançamento de *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Uma vertente formativa muito importante, embora menos conhecida do grande público, foram as experiências das artes plásticas, principalmente as obras de Hélio Oiticica. Aliás, foi nas artes plásticas que a palavra tropicália ressurgiu nos anos 60 (NAPOLITANO, 2001, p. 63-64).

Mesmo que o regime civil-militar tenha fortalecido seus mecanismos de censura, controle e repressão, o que enfraqueceu o movimento tropicalista de um modo geral, pois, alguns dos seus participantes se exilaram do país e/ou tiveram suas produções artísticas reprimidas, ainda assim o rótulo de “tropical” adquiriu grande alcance de público e mídia em

¹⁰ Pensar em momentos de engajamento talvez seja mais condizente com a chamada canção de protesto, pois esta não foi uma manifestação plenamente coesa, homogênea e sem contradições.

1968, sendo, portanto, apropriado, e mesmo ressignificado a posteriori, pela lógica de mercado. Foi nesse sentido que não só o Movimento Armorial, mas também outros artistas e intelectuais do período, tais como Sidney Miller, Augusto Boal, Francisco de Assis e Roberto Schwarz, consideravam problemáticos as paródias e o tom sarcástico e tragicômico do tropicalismo.¹¹ Isso porque nessa perspectiva, o caráter de deboche e de desbunde da juventude contracultural, estaria se desresponsabilizando dos reais problemas da realidade brasileira e, então, não se comprometia a colaborar na valorização de nossa identidade nacional (já tão corrompida e deturpada) e/ou na superação de nossas desigualdades e contradições sociais (elementos ainda de forte herança colonial).

Cabe aqui ressaltar que todo esse debate e repercussão foram potencializadas devido à expansão cada vez mais visível da TV brasileira, principalmente no eixo Rio-São Paulo, na medida em que ela abriu espaço para discussões estéticas, políticas e culturais entre finais dos anos 60 e início dos 70. É evidente que com o AI-5, instituído em dezembro de 1968, dificultou-se tal mobilização; afinal qualquer manifestação que questionasse direta ou indiretamente o governo era censurada. Porém, a partir desse momento histórico, o Brasil viveu um dos períodos mais paradoxais, pois o regime civil-militar investiu em uma política econômica baseada nos juros baixos e no fácil acesso ao crédito. Foi a famosa fase do *milagre brasileiro*, quando o consumo da classe média se deu em diferentes níveis e ajudou no crescimento de um mercado cultural cada vez mais marcado pelo entretenimento de fácil apreensão, principalmente a respeito da música popular e do conteúdo televisivo (muitas vezes “enlatado” dos EUA).

Entretanto, o “boom” de tal crescimento econômico perdeu força rapidamente, em especial, por causa da crise internacional do petróleo, em 1973, que tomou proporções mundiais, solapando a economia brasileira e contribuindo ainda mais no acirramento dos abismos socioeconômicos de nosso país. Se as críticas ao governo civil-militar, mesmo com o AI-5, ainda se faziam presentes – e, aliás, resistiam com luta armada, guerrilhas, barricadas e mobilizações clandestinas –, com o enfraquecimento econômico e a alta inflação, os ânimos contrários aos militares ganhavam cada vez mais força durante a década de 70, atraindo o respaldo de diversas camadas sociais. O lema do momento histórico, que institucionalmente

¹¹ “Sidney Miller, em vários artigos, denunciou o caráter comercial do som universal, buscado pelo movimento, tentando mostrar que aquilo não passava de uma estratégia da indústria fonográfica em ‘internacionalizar’ o gosto com base nos grandes mercados (Estados Unidos, Inglaterra). Augusto Boal, na forma de um manifesto escrito, dizia que o Tropicalismo apenas divertia a burguesia, em vez de chocá-la, perdendo-se no individualismo e no deboche vazio. Schwarz, num texto da época, fazia uma análise bastante aprofundada do teatro tropicalista de José Celso, dizendo que aquela estética da agressividade e do deboche traduzia na verdade a agonia política e existencial da pequena burguesia que se achava de esquerda, mas que no fundo era individualista e egoísta.” (NAPOLITANO, 2001, p. 70).

estava sob o comando do governo Geisel (1974/1979), era o de promover uma abertura política “lenta, gradual e segura”. Esse processo de abertura não se deu de forma rápida, coesa e sem impasses já que os militares queriam assegurar uma abertura que não julgasse seus crimes políticos, em especial os crimes do Estado contra os civis que foram perseguidos, torturados e mortos. Embora um pouco longa, cabe aqui, por fim, a seguinte reflexão de Napolitano:

Apesar de o regime militar ainda controlar a situação social e política do país, a perspectiva de abertura e a cultura de oposição cada vez mais forte no seio da classe média, e mesmo das classes populares, estimulavam o debate político na sociedade brasileira. Em 1977, o movimento estudantil voltou às ruas [...] e em 1978, o movimento operário voltou a realizar grandes greves [...]. No campo da cultura, sobretudo entre artistas e intelectuais de esquerda, renovava-se o ímpeto de participação política mais intensa, passando de uma fase de resistência para uma fase mais crítica e agressiva, na medida em que as massas voltavam ao primeiro plano da vida nacional e, com isso, mudando completamente a correlação de forças entre a sociedade civil democrática e o Estado, dominado por um regime autoritário e coercitivo. Com a revogação oficial do AI-5, em 1 de janeiro de 1979, e o conseqüente fim da censura prévia, abriu-se uma nova era para a cultura brasileira. Músicas, peças de teatro e, sobretudo, livros de ficção, reportagem e ensaios históricos puderam ser publicados (NAPOLITANO, 2001, p. 121).¹²

1.3 Recife e o caráter nacional da cultura nordestina

Recife é umas das cidades metropolitanas do Brasil que mais se destacam no âmbito cultural, com elementos da dita tradição nordestina que convivem – muitas vezes no mesmo espaço –, com o caráter múltiplo e movediço da contemporaneidade, o que proporciona práticas de ressignificação e de valorização da cultura popular nem sempre convergentes e sem contradições. É notória a sua fertilidade artística nas mais diversas formas de comportamento, costumes e expressividades de sua população, que vão para além do campo da arte.

Nos anos de 1970, auge do Movimento Armorial em Recife, a defesa da cultura popular nordestina – esta considerada por grande parte da *intelligentsia* brasileira como um dos elementos fundamentais da identidade nacional –, foi permeada por várias questões acerca

¹² Apesar de o autor ter utilizado o termo “massas” para se referir ao processo de ocupação de espaços públicos por camadas sociais mais populares, a fim de que pudessem expressar suas lutas e insatisfações contra o regime, temos ciência de que o termo possui uma carga sociológica, histórica e, inclusive, teórica, problemática.

do diálogo, por vezes conflitante, entre o mundo rural e o urbano, e entre tradição e modernidade.

Tendo em vista o histórico da construção da cidade de Recife, a sua economia açucareira, a alta lucratividade na circulação de mercadorias no porto, e o sistema escravocrata e latifundiário são heranças coloniais que contribuíram decisivamente para que Recife se tornasse um forte polo econômico, político e cultural do Nordeste. Após o incêndio de Olinda em 1631, Recife deixou de ser somente um porto para se tornar um destacado centro político do governo holandês no Brasil, sendo que este investiu em empreendimentos urbanísticos, parques, sistema de canais, jardim botânico, palácios, etc., “indicando um deslocamento das representações relativas ao desbravamento e domesticação de uma natureza exótica para um ambiente laico e mundano. O Recife passou a ter o sentido de ‘cidade da liberdade’” (PONTUAL, 2001, p. 423).

O primeiro impulso de industrialização ocorreu no século XIX, direcionando-se para os bens de consumo duráveis, a exemplo da introdução de fábricas têxteis na cidade. Porém, o forte da região ainda era a economia agrária e açucareira e, portanto, tal iniciativa não obteve grandes repercussões no período. O segundo impulso, a partir dos anos de 1940, alcançou maiores avanços, pois industrializar Recife seria também modernizá-la. Nesse sentido, em 1959 foi criada, no governo de Juscelino Kubitschek, a Sudene (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste), com a finalidade de elaborar um planejamento político para delinear quais eram os Estados que compunham o Nordeste, e, feito isso, desenvolvê-los nos âmbitos social e econômico, para que, enfim, fossem diminuídas as disparidades que a região nordestina tinha em relação ao Centro-Sul do Brasil. De acordo com a historiadora Virgínia Pontual,

Ao lado das elevadas taxas de crescimento demográfico, o fenômeno das secas, os males do latifúndio improdutivo, as deficiências de distribuição de energia elétrica, as deficiências de transportes, o analfabetismo, a mortalidade infantil, as endemias e a carência alimentar compunham o quadro aterrador do Nordeste e, particularmente, da sua metrópole regional - o Recife. Assim, nos anos 50, como de há muito, a cidade refletia a situação de paralisação econômica por que passava a região Nordeste. Essa situação de paralisação econômica era reportada à dominância da economia açucareira. Impunha-se desentrelaçar a economia regional da produção açucareira e promover a industrialização do Nordeste. Essa foi a idealização política maior dos intelectuais e dos industriais à época, para fazer frente aos entraves econômicos, à miséria do povo e ao crescimento populacional (PONTUAL, 2001, p. 430).

Entretanto, a cidade continuou enfrentando diversos problemas, já eram perceptíveis desde as primeiras décadas do século XX, tais como: longos períodos de seca, analfabetismo, crescimento desordenado da lógica urbana e industrial, dizimação da fauna e da flora locais (a exemplo dos manguezais), construções residenciais precárias como os mocambos, êxodo rural, desigualdades sociais, altos índices de violência, falta de saneamento básico em diversos bairros da periferia e de infraestrutura para o proletariado cada vez mais em expansão, etc. Sendo assim, Recife se mostrou um mosaico cultural e social, repleta de contradições, em meio à transição de um mundo basicamente rural para a complexidade dinâmica do mundo urbano.

Para os mais saudosistas, a exemplo de Ariano Suassuna, tentou-se em diversos momentos retomar muitos dos elementos do “legítimo” nordestino do sertão, pertencente ao universo rural, pois ele estava sendo ameaçado intensamente devido à busca pela modernidade importada da lógica urbano-industrial capitalista. Voltar-se ao passado colonial dos “grandes feitos”, que delinearão o “ser nordestino”, foi uma reação por vezes romântica de quem parecia estar perdido diante das rápidas transformações de tendências cosmopolitas, que poderiam pôr a perder as raízes da identidade.

À nostalgia ecológica, [...] falando da cidade naturalizada no passado à qual todos faziam recorrência como parâmetro do bem-viver, agrega-se a nostalgia da cidade, fundada na cultura conservadora da cana-de-açúcar, transformada [...] na sede da economia monetária e da crescente divisão do trabalho, marcada pela impessoalidade e individualidade; prenhe, portanto, de relações humanas estranhas, misturadas às familiares. Difícil assimilar tal cidade, manter-se reconhecido como participante e finalidade de sua existência (PONTUAL, 2001, p. 426).

Essa sensação nostálgica não deve ser encarada como uma simples negação do mundo moderno e do cosmopolitismo nele envolvido, ou mesmo, no caso de Suassuna, de retorno absoluto aos valores do passado.¹³ O que estava em questão era a valorização de características fundadoras da nossa identidade, que não poderiam se afrouxar com a fluidez dos tempos modernos. Além disso, é válido lembrar que a cidade de Recife já possuía um intercâmbio de pessoas, ideias, matérias-primas, etc., relativamente dinâmico desde o período de Maurício de Nassau, principalmente se comparado com outras regiões litorâneas do país. Porém, tendo em vista as rápidas transformações da modernização, as tradições inseridas no

¹³ Esta reflexão demonstra, mais uma vez, que não podemos identificar o Movimento Armorial como sendo uma prática nacional-popular, seja este veiculado pelas esquerdas brasileiras, seja pelo sentido mais tradicional folclorista, pois o movimento não construiu relações diretas com nenhuma dessas perspectivas, ainda que em alguns momentos tenha ocorrido breves aproximações.

imaginário de um passado em comum serviam de identificação não só para o nordestino, mas também para a construção do ideário nacional, sendo assim, era preciso preservá-las/rememorá-las de algum modo.

Partindo de tais premissas, cabe agora discorrermos um pouco sobre a fertilidade da cena artístico-cultural de Recife, que foi permeada por projetos e movimentações em prol da identidade nordestina e, conseqüentemente, do que esta trazia de elementos para a identidade do nacional como um todo. Frevo, maracatu, tropicalismo, bossa nova, o “Movimento de Cultura Popular” e o “Teatro Popular do Nordeste” tiveram, então, destaque entre as décadas de 1950 a 1970.

Começando pelo frevo, de acordo com o jornalista e crítico musical paraibano José Teles (colunista do “Jornal do Commercio” de Pernambuco),

O frevo é um amálgama dos gêneros musicais ouvidos no Recife no final do século XIX e início do XX. Mescla de elementos de maxixe, polca, dobrado, modinha, quadrilha. Do passo não se tem dúvidas: surgiu de capoeiristas que acompanhavam as bandas de música pelas ruas do Recife, fazendo suas evoluções diante delas. Eram os chamados valentões, ou desordeiros, que também praticavam das suas durante apresentações dos pastoris profanos (TELES, 2012, p. 39).

Entretanto, faz-se necessário frisar que assim como o samba, o frevo a princípio designava uma situação, não um gênero musical propriamente dito. Logo, ele poderia ser tanto uma agitação (por diversas vezes conflituosa entre capoeiristas e a polícia local de Recife), quanto uma festa popular de rua. Além disso, o frevo não deve ser compreendido como uma expressão artística homogênea, pois temos, por exemplo, o frevo instrumental, também chamado frevo de rua, o frevo-canção, o frevo rasgado, etc.

De grande prestígio junto ao público, tais frevos tinham seu espaço garantido, até a primeira metade do século XX, nas festas carnavalescas de Recife. A partir da segunda metade desse mesmo século, com a gravadora “Fábrica de Discos Rozenblit”, muitos frevos foram gravados. A Rozenblit, surgida em 1954 e com sede no bairro Afogados, de Recife, foi uma das gravadoras que mais se destacaram entre os anos de 1954 e 1968 no nordeste. Ela colaborou na monumentalização do frevo enquanto prática de identidade pernambucana; além disso, gravou também maracatus, cirandas, cocos, etc., para que por meio deles também se reafirmasse a identidade nordestina. Porém, somada a essa questão identitária, é válido notar que, ao fazer isso, tal gravadora estava inserida na lógica comercial e, portanto, preocupava-se com a receptividade dos nichos de mercado:

O mérito da Rozenblit foi olhar para seu próprio quintal e descobrir a riqueza musical que ali havia, praticamente inexplorada. A Rozenblit tornou o frevo um produto comercial, de massa, vendável; registrou pela primeira vez comercialmente maracatus, cirandas, pastoris, cocos, alguns desses gêneros tendendo à extinção [...]. Mas o grande trunfo da Rozenblit foi mesmo proporcionar o resgate do frevo (TELES, 2012, p. 24).

A gravadora também contribuiu com festivais e coletâneas de compositores, intérpretes e instrumentistas de frevo para sua maior popularização enquanto gênero musical tipicamente nordestino, e, conseqüentemente, adquirisse altas vendagens. Dessa forma, músicos como Capiba, Nelson Ferreira e Claudionor Germano, por exemplo, tiveram o amparo da Rozenblit e ganharam grande alcance de público, sendo nomes bem referenciados quando se fala de frevo nordestino. A partir do momento em que a Rozenblit entrou em um processo de decadência, o frevo também teve sua repercussão diminuída.

Com o apoio da gravadora Rozenblit, o frevo passou a ser consumido em sua própria terra [...]. Antológicos discos de frevos foram produzidos na Rozenblit, com boa resposta comercial, alguns inclusive com grandes tiragens, a exemplo dos LPs em que Claudionor Germano interpretava Capiba e Nelson Ferreira. Abriu-se assim um mercado para consumidores, músicos, maestros, dando uma revigorada no frevo, que alcançou seu período de apogeu, entre meados dos anos 50 e 60. A Rozenblit foi, enfim, a redenção do frevo, registrando praticamente toda a obra de Capiba e Nelson Ferreira. [...]. Paradoxalmente, a gravadora contribuiu, de maneira indireta, para que o frevo afundasse em lenta decadência a partir da sua falência. A Rozenblit esteve em coma durante praticamente toda a década de 70, fechando as portas definitivamente em 1980 (TELES, 2012, p. 44).

O frevo como manifestação artístico-cultural originária do nordeste, e mais especificamente de Pernambuco, esteve, e até os dias de hoje está, marcado em nosso imaginário como algo tipicamente nacional e que, portanto, tem seu valor imaterial e simbólico na nossa identidade. Coletâneas de álbuns como “Frevoé”, “Recifrevo” e “Frevança” foram tentativas de se manterem vivas a memória e a prática relacionadas aos participantes do frevo, e não só isso, mas também à cultura popular nordestina enquanto elemento fundamental do “ser brasileiro” a ser salvaguardado.

Porém, nem só de frevo se mantinha viva a cultura do nordeste. Entre os anos de 1960, em especial sob o governo de Miguel Arraes em Pernambuco, diversos artistas, intelectuais e universitários se uniram em prol do “Movimento de Cultura Popular” (MCP) e das propostas inovadoras da pedagogia de Paulo Freire.

O MCP tinha por objetivo construir uma ação comunitária de educação popular, com ênfase na cultura popular e na alfabetização de adultos, a fim de que se formassem indivíduos mais críticos socialmente e que, portanto, pudessem atuar no âmbito político do país. De acordo com o educador e político Germano Coelho (um dos idealizadores do MCP),

O Movimento de Cultura Popular nasceu da miséria do povo do Recife. De suas paisagens mutiladas. De seus mangues cobertos de mocambos. Da lama dos morros e alagados, onde crescem o analfabetismo, o desemprego, a doença e a fome. Suas raízes mergulham nas feridas da cidade degradada. Fincam-se nas terras áridas. Refletem o seu drama como “síntese dramatizada da estrutura social inteira”. Drama também de outras áreas subdesenvolvidas. Do Recife com 80.000 crianças de 7 a 14 anos de idade sem escola. Do Brasil, com 6 milhões. Do Recife, com milhares e milhares de adultos analfabetos. Do Brasil, com milhões. Do mundo em que vivemos, em pleno século XX, com mais de um bilhão de homens e mulheres e crianças incapazes sequer de ler, escrever e contar. O Movimento de Cultura Popular representa, assim, uma resposta. A resposta do prefeito Miguel Arraes, dos vereadores, dos intelectuais, dos estudantes e do povo do Recife ao desafio da miséria. Resposta que se dinamiza sob a forma de um Movimento que inicia, no Nordeste, uma experiência nova de Universidade Popular (COELHO apud GASPAR, online).

Partindo de tais premissas, entre seus integrantes estavam intelectuais e artistas como Hermilo Borba Filho, Germano Coelho, Francisco Brennand, Ariano Suassuna, entre outros, além de instituições políticas de esquerda como a União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Por causa da significativa repercussão que teve e do “perigo” que representava em Pernambuco, o MCP foi extinto com o golpe de 64.

Meses após o golpe, alguns remanescentes do MCP foram acolhidos pelo Teatro Popular do Nordeste – TPN (1960-1975) –, que foi uma espécie de continuidade do antigo Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP (1940-1952) –, cuja proposta também se voltava para a produção de uma arte popular e nacional. Tais projetos (TEP, MCP e TPN), como é comum acontecer, conviveram com diversos desentendimentos entre seus integrantes, revelando até mesmo conflitos ideológicos, como no caso do MCP e do TPN. Suassuna, por exemplo, por considerar que o TPN em um determinado momento estava se aproximando muito da literatura brechtiana, afastou-se do mesmo por não concordar com a forma de interpretação teatral desta; “apesar de que continuavam a falar como a gente sempre tinha falado, na importância do teatro popular, tinha também [...] uma aproximação com Brecht que a mim parecia prejudicial ao teatro brasileiro, como eu sonhava” (SUASSUNA apud BACCARELLI, 1994, p. 36).

Diante disso, cabe aqui também ressaltar que,

À semelhança do TEP, o TPN preconiza a necessidade de levar um teatro de qualidade às camadas socialmente menos favorecidas. Nos três primeiros anos de atividades, um convênio com a Fundação da Promoção Social – entidade ligada ao Governo do Estado –, viabiliza a apresentação do grupo não somente em diversos centros operários, mas também em outros espaços alternativos, como escolas e praças da periferia do Recife. Por trás desse apoio, o interesse do governo, então alinhado às forças de direita, é competir com o Movimento de Cultura Popular (MCP), promovido pela Prefeitura do Recife, no comando de Miguel Arraes, político apoiado pelas forças de esquerda. Essa disputa chega ao ápice em abril de 1962, quando Hermilo Borba Filho estreia *A Bomba da Paz*, farsa política de sua autoria, escrita com a franca intenção de ridicularizar o MCP – embora também retratasse de modo caricatural os representantes dos setores mais reacionários da sociedade (TEATRO Popular do Nordeste, online).

Ao lado do dramaturgo e crítico literário Hermilo Borba Filho, ex-integrantes do TEP, como Suassuna e Capiba, ajudaram na fundação do TPN, com o propósito de valorizar a literatura, o teatro e a poesia popular de raízes nordestinas, a exemplo de manifestações como bumba-meu-boi e o mamulengo, mas também de rememorar os considerados clássicos da tragédia grega, da comédia latina, do teatro sacro medieval, etc., porém, sendo estes já influenciados pelas releituras da arte e crenças populares nordestinas. Dessa forma, os membros do TPN (re)criaram peças de cunho educativo no intuito de incentivar a valorização das expressões artístico-culturais locais e de facilitar o acesso às artes cênicas para as camadas populares de baixa renda.

A agitação cultural de Recife também teve espaço para as tendências da Bossa Nova mais engajada. Nomes como Geraldo Azevedo, Zélia Barbosa, Naná Vasconcelos, Teca Calazans, Marcelo Melo, Toinho Alves, entre outros (sendo os dois últimos violonistas e fundadores do Quinteto Violado)¹⁴, foram marcantes no cenário musical bossa-novista de Pernambuco, que também dialogava com outras sonoridades nordestinas.

Espectáculos como os que ocorriam no eixo Rio-São Paulo, como o do Grupo Opinião, foram também frequentes no ambiente universitário de Recife. Houve o “show-pesquisa *Mora na Filosofia*, da Universidade de Samba Boêmios de Sítio Novo, na Faculdade de Filosofia de Recife, em 1965, onde apareceram Naná Vasconcelos (grafado Maná) e Geraldo Azevedo”

¹⁴ “O Quinteto Violado surgiu no Recife numa época em que o Movimento Armorial chamava atenção sobre a rica variedade da música feita pelo povão em Pernambuco, como comenta o professor Ariano Suassuna na citada biografia do grupo: ‘quando, na década de 70, Antonio José Madureira e eu estávamos tomando as primeiras providências para a criação do Quinteto Armorial, Marcelo Melo e Toinho Alves estavam fazendo a mesma coisa em relação ao Quinteto Violado. Conversamos muito sobre nossas preocupações e objetivos comuns, ligados à criação de uma música brasileira, o Armorial, numa linha mais erudita, o Quinteto numa mais popular’” (TELES, 2012, p. 91).

(TELES, 2012, p. 87); houve também o “Tempo de Bossa”, que trouxe ao palco textos adaptados e musicados de Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto, e o “Bossa Nova 65” com destaque para a apresentação de Geraldo Azevedo. Depois da promulgação do AI-5 em 1968, os mecanismos de controle, censura e repressão do regime civil-militar ficaram mais acentuados e, então, tais espetáculos, assim como os dos cariocas e paulistanos, perderam muito de seus espaços de atuação; Geraldo Azevedo, por exemplo, teve sua primeira prisão política em 1969.

Somado a isso, a produção local nordestina muitas vezes concorreu com os espetáculos do Sudeste e, então, em diversos momentos o não fortalecimento da produção e da divulgação, a longo prazo, dos circuitos artístico-culturais de Recife também foi uma consequência das gravações importadas do eixo Rio-São Paulo. Além disso, muitos artistas nordestinos, na medida em que começavam a ganhar prestígio, mudavam-se para o Sudeste e se integravam às principais emissoras de televisão e gravadoras; assim foi o caso de Geraldo Azevedo antes de ser preso.

Em meados da década de 60, as emissoras regionais de TV ainda continuavam fortes, mas não o suficiente para esnobar as gravações importadas do Sudeste com programas como *Esta Noite se Improvisa*, *O Fino da Bossa*, *A Banda*, ou os badalados festivais de MPB. Pelo maior número de artistas famosos, maior verba de patrocinadores, não se poderiam comparar esses programas importados com a programação local, até porque os cantores que nelas se destacavam acabavam emigrando para São Paulo, que aglutinava as mais importantes emissoras de TV, isso quando não eram contratados diretamente por elas. (TELES, 2012, p. 101, grifo do autor).

Os anos 60 formaram, de fato, uma década fértil em nível de crítica social, econômica e política, em um período de elevada efervescência artístico-cultural, e os meios de telecomunicações e as empresas fonográficas colaboraram de modo significativo na repercussão de tal fertilidade. O Tropicalismo foi uma das que mais se acentuaram, conscientemente, os dilemas e as contradições – em tom de paródia –, da realidade brasileira. A Tropicália, embora normalmente focada nos Estados de São Paulo, do Rio de Janeiro e da Bahia (o berço de seu surgimento), marcou presença em Pernambuco e não foi homogênea sobre reconhecer o caráter transformador, e mesmo moderno, da fertilidade cultural do nordeste.

No dia 19 de abril de 1968 foi lançado o “1º Manifesto Tropicalista Nordestino”, em Olinda. Segue abaixo o texto na íntegra, intitulado “Porque somos e não somos tropicalistas”, e escrito por Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi:

1. Constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província. Por que insistimos em viver há dez anos da Guanabara e há um século de Londres? Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições?
2. Recusamos o “comprometimento” com nossos “antigos professores” (porque eles continuam mais “antigos” do que nunca; do alto da sua benevolência, de sua vaidade, de sua irritação, de seu histrionismo, de sua menopausa intelectual).
3. Lamentamos que os da “nova e novíssima geração” (a maioria pelo menos) continuem a se valer da tutela sincretista, luso-tropical, sociodélica, joãocabralina, t-p-n-ística, etc e tal.
4. Comprovamos (sem ressentimento) a decadência da esquerda festiva (a exemplo, do faz escuro mas eu canto, das manhãs de liberdade, do vietnam por ti e por mim e outros “protestos” puramente retórico-panfletários).
5. Afirmamos: “dessacralizando e corrompendo a esquerda festiva, o tropicalismo investe e arrebenta, explode e explora os seus adeptos tanto quanto os seus atacantes (quá quá quá, para os que não no entendem...)”.
6. Somos (sem subserviência) por Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, Nelson Motta, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Adão Pinheiro, José Claudio, os poetas de vanguarda. Tudo que for legitimamente NOVO.
7. Reconhecemos a transitoriedade (o trânsito e o transe) do tropicalismo, junto ao perigo de comercialização, de mistificação, de idolatria. Assim como dizemos “abaixo a festiva”, acrescentamos: “abaixo o fanatismo tropicalista” (por isso, quem tentar nos apelidar, sorrindo, de “tropicalistas” – ou não tem imaginação, ou é dogmático, ou quer bancar o engraçadinho, ou é burro mesmo).
8. A vanguarda contra a retaguarda! A loucura contra a burrice! O impacto contra a mediocridade! O sexo contra os dogmas! A realidade contra os suplementos! A radicalidade contra o comodismo!
9. Tropicalistas de todo o mundo uni-vos – Jomard Muniz de Britto, professor e ensaísta, Aristides Guimarães, compositor de música popular; e Celso Marconi, repórter e crítico de cinema (TELES, 2012, p. 112-113).

Nesse mesmo ano, outro manifesto ainda mais crítico, intitulado “Inventário do Feudalismo Cultural Nordestino”, foi produzido por esses mesmos tropicalistas e por outros, tais como Anchieta Fernandes, Iexis Gurgel, Caetano Veloso, Carlos Antônio Aranha, Dailor Varela, Falves da Silva, Gilberto Gil, Marcus Vinícius de Andrade, Moacyr Cirne e Raul Córdula Filho. Da mesma forma que o primeiro, ele teve o intuito de problematizar a tradição conservadora de uma elite política, cultural e social nordestina, em especial de entidades tidas como inquestionáveis como conselhos de cultura e ambientes mais acadêmicos. É evidente

que os ânimos ficaram alterados com tais manifestos, afinal, grande parte da intelectualidade local, fundamentada na cultura tradicional saudosista do latifúndio e da figura mística do sertanejo heroico, foi colocada em xeque. Os tropicalistas almejavam se diferenciar dos “tropicanelhas”:

O que é tropicalismo: posição de radicalidade crítica e criadora diante da realidade brasileira hoje; vanguarda cultural como sinônimo de militância, da instauração de novos processos criativos, da utilização da “cultura de massa” (rádio, tv, etc.) com a finalidade de desmascarar e ultrapassar o subdesenvolvimento através da explosão de suas contradições mais agudas; “ver” com olhos “livres”. O que é tropicanelha: atitude conservadora e purista em face da cultura e da realidade brasileira hoje; retaguarda cultural significando alheamento, de tentar dar respostas passadas aos problemas, revelando o passadismo através da nostalgia, do donzelismo, do pitoresco do cartão postal, da carência de informação, contribuindo assim para uma perpetuação do subdesenvolvimento; enxergar com viseiras e preconceitos. Além e aquém dessas posições podem existir muitas outras.¹⁵

Esses manifestos foram produzidos, em especial, por e para universitários. No âmbito musical, os ideais dos mesmos repercutiram em grupos como o “Laboratório de Sons Estranhos”, fundado por Aristides Guimarães. Este declarou que “na primeira parte fazíamos bossa nova, música eletrônica, Chopin e no final cantávamos uma canção de Caetano Veloso chamada ‘Saudosismo’, que terminava com ‘Chega de saudade, chega de saudade’. Além do ‘Chega de Saudade’, eu gritava ‘Chega de folclore’” (GUIMARÃES apud TELES, 2012, p. 124).

Ainda sobre a questão musical, mas também para além dela, houve aproximações e distanciamentos a respeito de se reconhecer a participação de Pernambuco na formação do tropicalismo. Caetano Veloso, em sua obra “Verdade Tropical”, já ressaltou que “não citar essa vertente tropicalista extra-baianos/paulistas e a influência que Pernambuco exerceu sobre o movimento foi uma das falhas do seu livro” (TELES, 2012, p. 111).

Diante de tais desdobramentos, percebemos que embora ainda se tenham poucas referências de estudo, principalmente no Sudeste, sobre a atuação tropicalista do nordeste, a repercussão desta foi significativa e merece atenção para futuras pesquisas sobre essa questão. Afinal, ela surtiu grandes efeitos e debates entre diferentes intelectuais e artistas da época, inclusive gerando impasses com os armorialistas.

¹⁵ Publicado originalmente em exposição individual de Raul Córdoba em Olinda no ano de 1968 (DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes, 2012, p. 181).

Nesse sentido, vale aqui destacar que foram frequentes as discussões ocorridas entre, de um lado Suassuna no jornal “Diário de Pernambuco”, e Celso Marconi e Jomard Muniz, e de outro, no “Jornal do Commercio”. Os conflitos ideológicos eram claros, e Suassuna, um dos críticos mais fervorosos do tropicalismo, não deixou de alfinetar os adeptos deste em território nordestino.

[...] na sua coluna e em artigos no *Jornal do Commercio*, o crítico Celso Marconi continuava fustigando os adversários do tropicalismo. O alvo principal era o ideólogo dos armoriais Ariano Suassuna. Foi num artigo publicado no *JC*, que Suassuna soube que sua peça *Torturas de um Coração* havia recebido uma roupagem tropicalista pelo grupo de teatro da Universidade Católica de Pernambuco, e imediatamente proibiu a continuação da encenação. Celso Marconi, [...] passou a criticar sistematicamente Ariano Suassuna [...] (TELES, 2012, p. 128-129).

Tendo em vista esse embate, é importante agora direcionar nossa reflexão para a compreensão relacionada aos princípios defendidos por Ariano Suassuna, em especial quando estes foram canalizados pelo Movimento Armorial. De acordo Suassuna, o principal mentor armorialista:

O Armorial foi uma resposta a esse processo de descaracterização e de vulgarização ao qual está submetida a cultura brasileira, que ainda está em curso. [...] Em 70, quando a gente falava, era praticamente proibido, porque os movimentos que falavam em cultura brasileira eram todos de esquerda e tinham sido desbaratados pela repressão. O movimento que procurou se rearticular, depois daí, a meu ver, era um movimento equivocado e derrotista, que era o movimento tropicalista. Porque eles pegaram uma visão que os americanos difundiam na América Latina toda, do homem e de uma mulher latino-americanos ridículos. Eles pegaram Carmem Miranda e as rumbeiras de Cuba, juntaram num saco só e espalharam no mundo todo a imagem do homem latino-americano. Isso era uma bandeira americana de desmoralização e eles passaram a usar como estandarte próprio (SUASSUNA, 1977, p. 39).

Dessa forma, foi dentro desse panorama artístico-cultural complexo e múltiplo que tomou impulso o Movimento Armorial. A propósito, a definição geral da arte armorial, publicada na imprensa através do “Jornal da Semana” de Recife em 20 de maio de 1973, foi apresentada da seguinte forma:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (SUASSUNA, 1977, p. 44).

O Movimento Armorial, sem defender um regionalismo militante, elegeu o nordeste como espaço mítico e simbólico das raízes do povo brasileiro. Ao privilegiar esta região, havia a ideia de que as regiões sul e sudeste, por estarem inseridas em um processo mais acelerado de industrialização e urbanização globalizantes, não conseguiam conservar tradições mais “remotas”, ao contrário das regiões norte e nordeste, que se inseriam nesse processo de modo mais lento.

Para mim, o importante é reencontrar os segredos que a arte tradicional revelou e que estão sendo cada vez mais renegados e esquecidos. Não para imitá-los, mas para formar o lastro sobre o qual firmaremos os pés para a recriação. O Nordeste é importante exatamente porque oferece, através de algumas manifestações artísticas valiosas, largo campo a esse reencontro [...] (SUASSUNA, 2008, p. 59-60).

É interessante perceber que 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 sul, e mesmo das principais potências internacionais. Dessa forma, muitos armorialistas acreditavam em uma arte popular nordestina (particularmente rural e sertaneja) como símbolo de uma brasilidade autêntica não tão deturpada pelos valores estrangeiros ditos importados, que eram veiculados pela lógica massificada de mercado.

Diante de tais questões, cabe agora refletirmos um pouco sobre qual o papel de Ariano Suassuna para o Movimento Armorial e qual a sua compreensão de cultura popular. Ariano Suassuna, nascido em João Pessoa no ano de 1927, passou a infância no sertão paraibano, envolto do universo mítico da cultura popular nordestina. Vindo de uma família aristocrática, cujo pai, João Suassuna, governou o Estado da Paraíba entre os anos de 1924 a 1928, ele teve familiares que participaram de disputas políticas e oligárquicas, já que alguns desses familiares eram proprietários de terras. Vale lembrar que seu pai foi assassinado em decorrência de tais disputas, o que acabou por repercutir fortemente em todas as obras e interpretações de Suassuna sobre o urbano e o rural:

Meu pai foi assassinado – no Rio de Janeiro – quando eu tinha 3 anos de idade, por conta de questões políticas ligadas aos episódios da Revolução de 30, em Princesa, cidade do sertão da Paraíba. Eu cresci lendo jornais falando mal de meu pai...Era a luta do bem contra o mal. O bem era o urbano, que representava a modernidade, o progresso, o governo. O mal era meu pai, que significava o atraso, o primitivo, por ser rural. Sabe o que fiz, para conseguir viver, pois aquilo me doía muito?...Resolvi inverter: o bem era o rural, o mal

era o urbano...Pautei toda a minha vida nisso...Isso teve sempre uma repercussão enorme em toda minha obra (SUASSUNA apud NOGUEIRA, 2002, p. 30-31).

Tendo em vista estas questões, muitas vezes Ariano Suassuna foi (e ainda continua sendo para alguns intelectuais e artistas brasileiros) considerado arcaico e conservador, principalmente por ele também ter feito depoimentos em defesa da monarquia em detrimento da república.

Entre os anos de 1960 e 70, por exemplo, Suassuna já foi chamado de “reacionário” por se proclamar monarquista, por ter uma interpretação mais memorialista da cultura popular nordestina e também por pertencer a uma elite rural. No entanto, a complexidade de seus ideais artísticos, culturais e nacionais não pode se resumir a uma análise simplista de que Suassuna representaria os interesses da oligarquia brasileira. O “popular” de Suassuna era aquele vinculado ao imaginário de Canudos, de Euclides da Cunha, e, portanto, representaria os interesses do povo; povo este que, personificado no sertanejo messiânico e heroico, muito sofreu com a fome, a miséria e o descaso dos políticos republicanos.

Em Canudos, a bandeira usada pelo povo era a do Divino Espírito Santo, a bandeira do país real, que é o do povo pobre, negro, índio e mestiço. O país que o Brasil oficial, o dos brancos e poderosos, mais uma vez, e como já sucedera em Palmares, iria esmagar e sufocar ali, confrontando-se então duas visões opostas de justiça. Como era de esperar, a “justiça” dos poderosos esmagou a do povo. Os acontecimentos de Canudos continuam a se repetir no Brasil a cada instante. Em todos os lugares, em todos os campos de atividade, diariamente, incessantemente (SUASSUNA apud SANTOS, 2009, p. 284).

É este povo injustiçado que Suassuna e os apreciadores do Movimento Armorial glorificavam e defendiam em suas produções artísticas. Discorrendo um pouco sobre o surgimento do movimento, este estreou publicamente em 18 de outubro de 1970 em Recife, na Igreja São Pedro dos Clérigos. Apesar do crescente número de aparições públicas, não houve um manifesto norteador do Movimento, pois

Segundo o próprio Ariano Suassuna [...] a arte armorial tinha precedido a proclamação do movimento: foram as obras, as criações artísticas e literárias, os encontros e as amizades entre os artistas que permitiram definir a arte armorial. [...] ao contrário da maioria dos movimentos, que nasce a partir de um manifesto ambicioso que se tenta depois concretizar, os membros do Movimento Armorial afirmam a primazia da criação sobre a teoria (SANTOS, 2009, p. 22).

A preocupação era a de produzir uma arte nacional, sem se prender tanto a definições teóricas. Apesar disso, diversas publicações escritas pelo/sobre o movimento servem, ainda assim, como sua fonte teórica.

Sendo Suassuna o principal idealizador do movimento, em relação à música ele 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” (SANTOS, 2009, p. 169). Aliás, Suassuna aproximou-se muito da concepção nacionalista de música defendida por Mário de Andrade.

É importante lembrar que a história da música brasileira foi primordialmente marcada pelo despertar de um sentimento nacional, tendo o 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 interpretativos de que esta música deveria ser “corrigida”, ou melhor trabalhada, a fim de que estivesse de acordo com os parâmetros da arte ocidental, dita 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 início 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 (CONTIER, 2004, p. 1).

Ainda segundo Idelette dos Santos, 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 instrumentos “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 (SANTOS, 2009, p. 168-169).

A recriação armorial esteve, então, de certo modo pautada na continuidade do projeto nacional de Mário de Andrade, porém, tendo como preocupação central o desenvolvimento de uma música nacional por meio dos próprios instrumentos da linguagem popular. É evidente que não se limitaram a esses instrumentos, pois o diálogo com a estética e a instrumentação do universo erudito era também pertinente à construção de uma música genuinamente nacional. Mário de Andrade salientou a importância da nacionalização do timbre, e dessa forma, os idealizadores e produtores da música armorial atentaram a esse aspecto.

Entretanto, a linguagem popular não foi um parâmetro 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. Vale destacar que 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.

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 (SUASSUNA, 2008, p. 47).

Mesmo que neste excerto Suassuna tenha focado no teatro, tal concepção sobre o popular e o tradicional também foi estendida aos outros campos artísticos da produção armorial. Temos ciência de que pensar a tradição de costumes e crenças, ainda mais sendo esta aliada à cultura popular de uma comunidade, não é uma tarefa fácil e sem contradições; é ingenuidade entendê-la como uma prática espontânea na sua plenitude, pois há muitas construções, imposições e ressignificações em torno do que se diz ou pretende ser cultura popular tradicional.

Suassuna se propôs a recriar a arte nacional – por isso tanto nos utilizamos da expressão recriação –, em especial com o Movimento Armorial, que estabeleceria uma

constante relação entre os universos erudito e popular.¹⁶ Ao fazer isso, quanto à arte da tradição europeia ocidental (dita “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 Aristófanos, 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 (SUASSUNA, 2008, p. 214-215).

Tanto em Euclides da Cunha como em João Guimarães Rosa está presente o mesmo espírito épico e guerreiro, um recriando o Sertão nordestino, outro, o mineiro, mas ambos com heróis que não são mais puramente ibéricos, nem negros, nem tapuias, nem mouros, mas uma mistura de tudo isso, porque são brasileiros e castanhos (SUASSUNA, 2008, p. 139).

Diante de tais referências, que fundamentaram a produção armorial, podemos perceber que Suassuna buscava no particular (leia-se, principalmente, sertão nordestino) o universal (assim como já tinha feito o próprio Guimarães Rosa). Dessa forma, ele não buscava uma espécie de Idade Média perdida brasileira, mas sim o que se podia encontrar 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: ora só pela sua supervalorização da “cultura popular genuína”, ora por um caráter excessivamente erudito – ou mesmo para seus maiores críticos –, elitista e

¹⁶ As categorias “popular” e “erudito” possuem especificidades históricas, trazendo consigo diversas problemáticas e discussões. Porém, é importante ressaltar que pretendemos utilizá-las apenas em função do objeto de pesquisa; para o Movimento Armorial havia delimitações bem definidas em ambas, cujos sentidos de “popular” era aquele enquanto não integrado aos ditames do mercado fonográfico e o de “erudito” era aquele orientado sob os parâmetros da arte tradicional europeia ocidental.

conservador. É preciso que façamos uma reflexão não maniqueísta do processo de formação e recriação do Armorial, pois ele foi demarcado no tempo e no espaço, possuindo contradições e limitações, mas deixou um legado significativo sobre o que se entendia e o que se pretendia preservar por “cultura popular”. Nesse sentido, compreender que tipo de transformação, ou mesmo ressignificação, ocorreu na relação entre o Armorial e o “popular” é importante para que possamos refletir sobre que ideal de cultura brasileira foi proposto/defendido.

Uma vez que o termo “cultura” possui diferentes dimensões que fazem parte, aliás, de construções históricas, ele se torna um elemento significativo do modo de produção de significados e valores de uma sociedade e/ou de um grupo social, de modo que não limita ao campo das artes e das fronteiras entre o erudito e o popular.¹⁷

Diante de todo um processo de organização social há uma seleção sobre o que deve ou não ser considerado por “cultura”, sendo que ele não ocorre sem conflitos, juízos de valor e contradições. Se as 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, concomitantemente, modos simbólicos e culturais de adquirir a sua legitimidade. Porém, tais camadas frequentemente se interpenetram, consciente ou inconscientemente, ocorrendo reapropriações de bens materiais e culturais.¹⁸ É nesse sentido, portanto, que a proposta armorial, apoiada majoritariamente por instituições acadêmicas (a exemplo da UFPE), direcionava-se a rememorar valores ditos universais de cânones artísticos da Europa ocidental, mas também a resgatar e valorizar os cantares e as literaturas de cordel do romanceiro popular nordestino.

Não podemos identificar simplesmente os armorialistas como membros de uma classe social dominante da sociedade brasileira. Muitos deles pertenciam a uma elite intelectualizada e/ou acadêmica de nosso país, e, então, buscavam resguardar os elementos tradicionais da cultura europeia ocidental, já que estes teriam o caráter de universalidade a ser enaltecido. Porém, os armorialistas reconheciam que tais elementos se relacionaram com outras manifestações étnicas e culturais que aqui também se desenvolveram, de forma a ocorrer diversas releituras e adaptações em território brasileiro. Sendo assim, muitos deles se propuseram, em seus discursos, estabelecer um diálogo entre o erudito canônico e o popular

¹⁷ Vale frisar que, desde as décadas finais do século XX, tais fronteiras já vinham sendo questionadas pela historiografia ocidental e compreendidas sobre outros prismas.

¹⁸ “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.” (WILIAMS, 1979, p. 124).

nordestino justamente por não desconsiderarem, mas sim valorizarem, a multiplicidade dinâmica de nossas práticas socioculturais.

Os aspectos culturais de uma sociedade e/ou de um grupo social, sendo estes dominantes, emergentes ou marginalizados, estão em constante movimento e são suscetíveis a ressignificações. É evidente que Ariano Suassuna e seus adeptos defendiam não o “arcaico”, já que este estaria mais ligado a um passado estanque; no entanto, houve a compreensão pelo movimento de que o popular, elencado pelos próprios armorialistas, estava enfraquecido em decorrência dos inúmeros fatores que favoreciam a mundialização e a mercantilização da cultura.

Dessa forma, diante disso e de tudo o que foi argumentado, nossa proposta de análise se direciona a compreender o que ficou de “resíduos” do passado ainda presentes na época do armorial e que, portanto, não deveria perder (ainda mais) seu espaço de atuação.¹⁹

Sabe-se que “é pela incorporação daquilo que é ativamente residual – pela reinterpretação, diluição, projeção e inclusão e exclusão discriminativas – que o trabalho de tradição seletiva se faz especialmente evidente” (WILLIAMS, 1979, p. 126). Toda prática de rememoração trabalha com tradições e/ou valores selecionados; logo, o que o Armorial elegeu por popular deveria ser aquele apto à relação com o universo erudito. Somente um popular genuíno representaria a nossa brasilidade e, conseqüentemente, pertenceria a uma cultura de caráter universal. Não deveria haver barreira e/ou dicotomia entre popular e erudito, mas sim possíveis aproximações entre ambos a fim de se construir uma expressão artístico-cultural brasileira e, ao mesmo tempo, dentro dos parâmetros dos valores universais. No dizer de Antônio José Madureira – um dos músicos mais destacados do Quinteto Armorial – no encarte de apresentação do segundo disco do quinteto,

Assim nasceu o Quinteto Armorial. Cinco instrumentos de presença bem marcante nas manifestações musicais do povo nordestino foram eleitos e convocados a participar dessa primeira experiência, novos timbres seriam experimentados, outras linguagens se revelariam, fornecendo-nos novos

¹⁹ A contribuição de Williams acerca dos conceitos de “dominante”, “residual” e “arcaico” auxiliou na reflexão de nosso objeto: “Por ‘residual’ quero dizer alguma coisa diferente de ‘arcaico’, embora na prática seja difícil, com frequência, distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados a base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior.” (WILLIAMS, 1979, p. 125).

dados para uma composição organizada, que rompesse as barreiras entre música erudita e música popular – uma música que estivesse mais próxima da nossa realidade cultural, erudita enquanto concepção e elaboração, popular no sentido mais amplo, verdadeiro e profundo (QUINT/76 Apres Antônio José Madureira, 1976).

Dentre tais apontamentos, que serão mais bem aprofundados no capítulo seguinte, vale agora ressaltar que o Movimento Armorial se desfez de forma não oficial quando Ariano Suassuna no ano de 1981 comunicou, no “Diário de Pernambuco”, a sua retirada por tempo indeterminado da vida pública e literária (SANTOS, 2009, p. 283). Se a primeira geração formadora do Armorial foi integrada por Suassuna, pelo escritor e artista plástico Francisco Brennand e pelo pintor Gilvan Samico, e a segunda geração por músicos como Antônio José Madureira e Antônio Carlos Nóbrega, a possível “terceira geração” pode incluir nomes como Romero de Andrade Lima e Manuel Dantas Vilar Suassuna (sobrinho e filho de Ariano Suassuna, respectivamente). Porém, é evidente que o movimento, nas “três” gerações, não se fixou somente em tais artistas. Releituras ocorreram, e ainda ocorrem, em diversos níveis, pois a própria proposta do Armorial não era se fechar em uma arte pronta e imóvel, ao contrário do que alguns pensam ao entendê-la somente como conservadora. Como bem lembrou Idelette dos Santos:

Eis, talvez, a mais profunda originalidade de Ariano Suassuna e de alguns artistas do Movimento Armorial: tomaram emprestados da literatura popular, além dos seus temas e dos seus modelos poéticos, uma estética nova, herdeira da voz, do instante, do improviso, do provisório, uma estética em movimento que não imobiliza a obra, convertendo-a em “obra-prima” imutável, uma estética que se alimenta de suas próprias obras tanto quanto das obras alheias, num ciclo infinito de retomadas e empréstimos (SANTOS, 2009, p. 277).

A partir de tais pressupostos, sabemos que essa visão panorâmica de todo o processo histórico dos movimentos sociais e políticos em prol da cultura brasileira envolve aspectos por demais complexos, amplos e indecifráveis na sua plenitude. Portanto, apesar de estarmos no final da reflexão deste primeiro momento do trabalho, as discussões das temáticas por nós abordadas não se encerram por aqui; muito pelo contrário, elas podem e devem ser revistas, repensadas e questionadas, porque o conhecimento histórico é múltiplo e está em constante transformação.

CAPÍTULO 2 TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO QUINTETO ARMORIAL

A música do Movimento Armorial, em especial as composições do Quinteto Armorial, alcançou um espaço de estudo, produção e difusão em um momento que não parecia ser tão favorável ao desenvolvimento de uma música sem as influências da dita música popular urbana. A crítica a este tipo de música foi recorrente entre os armorialistas justamente porque encontravam nela estrangeirismos de tendências mercadológicas que, na percepção deles, desvirtuariam a autêntica sonoridade brasileira. Aliás, não só a sonoridade, como também todos os nossos elementos culturais estariam em risco, devido às dinâmicas mais urbanizadas, principalmente do eixo Rio-São Paulo, uma vez que estas ameaçariam as raízes formadoras de nossa identidade nacional.

Vale reforçar que o objetivo deste trabalho, portanto, foi desenvolver uma reflexão sobre a sonoridade do Quinteto Armorial não somente no sentido histórico-social, mas também no intuito de compreender como em sua própria linguagem técnico-musical estão inseridos elementos de conflitos (a serem superados) e de tradições culturais (europeia e brasileira), que na concepção do Armorial, estas salvaguardariam as raízes do nosso passado colonial e eliminariam as dissonâncias contraditórias de nossa modernização dita deturpada. Ou seja, buscamos compreender a música do Quinteto de uma forma que leve em consideração a historicidade de suas produções, mas, ao mesmo tempo, que também se pautem na análise (e não simplesmente descrição) da abordagem técnico-musical.

Partimos do pressuposto de que a linguagem técnico-musical é uma forma de determinada comunidade, grupo social e/ou indivíduo desenvolver, estabelecer e materializar suas expressividades artístico-culturais. Diante disso, o aporte teórico-metodológico que muito pode contribuir para este trabalho diz respeito às reflexões da sociologia da música de Theodor Adorno, e, por conseguinte, das análises de Jorge de Almeida, Max Paddison e Henry Burnnett sobre as teorias e críticas musicais adornianas (sendo este último um mediador entre Adorno e as particularidades brasileiras).

Como bem já discorreu Almeida, um dos temas mais presentes em Adorno foi a ideia de que “uma obra é o resultado do enfrentamento de problemas que se impõem ao autor” (ALMEIDA, 2007, p. 15), e, então, “a história está sedimentada no material que se apresenta ao artista, limitando sua possibilidade de escolha e impondo formas e temas” (ALMEIDA, 2007, p. 15). Nesse sentido, tendo em vista que Adorno, bem como seus intérpretes acima citados, procuraram entender a relação entre obra de arte e sociedade, com destaque para o conceito de mediação (por ele desenvolvido e assim denominado), a intenção deste trabalho –

em especial deste capítulo – foi justamente pensar nosso objeto de estudo a partir dessas questões adornianas; porém, faz-se necessário ressaltar que procuramos estimular reflexões a partir do que o objeto em si mesmo pode/pretende nos dizer (como já defendeu Adorno em seus escritos a respeito da primazia do objeto, para se realizar uma teoria crítica), pois “a compreensão do conceito não deve destruir a primazia do objeto, não pode transformar as inúmeras referências a autores e obras, que fundamentam a *Teoria Estética*, em meros exemplos necessários para entendimento ou aplicação dos ‘pressupostos teóricos’ de seu pensamento” (ALMEIDA, 2007, p. 20).

Vale lembrar que Adorno sempre esteve envolvido nos debates artísticos de sua época e, portanto, para ele a história seria inerente à teoria estética. De forma análoga, Ariano Suassuna também se mostrou sempre disposto a discutir os embates e as propostas artísticas de seu tempo; apesar de terem pensamentos nitidamente diversos a respeito da relação entre arte e sociedade, ambos indicaram maneiras de se interpretar, avaliar e, conseqüentemente, criar arte.

A partir de tais premissas, esse capítulo tentou analisar de que forma o Quinteto Armorial foi uma resposta/reação a um determinado momento histórico brasileiro que colocava em xeque perspectivas e práticas mais tradicionais de nossas manifestações artístico-culturais; além disso, buscamos refletir sobre o que significou a música do Quinteto dentro do processo de modernização no Brasil – este em grande expansão na década de 1970 – e como o grupo interpretou a relação entre tradição e modernidade brasileiras.

Sendo assim, organizamos este segundo capítulo sob os seguintes itens: o primeiro, intitulado “Referências artístico-culturais”, procura pensar quais foram as principais influências e temáticas do Quinteto, somadas ao processo de seu surgimento/desenvolvimento; o segundo, sob o título “Um Nordeste (re)inventado”, orienta-se a entender como se constituíram as idealizações do Nordeste enquanto um espaço cultural glorioso, que merecia (no entender do Armorial) ser valorizado, reconhecido e rememorado – em âmbito nacional – pois continha elementos ditos autênticos do nordestino e do “ser brasileiro”; por fim, o terceiro e último, denominado “A mímeses e o Armorial”, tem por intenção analisar como o conceito de mímeses pode colaborar para a compreensão dos porquês da retomada do vínculo social, e mesmo ritualístico, proposta pelo Armorial, na tentativa de não se perder laços de sentido e de representação diante da insólita modernidade.

2.1 Referências artístico-culturais

O concerto de lançamento do Movimento Armorial, intitulado “Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial”, aconteceu em outubro de 1970 na igreja católica – e de arquitetura barroca – de São Pedro dos Clérigos, em Recife. Esse local não foi escolhido aleatoriamente, pois, tendo em vista que deveria ser um lugar que remetesse às heranças de formação do nosso povo, a musicalidade armorial, que se pautava no resgate das raízes de nossa tradição cultural – com destaque para o barraco brasileiro –, seria mais bem representada em um ambiente que favorecesse, portanto, tal discurso de preservação e rememoração. Dessa forma, sendo as características barrocas umas das nossas heranças, nada melhor que uma igreja barroca do passado colonial recifense para dar sustentação ainda mais aos valores armoriais.

É importante reforçar que o Armorial orientou seus estudos e suas produções artístico-culturais no intuito de salvaguardar as origens do “ser brasileiro”, e de tudo aquilo que nos proporcionava sentido identitário, pois estes poderiam se desfazer diante das rápidas transformações ocasionadas pela modernização. Sendo assim, privilegiou-se uma visão de que o nordeste durante a década de 1970, e em especial as expressões artístico-culturais nordestinas, inseriam-se de modo mais lento no processo modernizador e, então, mantinham mais intactas a nossa brasilidade. Não havia o entendimento de ressignificações e hibridismos benéficos, uma vez que para o Armorial a forma como se desenvolvia nossa modernização corrompia a matéria-prima de nossa identidade e, por isso, impediria as expressividades artísticas e culturais que, em um futuro próximo, poderiam ter o caráter de universalidade. Diante disso, de acordo com Ariano Suassuna e seus adeptos, fazia-se necessário (re)criar uma estética que tivesse como base as nossas raízes populares, já que nestas se encontrariam as manifestações mais autênticas de nossa identidade.

A essência de nossa brasilidade seria aquela mais próxima de uma cultura popular que não estivesse tão suscetível aos interesses da indústria fonográfica e às tendências globalizantes. Dessa forma, a cultura popular nordestina foi elencada como aquela que mais preservava a nossa identidade nacional, mas que poderia entrar também em extinção se não tivesse a devida atenção de nossos intelectuais e artistas.

De acordo com o trabalho de Leonardo Ventura - que se dispôs a analisar a identidade sonora proposta pelo Armorial para o espaço do nordeste -, os armorialistas buscaram resgatar as heranças mouro-ibéricas e barrocas do nosso passado colonial, como se

estas tivessem se construído sem desvios em território nacional e estivessem mais bem preservadas no signo da “nordestinidade”:

Pode-se dizer que o Movimento tentava estabelecer “Do Barroco ao Armorial”, sob o signo da “Nordestinidade”, uma linha reta que ligava irremediavelmente a “arte nordestina” a uma origem medieval e barroca, sem quaisquer desvios de rotas possíveis (ou aceitas), como se fosse possível fazer o caminho inverso (realmente foi isso que propôs a estética armorial) e descobrir a “essência” da arte nordestina brasileira, escavando suas raízes, seguindo sua pista pelos vestígios indelévels deixados por ela na dita “cultura popular” [...] (VENTURA, 2007, p. 18).

Cabe aqui destacar que o Movimento Armorial não foi pioneiro, nem foi a única manifestação a projetar um imaginário sobre o espaço sociocultural do Nordeste; Gilberto Freyre, João Cabral de Melo Neto, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga, por exemplo, são nomes consagrados do cenário intelectual e artístico-cultural nordestino que contribuíram para o desenvolvimento da(s) identidade(s) do Nordeste durante o século XX. Faz-se importante lembrar também que, de um modo geral, a literatura de cordel, o legado do cangaço e do messianismo, as festas religiosas e as práticas folclóricas também colaboraram significativamente para a formação de tal(is) identidade(s). É válido destacar que a construção deste espaço – tendo em vista todo o processo histórico de formação de identidades, códigos de sociabilidade, tradições, crenças, afetividades, relações de poder, etc. – não se faz de forma desinteressada, espontânea e/ou natural diante das reapropriações institucionais; nesse sentido, assim como bem nos lembrou o historiador Durval Albuquerque, existiram diversos discursos que institucionalizaram, selecionaram e elegeram o que deveria ser preservado e rememorado dentro do espaço sociocultural nordestino.

O discurso regionalista não mascara a verdade da região, ele a institui. Ele, neste momento, não faz mais parte da mimese da representação que caracterizava a episteme clássica e que tomava o discurso como cópia do real; na modernidade este discurso é regido pela mimese da produção em que os discursos participam da produção de seus objetos, atua orientado por uma estratégia política, com objetivos e táticas definidos dentro de um universo histórico, intelectual e até econômico específico. O Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006, p. 49).

Essa sensibilidade, tal qual nos diz o autor, pode ser percebida, por exemplo, na música do pernambucano Luiz Gonzaga. Durante a década de 1940, configurou-se nele a identidade de um artista regional, o que o tornou, portanto, um “legítimo” representante do Nordeste, a partir de sua sanfona, forró, baião, indumentária típica de vaqueiro nordestino e chapéu de cangaceiro (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006, p. 154). Sua carreira artística teve profunda relação com os veículos de comunicação – a exemplo das rádios brasileiras em ampla expansão nesse período histórico –, como uma estratégia de consolidar e expandir seu trabalho profissional. Além disso, “a música de Gonzaga é dirigida, sobretudo, ao migrante nordestino radicado no Sul do país e ao público das capitais nordestinas que podia consumir discos” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006, p. 154).

Apesar de Luiz Gonzaga ter tido a intenção de reafirmar e valorizar a cultura nordestina, principalmente para os trabalhadores nordestinos que migraram para as regiões do sul e do sudeste do país em busca de novas oportunidades de vida – afinal estavam exauridos pela seca, miséria e oligarquia rural – nem sempre ele teve um respaldo positivo perante os principais movimentos artístico-culturais do Brasil,²⁰ dentre os quais, então, o Armorial foi um deles.

Havia uma contradição nas canções de Gonzaga que incomodava, em especial, Ariano Suassuna. A saudade do sertão nordestino foi uma das principais temáticas de Gonzaga, que encontrou em tal paisagem um lugar de pureza, de essência nacional e de verdadeiros laços de sentido do “ser brasileiro”.²¹ Entretanto,

A música de Luiz Gonzaga é atravessada pela ambiguidade entre um conteúdo tradicional e uma forma moderna. Enquanto as letras de suas canções mostravam um Nordeste tradicional, antimoderno, antiurbano, seu ritmo, sua harmonia eram uma invenção urbana, moderna. Ao mesmo tempo que falava de um espaço que rejeitava as relações mercantis burguesas, era eminentemente comercial, voltada para um público urbano (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006, p. 162).

²⁰ “O que marginalizou a música feita por Gonzaga foi ter se identificado como uma música regional, como expressão de uma região que era vista como espaço atrasado, fora de moda, do país; região marginalizada pela própria forma como se desenvolveu a economia do país e como foi gestada discursivamente” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006, p. 159).

²¹ “Gonzaga foi, pois, o artista que, por meio de suas canções, instituiu o Nordeste como um espaço de saudade. Embora não aquele Nordeste com saudade da escravidão, do engenho, das casas-grandes; mas o Nordeste da saudade do sertão, de sua terra, de seu lugar. Saudade de seus cheiros, seus ritmos, suas festas, suas alegrias, suas sensações corporais. [...]. Um Nordeste que quer conquistar um lugar para sua cultura em nível nacional, que quer mostrar para o governo e para os do Sul que existe, que tem valor, que é viável. O espaço da cultura brasileira contra as estrangeirices do Sul.” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006, p. 164).

A partir disso, essa ambiguidade da obra de Gonzaga e, em especial das suas reapropriações pelos meios de comunicação de massa, fora notada por Suassuna, sendo a produção musical do Armorial caracterizada pela intenção de evitar justamente isso, uma vez que tal ambiguidade poderia ser um risco a nossa autenticidade cultural. Nesse sentido, era preciso aprofundar os estudos sobre as raízes da cultura popular nordestina para, então, realizar uma releitura e uma recriação destas em constante diálogo com cânones eruditos, sem a presença de estrangeirismos modernos e de lógica comercial. A sonoridade armorial foi, portanto, uma releitura e, em certos pontos uma continuidade, do movimento de nacionalização da música do início do século XX no Brasil. Nos dizeres de Suassuna:

A grande vantagem do Quinteto Armorial é que, enquanto os demais grupos, em sua maioria, tem que se valer das músicas alheias – músicas às vezes interessantes, como “Asa Branca”, mas que já faziam sucesso na década de 50 e que, às vezes, são meio falsificadas na linha comercial – nós contamos com compositores que já estão dando o que falar no campo da Música brasileira erudita de raízes nacionais e populares. É gente como Antônio José Madureira, Antônio Carlos Nóbrega de Almeida e Jarbas Maciel, isto é, gente que não se limita a repetir, mas leva adiante, aprofundando-as, e numa linha diferente, as experiências de Nepomuceno, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e outros. [...]. Nós, do Quinteto Armorial, podíamos ter partido na busca do fácil sucesso popular, tocando, à nossa maneira, “baiões” comerciais e músicas já conhecidas do grande público. Não o quisemos. [...]. Mas, para nós mesmos, reservamos a tarefa mais dura, mais ingrata e mais séria: a procura de uma composição nordestina, de uma Música erudita brasileira de raízes populares, de “som” brasileiro, num conjunto de câmara apto a tocar a Música europeia (principalmente a mais antiga, tão importante para nós, brasileiros), mas também a expressar o que a Cultura brasileira tem de extra-europeu (SUASSUNA, 1977, p. 59).

Por esse depoimento podemos perceber nitidamente que o eixo norteador do Quinteto Armorial foi (re)criar uma música brasileira que tivesse como base o diálogo entre os universos erudito e popular, distanciando-se de tudo aquilo que fosse veiculado pela grande mídia. Somado a isso, os autênticos elementos populares e eruditos a serem resgatados/enaltecidos seriam aqueles vinculados às manifestações artístico-culturais anteriores à modernidade do século XX. O discurso armorial privilegiou uma produção de cunho tradicional em ambos os universos; ou seja, se pelo lado do erudito estariam em foco musicalidades da tradição europeia renascentista e barroca, bem como de músicos brasileiros nacionalistas (a exemplo do Nepomuceno, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos, segundo argumentou o próprio Suassuna acima), pelo lado do popular estariam em destaque a herança cultural dos povos indígenas e africanos, e a assimilação/apropriação desta com o europeu colonizador.

Aprofundando nessa questão sobre o erudito e o popular, o Quinteto Armorial se predispôs a ser um grupo de música de câmara e, portanto, nele não faltariam instrumentos da linguagem erudita. Entretanto, se a premissa foi (re)criar uma música identitária de fundamentos também populares, não se poderia desconsiderar a inserção de instrumentos deste universo, assim como já havia pensado Mário de Andrade para a construção de uma música verdadeiramente nacional. Mesmo que alguns desses instrumentos, por não pertencerem ao sistema tradicional de temperamento ocidental, dificultassem o entrosamento com os instrumentos da tradição erudita europeia e, até mesmo, causassem estranheza aos ouvidos mais acostumados à lógica tonal, tal relação não poderia ser negligenciada.

É necessário ressaltar que o primeiro Quinteto Armorial, formalizado em 1969, pouco teve de instrumentos populares. Tendo em vista a preocupação com a nacionalização timbrística, a segunda formação do grupo, em 1971, inseriu instrumentos populares às suas composições, tais como a viola sertaneja, o violão, o pífano, a rabeca, o marimbau, a matraca, o zabumba e o ganzá, porém não descartando o diálogo destes com o violino e a flauta transversal recorrentes do universo 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, tinha como precedentes as seguintes heranças: as músicas extra-européias (especialmente a indígena, a africana e a ibero-árabe) e o canto gregoriano, que foi muito difundido no Brasil a partir da chegada dos missionários jesuítas durante a colonização portuguesa. Levando em consideração tais heranças, formaram-se três principais grupos musicais dentro do Movimento Armorial: o Quinteto Armorial, a Orquestra Armorial de Câmara e a Orquestra Romançal Brasileira.

Os primeiros estudos da música armorial datam desde o final da década de 1950, tendo Ariano Suassuna, Jarbas Maciel, Capiba, Cussy de Almeida, Clóvis Pereira e Guerra Peixe como participantes e principais idealizadores. A segunda formação do quinteto, em 1971, teve como integrantes os seguintes 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; entre outros que entravam como participação especial.

O Quinteto Armorial produziu, no total, 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.

A música armorial não possuiu uma unanimidade teórico-metodológica, porém, o objetivo em comum dos compositores armoriais foi o de construir uma música de câmara inspirada nas representações do universo popular, para que nela, conseqüentemente, fosse reconhecido e delimitado o nosso espírito nacional. Vale destacar que o Armorial propôs-se a consolidar uma arte que de tão nacional, tornar-se-ia merecidamente universal. A questão não era imitar a linguagem popular, muito menos a erudição das linguagens tradicionais do Ocidente, mas sim, estabelecer um diálogo que, além de possibilitar a recriação e o enriquecimento de nossas expressões artístico-culturais, fugiria das influências ditas “vulgares” propagadas pela lógica comercial das indústrias fonográficas.

O Departamento de Extensão e Cultura (DEC) da UFPE na década de 1970 – cuja direção esteve sob o comando de Ariano Suassuna a partir de 1969 – viabilizou, no campo musical, uma intersecção de estudos e produções entre o erudito e o popular em prol de uma identidade nordestina e nacional. Nesse encontro a relação entre o barraco brasileiro e a cultura popular foi o cerne entre seus pesquisadores e músicos; melodias barrocas, e mesmo clássicas, podiam ser percebidas nos cancionários populares, pois, segundo Suassuna, a raiz barroca (herdada pelos portugueses), e a raiz popular (de influência negra e indígena a partir do contato com o europeu colonizador) poderiam ser consideradas as principais raízes formadoras do povo brasileiro.

Tendo em vista tais premissas, podemos refletir agora quais foram as principais referências sonoras, propriamente ditas, que os armorialistas se utilizaram para formular seu projeto musical, em especial com o Quinteto Armorial. Para tanto, tais referências foram as seguintes: a música modal, o canto gregoriano, a herança barroca e clássica dos portugueses, e a musicalidade indígena e africana; é evidente que todas estas influências foram reinterpretadas, e mesmo reapropriadas, não sendo trabalhadas na sua “pureza” formal e estética.

A música modal possui afinidades com os *modos gregos*²² da Antiguidade Clássica, mas não em seu aspecto mais “original”, pois os que conhecemos hoje são aqueles já reinterpretados/codificados durante a Idade Média europeia. A música modal é uma forma musical que, diferentemente da lógica tonal, não tem o compromisso de se movimentar em

²² Alguns dos principais modos gregos, que até hoje nos servem de referências, são: o *dórico* (da região da Dória), o *frígio* (da Frígia), o *lídio* (da Lídia), o *jônio* (da Jônia) e o *eólio* (da Eólia). Além de eles representarem determinadas regiões da Grécia antiga, correspondiam, concomitantemente, a uma maneira de se interpretar o mundo e as características humanas. Por exemplo, o modo dórico tinha relação com as virtudes cívicas e o frígio com as virtudes guerreiras.

torno da dominante e da tônica e, portanto, não estabelece relações, respectivamente, entre as funções harmônicas de tensão e repouso. Porém, há a presença de uma nota-central que se repete, de modo a causar uma sensação de hipnose ritualística e/ou transcendental. Vale lembrar que durante a Antiguidade e o período medieval a música possuía um vínculo fundamental com a sociedade, uma vez que estabelecia relações diretas com cultos, rituais, festividades e solenidades. Entretanto, a música modal não se restringe somente aos modos gregos; de acordo Wisnik:

O campo *modal* [...] abrange toda a vasta gama das tradições pré-modernas: as músicas dos povos africanos, dos indianos, chineses, japoneses, árabes, indonésios, indígenas das Américas, entre outras culturas. Ele inclui também a tradição grega antiga (que só conhecemos na teoria) e o canto gregoriano, que se constituem, ambos, em estágios modais da música do Ocidente (WISNIK, 2011, p. 9).

Os modos gregos, sendo estes compilados e adaptados pelos intelectuais da Europa medieval, não possuem muitos registros históricos de suas origens; porém, tudo indica que foram escalas musicais que se desenvolveram em determinadas regiões da Grécia Antiga e que, portanto, podiam representar funções sociais em cada comunidade destas regiões, bem como caracterizar aspectos solenes e/ou virtuosos de figuras heroicas, festividades, comemorações, religiosidades, etc., das mesmas. Sendo assim, a relação do Quinteto Armorial com o sistema modal se deu pelo reconhecimento deste como uma herança nossa a ser resgatada e, além disso, pela tentativa de se estabelecer uma sonoridade do nordeste que representasse, primordialmente, o genuíno povo nordestino. Vale ressaltar que, de fato, diversos aspectos da música modal eram recorrentes em sonoridades nordestinas e, portanto, os armorialistas se propuseram a resgatá-los e reinterpretá-los.

O modalismo nordestino foi essa busca pela construção de um espaço e de um imaginário para a região do nordeste, a fim de que se afirmassem e reconhecessem os saberes do povo nordestino. Nesse sentido, no campo da música tal povo estaria bem representado se houvesse um desenvolvimento sonoro condizente com as suas raízes e memórias. A musicalidade do Quinteto Armorial não pode ser encaixada plenamente no sistema tonal, pois as funções harmônicas são rudimentares e a utilização de motivos melódicos é mais explorada em suas composições (além de outros fatores, que serão melhor trabalhados em momento oportuno). Porém, apesar disso, não podemos defini-la diretamente como sendo uma música modal, uma vez que o resgate de escalas modais, pelos armorialistas, não se dá de forma intacta. O Armorial percebeu a presença do modalismo nas músicas mais tradicionais do

nordeste, contudo, não àquele vinculado aos modos gregos (sejam os eclesiásticos do canto gregoriano ou aqueles mais próximos à Antiguidade Clássica), e sim um que já havia se modificado e se influenciado por outras vivências, linguagens rítmicas e melódicas, tornando-se, assim, uma das bases identitárias do “ser nordestino”.

De um modo geral as técnicas utilizadas nas obras não possuem maior complexidade; isto é, os temas se repetem e se dinamizam de acordo com as variações dos instrumentos e dos andamentos – o “acelerando” e o “crescendo”, por exemplo, foram práticas recorrentes das composições do Quinteto (SANTOS, 2009, p. 174). 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 houve espaço para a primazia do caráter melódico.

Os ritmos comumente identificados como sendo nordestinos, a exemplo do baião, coco, maracatu, frevo, embolada, dentre outros, trazem a dança como elemento essencial de suas práticas, e que, portanto, foram retomados de alguma forma pelo Quinteto Armorial. Pode-se dizer que o nordestino escuta 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 (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006, p. 156).

Como já dito anteriormente, o processo avançado de modernização no sul e sudeste do país fez com que muitos nordestinos migrassem para tais regiões, e se direcionassem, em especial, para o trabalho industrial; houve uma disciplinarização do corpo, não só em relação ao trabalho exercido nas fábricas, mas também à escuta musical que a ele esteve atrelado, pois a presença do som das rádios, nos momentos de descanso e refeição, substituiu os espaços mais “espontâneos” e dançantes da interação sociocultural do nordestino.

O radinho de pilha, símbolo de integração destes imigrantes ao espaço urbano, é um indício do novo regime de escuta e um veículo de integração ao novo espaço social e cultural. A concentração da prática musical em instituições como o rádio e a gravadora diminuiu os espaços produtivos e

criativos de práticas musicais, contra a qual lutam, por exemplo, os artistas de rua de origem nordestina. A disciplina do corpo para o trabalho industrial passa pela disciplina do ouvido, pelo desinvestimento do corpo da prática musical, privilégio cada vez maior de um ouvido receptivo, passivo, para as mensagens produzidas por outrem. O corpo que cantava, dançava, tocava vai ser reduzido a um corpo que escuta e obedece (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006, p. 156).

É evidente que tais ambientes urbano-industriais não eliminaram por completo a criatividade do nordestino de se reinventar, e mesmo de buscar reconhecimento e um espaço de atuação; os artistas de rua nordestinos são um exemplo disso e se fazem presentes, até os dias de hoje, nos maiores centros socioeconômicos do país. Entretanto, não se pode negar que houve uma mudança significativa do fazer musical, tanto em nível de produção, quanto de recepção. Orientar-se para o resgate da essência do nordestino foi uma das principais bases para artistas e ouvintes, uma vez que muitos destes nutriam saudades de sua terra natal e, em decorrência disso, por diversos momentos colaboraram para reinventar um nordeste idílico e tradicional.

2.2 Um Nordeste (re)inventado

A interpretação em torno da origem do Nordeste muitas vezes se fez de forma linear, neutra e espontânea. Porém, é importante destacar aqui que a construção da ideia de nordestinidade foi posterior ao seu surgimento de fato, e foi também uma reação cultural e política de uma sociedade que temia perder seu poder de atuação e, conseqüentemente, seus símbolos de representação, pois a modernização acelerada do eixo centro-sul do país favorecia outras relações socioeconômicas. A tradicional lógica latifundiária, ligada à produção da cana-de-açúcar e do algodão, durante a década de 1970 já estava em largo processo de arrefecimento, o que ocasionou certa nostalgia dos tempos áureos para muitos produtores, comerciantes, políticos e intelectuais a eles vinculados, apesar de termos vivenciado, paradoxalmente, uma modernização conservadora.

A necessidade de reterritorialização leva a um exaustivo levantamento da natureza, bem como da história econômica e social da área, ao lado de todo um esforço de elaboração de uma memória social, cultural e artística que pudesse servir de base para sua instituição como região. [...]. Toda a pesquisa, em torno da ideia de Nordeste, inicialmente será realizada no sentido de localizar estes elementos garantidores da identidade, da semelhança, da homogeneidade do espaço e da fixação deste olhar e deste falar “nordestino” e sobre o Nordeste (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006, p. 67-68).

Cabe aqui lembrar que a ideia de nordeste apareceu pela primeira vez nos primeiros anos do século XX por questões relacionadas aos problemas “naturais” da região, que, aliás, sempre tiveram um histórico complicado, pois a fome e a miséria – em decorrência das secas –, somadas aos favorecimentos somente ligados às oligarquias rurais, afligiram a população nordestina por gerações. Os problemas de origem natural e a falta de políticas públicas voltadas às necessidades de sobrevivência do nordestino foram ocorrências decisivas para a construção de um regionalismo do nordeste, que por vezes assumiu caráter emancipatório e conflituoso com outras regiões do país.

Em 1919 foi criada a Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS) com a finalidade de amparar financeiramente os problemas ocasionados pelas estiagens do nordeste; tais estiagens, vale ressaltar, colaboraram para enfraquecer ainda mais a economia açucareira e, conseqüentemente, para transmitir uma imagem depreciativa da região, especialmente para as cidades mais ao sul do Brasil. Porém, apesar disso, o desconhecimento e a desvalorização do nordeste persistiram por todo o século XX, o que contribuiu para que diversos intelectuais, artistas e políticos construíssem um nordeste de grandes feitos e heranças históricas.

Mesmo que esta região tivesse dificuldades mal resolvidas a respeito de suas crises socioeconômicas, era preciso manter de algum modo as suas tradições e resguardá-las de práticas ditas corrompidas, pois, diferentemente das cidades sulistas, elas não poderiam estar abertas a modismos modernizantes, uma vez que ameaçariam a nossa brasilidade.

O nordeste se inventou e reinventou em diversos momentos, a fim de garantir seu espaço histórico, social e cultural perante a si mesmo e a outras regiões do Brasil. Nesse processo de (re)invenção, memórias e tradições foram imaginadas e glorificadas, para que o nordeste tivesse legitimidade de ação. Nesse sentido, intelectuais como Gilberto Freyre e José Lins do Rego tiveram um papel significativo na consagração desse nordeste construído/imaginado, e a procura pelas raízes regionais – das quais modelariam uma identidade cultural dita genuína – foram marcantes em todo esse processo. Como bem nos lembrou Durval Albuquerque:

A busca das verdadeiras raízes regionais, no campo da cultura, leva à necessidade de inventar uma tradição. Inventando tradições tenta-se estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior; [...]. A manutenção das tradições é, na verdade, sua invenção para novos fins, ou seja, a garantia da perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados. [...]. O medo de não ter espaços numa nova ordem, de perder a memória individual e coletiva, de ver seu mundo se esvaír, é que leva à ênfase na

tradição, na construção deste Nordeste. Esta tradição procura ser uma baliza que oriente a atuação dos homens numa sociedade em transformação e impeça o máximo possível a descontinuidade histórica (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006, p. 76).

Diante de tais assertivas, é por toda essa complexidade histórica, política, cultural e econômica que o Movimento Armorial se inspirou, revisitou e buscou, a sua maneira, dar continuidade no debate. A “idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra [...]” (JUNIOR, 2006, p. 77) permeou a experiência armorial; para esta a ideia de povo sendo um depositário das raízes tradicionais e antimodernas, seria também, e necessariamente, sinônima de popular, ou mesmo cultura popular.

No entanto, o povo não é uma categoria fixa e homogênea, muito menos um reduto quase intocado e petrificado no tempo; é evidente que tradições/comunidades podem ser imaginadas e (re)criadas, como já bem disseram *Hobsbawm*²³ e *Benedict Anderson*²⁴, a fim de se atender os interesses institucionais, ou para além destes, de uma expectativa identitária, seja ela regional e/ou nacional.

[...] não há um conteúdo fixo para a categoria da “cultura popular”, não há um sujeito determinado ao qual se pode atrelá-la – “o povo”. O “povo” nem sempre está lá, onde sempre esteve, com sua cultura intocada, suas liberdades e instintos intactos, ainda lutando contra o jugo normando ou coisas assim; como se, caso pudéssemos “descobri-lo” e trazê-lo de volta à cena, ele pudesse estar de prontidão no lugar certo e ser computado (HALL, 2011, p. 246).

O “resgate” de tradições e, conseqüentemente, a (re)construção do povo só foram possíveis a partir do momento em que o processo modernizador se mostrava em ampla evidência, pois este colocava em risco, direta ou indiretamente, resquícios do passado. A partir disso, fica evidente que “o ‘Nordeste tradicional’ é um produto da modernidade que só é possível pensar neste momento” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006, p. 77).

De acordo com Hall,²⁵ a cultura nacional é uma característica chave do avanço urbano-industrial e um dispositivo da modernidade; nela há elementos fundamentais, tais

²³ Saber mais em: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

²⁴ Saber mais em: ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas** – reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²⁵ “[...] as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. [...]. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que

como: narrativa da nação, ênfase nas origens e nas continuidades, invenção da tradição, mito fundacional, identidade na ideia de um povo puro e original, entre outros. De modo análogo, podemos estender essa compreensão para o que ocorreu com a cultura regional nordestina, porque ela também apresentou muitos destes elementos e caminhou para preservar valores, costumes e memórias de um povo por diversas vezes esquecido e inferiorizado, principalmente pelos principais polos políticos e culturais do sul e sudeste. Somente uma cultura popular genuína poderia servir de parâmetro para proteger e identificar o povo nordestino contra as rápidas transformações das práticas modernizadoras.

Um aparato institucional desenvolve mecanismos discursivos e de representação política e cultural, para que uma comunidade se sinta identificada, bem como representada perante os órgãos institucionais. No entanto, mesmo que tais mecanismos se deem por uma via de mão dupla, há estratégias de convencimento, de práticas coercitivas e de seleção acerca do que deve ser ou não rememorado e considerado como parte integrante de uma identidade nacional e/ou regional.

Sendo assim, é válido ressaltar que o Movimento Armorial agiu de modo a institucionalizar e selecionar o que seria a legítima cultura popular nordestina. Nesse contexto, alguns dos principais temas desta cultura popular foram reapropriados para a produção musical do Armorial, tais como: folgedos, marchas de carnaval, cavalhadas, pastoreios, vaqueiros, cortejos fúnebres, festivos e religiosos. Essas manifestações ditas tradicionais da região nordestina foram reapropriadas pelos armorialistas, a partir de um processo de seleção, a fim de se construir um perfil glorioso do “ser nordestino”, que merecia na sua concepção ser valorizado e preservado.

A Cultura popular é feita pelo Povo, pelo “quarto Estado”, aqui identificado com os analfabetos ou semi-analfabetos. É o conjunto dos espetáculos como o Bumba-meu-boi, dos versos do Romanceiro, dos contos orais, das xilogravuras das capas dos folhetos, das esculturas em barro queimado, das talhas, dos ornamentos, das bandeiras e dos estandartes de Cavalhadas – enfim, de tudo aquilo que o Povo cria para viver ou para se deleitar [...] (SUASSUNA, 2008, p. 156).

O Armorial contribuiu para reforçar o imaginário do nordestino como sendo um povo valente, que enfrentava as mazelas da miséria, fome e secas, mas que ainda assim tinha ânimo e criatividade para cantar, dançar e celebrar seu cotidiano, suas crenças e costumes. Partindo desse princípio o Quinteto Armorial se predispôs a traduzir em sons o “canto” nordestino,

produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional.” (HALL 1992, p. 49).

seus lamentos e suas alegrias; a produção do grupo não foi pensada para ser canção propriamente dita, pois esta estaria mais suscetível a estrangeirismos e às vivências urbanas modernizantes. Além disso, a proposta do quinteto foi produzir uma música de câmara – portanto instrumental – que propiciasse uma espécie de erudição/rebuscamento das raízes da cultura popular nordestina (como já defendia, vale lembrar, Mário de Andrade).

Entretanto, enquanto as manifestações da cultura popular se constroem e reconstroem relativamente de modo mais espontâneo, o Quinteto Armorial se inseriu em uma lógica oposta a esse processo. Houve uma prática de reapropriações desse universo mais “espontâneo” da dita cultura popular – cuja música tem uma função social bem delimitada – e, então, a música armorial como um todo, ou seja, não só a do Quinteto, não esteve conectada diretamente com os lugares de desenvolvimento de tal cultura. O Quinteto Armorial possui data e local de origem, além de integrar um público ouvinte/participante muito mais ligado aos centros de uma elite intelectualizada de Recife e região.

A partir do momento em que manifestações artístico-culturais possuem um caráter funcional intrínseco a uma comunidade ou um grupo social, o aspecto autônomo da arte, no sentido moderno, não é explorado. No universo do ritual a obra de arte possui uma espécie de aura, um valor místico/religioso e vínculos bem delimitados com a sociedade; porém, na modernidade a arte deixa de ser sagrada e restrita a determinados segmentos sociais, de modo a se tornar pública e um bem de consumo, com valor de exposição. Nesse sentido, o artista perde seu antigo caráter de distinção, de quase “divindade”, e se apresenta como um personagem comum, como bem já discorreu Walter Benjamin (BENJAMIN, 1985).

Cabe aqui lembrar que Adorno aprofundou seus estudos tendo por bases tais questões; no entanto, para ele esse personagem não se tornou só comum, mas também um ser autônomo na sociedade, uma vez que o processo de modernização capitalista do século XX estimulou a liberdade e o anonimato do artista, bem como a sua perda de vínculos sociais (fossem eles aristocráticos ou religiosos/místicos). Entretanto, ele ainda ressaltou que, contraditoriamente, os vínculos nesse momento histórico passaram a serem outros: as diretrizes do mercado; logo, a obra de arte estava praticamente “à serviço” do mercado dominante, a fim de ser reproduzida acriticamente em forma de fetiches e pastiches, perpetuando uma espécie de passividade do ouvinte/expectador. “Reproduz-se estaticamente aquilo que já existe, inclusive a consciência existente; o status quo torna-se um fetiche [...]” (ADORNO, 2011c, p. 371). Perante tal complexidade, entendemos melhor o porquê de Adorno sempre se preocupar com a historicidade do objeto estudado e, conseqüentemente, de se realizar uma *crítica imanente* do mesmo, pois dependeria desta crítica a “capacidade de

decifrar as marcas da história presentes na obra, não apenas em seus resultados e sucessos, mas também em suas fissuras, contradições e lacunas” (ALMEIDA, 2007, p. 16); o nosso propósito, portanto, está em realizar tal crítica no objeto aqui estudado.

Tendo em vista tais pressupostos, o Movimento Armorial buscou uma retomada de vínculos sociais a partir de elementos pré-modernos em seu processo de recriação artístico-cultural, ainda que não recusasse a nossa inserção à modernidade que já estava em curso havia várias décadas. Entretanto, houve uma contradição evidente nesse processo, referente ao “resgate” do universo místico e ritualístico do “ser nordestino” e mesmo da nossa identidade nacional. Isto porque a música armorial se reapropriou de alguns elementos da cultura popular, mas não foi produzida no “mundo mágico” desta; o Armorial caminhou entre o mundo místico e o que se idealizou de tal mundo.²⁶ Embora os armorialistas tenham pretendido retomar os vínculos sociais que sustentavam tradições, na modernidade muitos de tais vínculos foram questionados e mesmo quebrados (em especial em partes da Europa), o que para eles seria uma prova do quanto o povo brasileiro corria o risco de esquecer seus verdadeiros laços de sentido e de representação, tanto no âmbito do nosso universo popular, quanto das nossas heranças do patrimônio tradicional da cultura ocidental a partir da colonização.

Para compreender esse processo de rememoração de laços sociais e de representação dentro do Armorial, o conceito de mimeses pode nos proporcionar alguns indicativos de reflexão, o qual trabalhamos no subitem a seguir.

2.3 A mimeses e o Armorial

A mimeses é um conceito que decorre da filosofia clássica da Grécia antiga e chega ao pensamento crítico de Adorno.

[...] na época de Platão a “representação” artística em geral é chamada de *mimeses*. A tradução por “imitação” empobrece muito o sentido. Os gregos clássicos pensam sempre que a arte como uma figuração enraizada na *mimeses*, na representação, ou, melhor, na “apresentação” da beleza do mundo [...]; a música é o exemplo privilegiado de *mimeses*, sem que seja imitativa no nosso sentido restrito (GAGNEBIN, 2005, p. 80).

Diante disso, de acordo com Platão a forma como essa “apresentação” da beleza do mundo, ou melhor, a mimeses, é construída deve ser uma pauta importante dentro de um

²⁶ Temos ciência de que o mundo místico/ritualístico em si mesmo também possui representações e idealizações do real.

governo político, pois ela possui um grande potencial de persuasão, que estimula aspectos mais “sensíveis” do indivíduo e, então, pode enganar a alma do ouvinte, não contribuindo para a construção de uma comunidade justa. Platão almejava traduzir e reproduzir um paradigma ideal de educação moral e cívica, pois o encanto das artes (da mímese) somado à ingenuidade dos ouvintes, se não obtivessem a devida atenção dos governantes, seriam capazes de colocar em risco o equilíbrio político-social.

Com efeito, a imagem mimética é, primeiro, definida na sua falta essencial de ser: em relação à ideia, à forma primeira que os objetos concretos reproduzem inabilmente, a imagem poética ou plástica não é mais que cópia [...]. Talvez possamos dizer que a *mímese* possui essa força não apesar de não participar do ser verdadeiro, mas, mais secretamente, justamente porque ela não participa dele, porque ela aponta para o engodo, para a mentira, para a ilusão e a falta. [...]. Sabendo da força das imagens, Platão tenta domar, controlar a produção dessas imagens, impondo-lhe normas éticas e políticas (GAGNEBIN, 2005, p. 81-82).

A mímese pertencia, intrinsecamente, ao mundo místico e ritualístico, ao qual o ser humano ainda se baseava em instintos impulsivos de medo e encanto pela natureza, sendo esta, até então, compreendida como indomável. O caráter mítico se fazia presente justamente por tal natureza ser indomesticável e misteriosa. A partir do momento em que se iniciou o processo de desenvolvimento da razão ocidental, o ser humano buscou se livrar do medo do indomável – e, portanto, do mundo mágico – uma vez que a racionalidade trouxe a promessa de dominação da natureza (externa e interna ao indivíduo), o que séculos depois culminou no pensamento iluminista.

Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*, retomaram esse conceito de mímese, mas sob um olhar crítico e para além da perspectiva platônica, inferindo a existência de uma segunda mímese, com base nos estudos sobre o encontro de Ulisses com o ciclope Polifemo e com o canto das sereias, ambos os episódios narrados por Homero na obra *Odisseia*.

Segundo tais autores, lembrando esses episódios da epopeia grega, quando Ulisses se negou a ouvir o canto das sereias ele engatilhou o processo de busca pela autonomia do sujeito. Além disso, perante a força do ciclope, Ulisses percebeu que se ele se apresentasse ao ciclope por “ninguém” poderia ter a chance de salvar a si mesmo – e aos seus companheiros de viagem – da morte; logo, foi essa reação que ele teve. Sendo assim, ao se entender como um “ninguém” também se identificou com a destruição, com a renúncia de si mesmo (desse “eu” ainda mimético e conectado com o mundo mágico). Ao abrir mão de si mesmo ele deu

início ao que Adorno e Horkheimer denominaram por segunda mímeses: a aniquilação do “eu primitivo”. Ulisses conseguiu racionalmente abdicar de seus impulsos primitivos, na tentativa de preservar, em especial, a sua vida. A racionalidade, portanto, seria a característica essencial do ser humano na conquista por sua autonomia e seu desprendimento com o mundo místico, a fim de dominar o interno e o externo de si mesmo; ao longo da história humana esse próprio processo de dominação adquiriu feições violentas, o que para Adorno e Horkheimer foi de uma espantosa perversidade.

Essa segunda mímeses, a adaptação forçada e violenta que, ao afirmar a superioridade do sujeito racional e distante, ao mesmo tempo o nega na sua integridade, dá a chave de um dos mais famosos ardis de Ulisses: a sua falsa auto-identificação como *Oudeis* (Ninguém) diante do ciclope Polifemo. Para Adorno e Horkheimer, esse episódio tem uma significação exemplar: Ulisses só consegue escapar da devoração mítica porque antecipa, por assim dizer, a sua morte, chamando a si mesmo de Ninguém. Essa identificação com a destruição, essa renúncia simbólica a si mesmo caracteriza a mutilação imposta ao ser indeterminado e polimorfo (como diria Freud) pela laboriosa edificação do sujeito autônomo e definido. A erradicação da barbárie e a construção penosa da civilização implicam um processo violento de negação dos impulsos, isto é, de abdicar pelos sujeitos da sua vitalidade mais originária (GAGNEBIN, 2005, p. 87-88).

Nesse sentido, a sociedade ocidental e racional negou o polimorfo, para se autoafirmar enquanto ser autônomo; porém, ela se processou dialeticamente entre assimilação e aniquilamento, pois, assim como já discorreu Gagnebin, o ser humano não conseguiu se livrar dos impulsos de culto e de ritualização mesmo diante da razão. A linha divisória foi sempre muito tênue entre o místico e a racionalidade, entre “assimilar” e “negar”. O medo de voltar à condição de barbárie fez com que os alemães, por exemplo, levassem a racionalização ao extremo, desencadeando, portanto, um enrijecimento e uma insensibilidade do “eu” sob uma outra forma de barbárie. As experiências fascista e nazista não deixaram de construir uma disciplina ritualística em prol de um discurso de superioridade racional.

Poderíamos afirmar que prevalece, no pensamento de Adorno (e de Horkheimer), na época do *Dialética do Esclarecimento*, uma certa condenação da mímeses, descrita antes de tudo como um processo social de identificação perversa. Trata-se de uma censura parecida com a censura platônica, a respeito da perda de distância crítica que ocorre no processo mimético entre o sujeito e aquilo a que se identifica. A análise de Adorno e Horkheimer reforça a censura platônica graças ao motivo freudiano do recalque: a mímeses – identificação perversa – repousaria sobre o recalque

de uma primeira mimese arcaica, ao mesmo tempo ameaçadora e prazerosa [...] (GAGNEBIN, 2005, p. 91).

Diante disso, é importante ressaltar que Adorno e Horkheimer retomaram teoricamente o conceito de mímeses em um período de amplo desenvolvimento da modernidade ocidental e do recente pós-totalitarismo antissemita. Dessa forma, um dos principais questionamentos norteadores dos estudos adornianos foi: “como pode o pensamento filosófico ajudar a evitar que Auschwitz se repita? Ou ainda: como pode filosofia ser um força de resistência contra os empreendimentos totalitários, velados ou não, que também são partes integrantes da razão ocidental?” (GAGNEBIN, 2006, p. 83).

Ambos os autores propuseram análises para uma segunda mímeses, uma vez que a racionalidade havia atingido, contraditoriamente ao esperado, o ápice da barbárie humana – até então nunca vivenciada. A busca pela autonomia do sujeito e, concomitantemente, a dominação da natureza (interna e externa a si mesmo) foram cerne do discurso e da linguagem racionais, de modo a proporcionarem uma maior complexidade ao conceito de mímeses. Novas abordagens sobre esse conceito só foram possíveis a partir do momento em que o processo de modernidade atingiu grande alcance durante a primeira metade do século XX, resignificando, e em alguns momentos até mesmo rompendo, com a mímeses enquanto representação do real (idealizado ou não).

Bem sabemos que a experiência moderna no Brasil foi tardia em relação ao processo europeu e não se desvencilhou facilmente do vínculo das tradições. No século XX ainda se tinha a sensação de que a construção de nossa nacionalidade não havia se resolvido; dessa forma, as definições de cultura brasileira, como já discorreremos no capítulo 1, foram marcadas por inúmeros impasses e contradições, em que o debate entre modernidade e tradição se mostrou característica fundamental perante nossa compreensão sobre o “ser autenticamente brasileiro”.

Tendo em vista tais pressupostos teóricos sobre o conceito de mímeses, faz-se necessário destacar que o Armorial, por intermédio das expressões artístico-culturais, buscou incentivar um processo de aproximação com a natureza, a fim de se construir um cenário mais fidedigno à nossa identidade nacional, e em especial à nordestinidade. Ou seja, no caso da música houve a preocupação em desenvolver uma sonoridade que transportasse “espacialmente” o ouvinte à região do nordeste e, ao mesmo tempo, que representasse uma identidade cultural do nordestino. Nesse sentido, compreendemos que a prática armorial se orientou a partir de uma mímeses mais “clássica”, no sentido estrito do termo, pois houve a

concepção entre os armorialistas de que, além da Grécia Antiga ser uma herança cultural essencial nas nossas tradições (a ser lembrada), era preciso projetar uma arte, uma imagem mimética, enquanto representação mais próxima do real, da “beleza do mundo” para, então, propiciar nela um vínculo social identitário e mesmo ritualístico. Ao contrário dos movimentos de vanguarda europeia e de modernização, o Armorial almejava um reestabelecimento de vínculos, de tradições, e não de quebra/ruptura das mesmas.

Além dessa retomada de uma prática mimética mais clássica, o Movimento Armorial, a fim de reestabelecer, portanto, os vínculos sociais, mais uma vez se orientou ao resgate da herança cultural da Grécia Antiga a partir da relação entre o apolíneo e o dionisíaco, pois percebeu nela uma maneira de se compreender o processo de formação do povo brasileiro, ou melhor, do “ser castanho” tal qual Suassuna tanto defendia em suas reflexões. Suassuna se apropriou da ideia de união dos contrários personificada nas duas divindades Apolo e Dioniso com o objetivo de reconciliar as dicotomias do “ser brasileiro”. Para Nietzsche, em “A origem da Tragédia”, tais divindades representam uma espécie de “antagonismo natural”, em que um, necessariamente, traz consigo o outro, mesmo que indiretamente, já que eles se desafiam e se estranham o tempo todo, mas, em busca do equilíbrio natural da vida (e por que não dizer da arte), por vezes se apaziguam e se transformam, propiciando espaço para uma criação inovadora e interpretativa sobre o mundo.

É, pois, às suas duas divindades das artes, a Apolo e Dionisos, que se refere a nossa consciência do extraordinário antagonismo, tanto de origens como de fins, que existe no mundo grego entre a arte plástica ou apolínea e a arte sem formas ou musical, a arte dionisíaca. Estes dois instintos impulsivos andam lado a lado e na maior parte do tempo em guerra aberta, mutuamente se desafiando e excitando para darem origem a criações novas, cada vez mais robustas, para com elas perpetuem o conflito deste antagonismo que a palavra “arte”, comum dos dois, consegue mascarar, até que por fim, devido a um milagre metafísico da “vontade” helênica, os dois instintos se encontrem e se abracem para, num amplexo, geralmente a obra superior que será ao mesmo tempo apolínea e dionisíaca [...] (NIETZSCHE, 2008, p. 19).

Na busca por esse equilíbrio, de acordo com Suassuna era preciso reviver os antagonismos fundantes de nossa identidade, pois eles foram criativos, inovadores e essenciais para a diversidade sociocultural brasileira. Sendo assim, nosso processo histórico teria sido marcado pela tendência assimiladora e unificadora de contrários:

Se examinarmos o povo brasileiro do ponto de vista de seu comportamento social, de sua Psicologia, de sua História, de sua Arte, de sua Literatura, encontraremos sempre essa tendência assimiladora e unificadora de

contrários – o espírito mágico e fantástico complementado pelo realismo crítico e satírico; a metamorfose da florescência e da decomposição; cotidiano e quimera; a presença do dionisíaco buscando o gume contido e a garra da forma despojada do apolíneo; violência e mau-gosto do popular e refinamento do erudito; o épico e a introspecção individual chegando esta às vezes à idolatria do Eu; o lirismo personalista e o social coletivo; as convenções e a festa; o Belo e o Feio; espírito profético e comportamento orgiático; o vegetal da Mata e o deserto do Sertão; o Trágico e o Cômico; a aldeia e o mundo; otimismo e pessimismo; embriaguez da Vida, o pó e a cinza da Morte; o Dramático e o Humorístico; o fogo da destruição e o culto da florescência e ressurreição (SUASSUNA apud VENTURA, 2007, p. 56-57).

Embora os dois excertos acima tenham suas respectivas especificidades históricas, é possível notar certa aproximação entre a perspectiva nietzschiana e de Suassuna sobre a tragédia grega, pois tanto Nietzsche quanto Ariano interpretaram uma reconciliação entre o apolíneo e o dionisíaco, sendo a música uma expressão privilegiada para a efetiva aliança de “contrários” no ato da criação e representação do real. Como bem discorreu o filósofo Roberto Machado, na obra “Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia”, em Apolo há um processo de criação do indivíduo, ou seja, de um princípio de individuação/consciência de si mesmo, na sua forma mais plena possível; “Apolo é o brilhante, o resplandecente, o solar” (MACHADO, 2005, p. 7) e representa a medida e a serenidade. Já em Dioniso há o oposto desse processo, pois se trata de um sentimento místico de unidade e, portanto, de abandono de si mesmo; “a experiência dionisíaca é a possibilidade de escapar da divisão, da individualidade, e se fundir ao uno, ao ser; é a possibilidade de integração da parte na totalidade” (MACHADO, 2005, p. 8).

A ordem e a desordem, personificadas respectivamente por Apolo e Dioniso, apaziguam-se na tentativa de atingir a mais íntima essência da vida humana; a partir de tal ótica elas não são simplesmente adversas, mas sim, necessariamente, complementares uma da outra, pois buscam uma espécie de equilíbrio cósmico, cuja relação se faz por meios mágicos e naturais.

Partindo de tal análise, foi frequente Suassuna associar o “sublime” com o “profano” sob um olhar que não nega os “contrários”, uma vez que “o Romancista popular do Nordeste, como toda a Arte e toda a Literatura mais autenticamente brasileiras, tem muito do espírito dialético do Barroco” (SUASSUNA, 2008, p. 141). A ideia de fusão dos “contrários”, presente na relação apolíneo-dionisíaca e no Barroco, colaborou, na visão de Suassuna, para a formação do “ser castanho” no Brasil, e foi, portanto, para Suassuna uma de nossas primordiais heranças coloniais. Vale lembrar que o termo “castanho” foi cunhado e

desenvolvido em sua Tese de Livre Docência “A Onça Castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira”, de 1976, em que a “onça castanha” representava literária e simbolicamente o caráter mestiço de nosso povo, sendo o sertão nordestino o lugar social que mais preservava as heranças culturais da mestiçagem entre o negro, o indígena e o europeu. De acordo com Suassuna, o litoral sempre fora um território mais suscetível à presença estrangeira e, então, mais movediço e não confiável quanto a preservar os nossos laços ditos mais genuínos e tradicionais de identificação nacional.

Para ele a miscigenação brasileira – que se fez de certo modo harmoniosa – deu origem ao povo castanho; sendo assim, é válido lembrar que Ariano se aproximou de muitas perspectivas de Gilberto Freyre, que inclusive, não negou sua admiração por este último. No excerto a seguir Suassuna além de declarar sua influência por Freyre explicou o porquê de sua resistência quanto ao movimento modernista pós-1922 e de sua busca, portanto, pelo retorno à tradição:

[...] a influência de Gilberto Freyre veio a se concretizar não mais diretamente em minha arte mas em minhas ideias, agora através da tradição, o que tem, aliás, se acentuando nos últimos anos. Como ele – mais do que ele, talvez –, antipatizo terrivelmente com o movimento modernista. Minha simpatia, no âmbito deste movimento, vai mais para aqueles que renegaram o fundamental das ideias de 22, como acontece, a meu ver, com Carlos Drummond de Andrade. Eu detesto aquilo que se chama “arte de vanguarda”. Não dá dois anos, a arte de vanguarda vira retaguarda. Esta aversão levou-me a procurar a tradição, voltando-me para aqueles mestres que são “eternamente nossos contemporâneos”. Eu sentia e sinto que é preciso reencontrar os tesouros da tradição mediterrânea que a arte contemporânea renega (SUASSUNA, 2008, p. 55).

É válido frisar que ao negar a arte de vanguarda e qualquer produção moderna que se pautasse na inserção de imperialismos externos ditos deturpadores – com destaque para o dos EUA – Suassuna não tencionou ou realizou simplesmente uma busca pelo passado, mas sim um reencontro ao perene em todas as expressões artístico-culturais. Isto significa que elencar e, conseqüentemente, engrandecer alguns nomes consagrados, tais como Camões, Tolstoi, Dostoievski, Balzac, José Lins do Rego, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, entre outros, ocorreu pelo fato de que Suassuna percebeu neles alguns princípios e valores universais – para além de suas respectivas nacionalidades e temporalidades – pelos quais, então, mereciam

ser lembrados. No caso do teatro, que também pode se estender à música, ele argumentou que muito do perene podia ser encontrado nos períodos Clássico e Barroco.²⁷

Nesse processo de seleção sobre o que deveria ou não ser resgatado, a Antiguidade Clássica – com suas epopeias e tragédias gregas, e a cultura medieval – com seu canto gregoriano, trovadores e cavalaria – também foram referências ao Movimento Armorial. Porém, no discurso de Suassuna, não houve a proposta de “medievalizar” ou “europeizar” a cultura brasileira, mas sim de encontrar em tais períodos alguns legados que nos foram importantes para a construção da noção de brasilidade ao longo do tempo; as xilogravuras dos folhetos nordestinos, por exemplo, tinham reis, guerreiros, profetas, seres encantados, místicos e religiosos correspondentes, de certo modo, ao mundo místico medieval, como também ao universo tragicômico dos ditos clássicos da Grécia Antiga.²⁸

Diante de tal cenário multifacetado e que, portanto, percorreu diversas perspectivas e temporalidades, o desenvolvimento da recriação do Armorial se pautou pelo equilíbrio entre os “contrários”, como o espiritual e o profano, o erudito e o popular, a fim de consolidar uma expressão artístico-cultural vinculada às heranças plurais de um passado remoto. A oposição é só aparente, não fixa e fechada, pois ambos os universos sempre se inter-relacionaram, consciente ou inconscientemente, como uma forma criativa para a construção de elementos identitários e representativos de uma comunidade e/ou um grupo social.

O processo de recriação musical, tal qual os armorialistas idealizaram, foi uma forma de retomar a discussão – ainda não resolvida – de como se elaborar uma produção autenticamente nacional e, particularmente, nordestina. Nesse sentido era preciso reestabelecer vínculos sociais entre arte e sociedade, pois dadas as rápidas transformações da modernidade, tais vínculos corriam o risco de se dissiparem e de comprometerem os laços identitários e mais tradicionais de nosso povo. A presença de uma sonoridade mais ritualística no Quinteto foi justamente uma estratégia para se resgatar uma expressão artística mais artesanal e, portanto, na contramão das padronizações estéticas cada vez mais imperiosas nos tempos de mundialização da cultura.

Os compositores do Quinteto atuaram como “artesãos” na medida em que buscaram uma produção mais holística de suas práticas musicais, pois o artesão possui a noção de todo o processo de construção daquilo que desenvolve e/ou cria. Além disso, os armorialistas tiveram seus mestres de referência e inspiração, e conseqüentemente, a partir destes últimos, caminharam para preservá-los sob um viés mais tradicional de lembrança. O caráter épico

²⁷ Rever citação da p. 51.

²⁸ Rever citação da p. 52.

da tragédia grega, os trovadores e as cavalarias medievais, os contrastes rebuscados do Barroco e o rigor formal do Classicismo, por exemplo, foram umas das manifestações artístico-culturais mais retomadas pelo Armorial, como já discurremos anteriormente.

Outras influências importantes para o grupo, mas em especial para as composições de Antonio José Madureira, foram a ousadia formal de Erik Satie e alguns elementos neoclássicos do começo do século XX.²⁹ É evidente que tais influências não se deram de forma integral, até porque a música armorial não pode ser classificada como neoclássica e/ou herança de Satie. O que o Quinteto teve de aproximações com elas foi somente a busca pela simplicidade formal das composições, sem maiores complexidades harmônicas, bem como certo distanciamento das características românticas. Diante disso, Madureira revelou que:

Eu tenho como ícone Erik Satie [...], que foi de encontro a toda uma postura erudita europeia. Suas peças são “miniaturas”, muito simples, e um pianista que toca Beethoven não respeita isso. Mas nem por isso ela deixa de ser uma música poderosa, uma música de muitas ideias, uma música que eu não troco por aquele monte de acordes e toda aquela bravura de Beethoven (MADUREIRA apud VENTURA, 2007, p. 170).

É possível notar certa contradição do Movimento Armorial neste depoimento, pois ao mesmo tempo em que não houve uma retomada do caráter exuberante das tendências românticas em suas recriações artísticas, a proposta de exaltação de uma comunidade (marca do Romantismo), em prol da definição e consolidação de uma identidade (fosse ela nacional ou e/ou regional), foi também um parâmetro fundamental em seu discurso. Para tanto, o conteúdo explorado pelo Quinteto Armorial teve, de certo modo, motivações românticas, mas também, e contraditoriamente, uma simplicidade harmônica, já que a busca pela “clareza”/“pureza” formal também era uma premissa norteadora de suas composições.

Satie foi uma referência a Madureira por aquele incluir simplicidade nas composições; isso nos faz lembrar que muitos dos neoclássicos tiveram Satie como modelo a ser seguido e, então, se basearam em tal simplicidade formal dele justamente por almejarem uma objetividade musical e uma ruptura com o tradicionalismo harmônico do sistema tonal; entretanto, mesmo que não se possa interpretar de forma generalizante o neoclassicismo – pois “o movimento não se orientou sempre para a reprodução atualizada dos estilos ‘clássicos’ dos séculos XVII e XVIII, embora este período estivesse no centro das atenções”

²⁹ “Neoclassicismo é um termo que descreve um estilo de música do século XX caracterizado por forte reação do romantismo tardio. As texturas extremamente espessas e congestionadas, exigindo uma massa de executantes, foram substituídas por uma clareza de linhas e texturas característica da música anterior ao período romântico. A expressão de emoções intensas era deliberadamente evitada.” (BENNETT, 1986, p. 74).

(GRIFFITHS, 2011, p. 69) – tanto Satie quanto diversos compositores desta corrente tiveram como pressuposto básico o uso da ironia em suas obras. No caso Armorial, ficou evidente que o uso da ironia não fez parte de seu projeto musical; sendo assim, quando Madureira e mesmo Suassuna encontraram inspiração no período Clássico e Barroco foi mais pelo fato de valorizarem a objetividade formal dos mesmos.

Vale ressaltar que, como bem discorreu Paul Griffiths – especialista em música do século XX – no período pós 1ª Guerra Mundial houve uma descrença ao Romantismo entre diversos artistas e intelectuais da Europa Ocidental. Nesse sentido, “as músicas do barroco e do classicismo ofereciam como modelos formas claras e concisas” (GRIFFITHS, 2011, p. 62) para se explorar novas possibilidades de criação, o que acabou desencadeando no Neoclassicismo. Entretanto, as retomadas ao Clássico e ao Barroco se deram em um nível mais de releituras do que cópias, propriamente ditas, de tais períodos, tendo em Stravinsky, Hindemith, Prokofiev, Shostakovich e o “Grupo dos Seis” alguns dos compositores neoclássicos mais destacados deste estilo.³⁰

Tendo em vista que essas retomadas também foram marcantes do Quinteto Armorial, faz-se necessário reafirmar que a simplicidade harmônica de suas composições, nesse aspecto, possui certa semelhança com o Clássico; porém, tal simplicidade foi muito mais uma proposta de resgatar elementos ritualísticos, que fizessem rememorar tempos remotos e laços identitários, do que de proporcionar um caráter excessivamente racional, sem nenhuma relação com o plano sentimental/emocional.

Somado a essa perspectiva, houve também o entendimento entre os armorialistas que o cantar e o tocar do povo (este no seu caráter mais “rústico”) não eram práticas rebuscadas, que exigissem um alto grau de erudição; elas apresentavam certa simplicidade na maneira de expressar/representar suas ideias e sentimentos (em especial no aspecto harmônico), mas justamente por isso eram riquíssimas em “pureza”/“clareza” formal, pois tocavam fundamentalmente na dita essência do nosso povo – no sentido mais genuíno do termo –, não possuindo maiores interferências externas que as descaracterizassem.

Justamente por serem simples e, portanto, não terem o elevado grau de erudição da tradição cultural europeia, a sonoridade popular necessitaria de aprimoramento para se tornar expressão nacional e, posteriormente, de caráter universal. É nesse sentido que o Armorial

³⁰ “Dentre as formas e concepções clássicas tipicamente “redescobertas” pelos compositores neoclássicos estão a tocata, a passacaglia, o concerto grosso, as formas de fuga e os artifícios do ostinato. Contudo, se os neoclássicos iam buscar suas fontes de inspiração no passado, não deixavam por isso de imprimir em suas composições marcas bem próprias do século XX: modulações repentinas, súbitas “torções” melódicas e harmonias ousadas, quase sempre introduzindo deliberadamente “notas erradas” ou fazendo uso da politonalidade.” (BENNETT, 2007, p. 75).

deu continuidade ao projeto de Mário de Andrade e de diversos compositores nacionalistas da primeira metade do século XX (tais como Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri e Luciano Gallet), pois era preciso realizar uma reapropriação do universo popular, para que este tivesse o rebuscamento da linguagem erudita e servisse de matéria-prima original da essência do povo brasileiro.

O povo idealizado tanto pelo Armorial, quanto por estes compositores inspirados em Mário de Andrade, era aquele praticamente intocado pela modernidade e, portanto, dito não corrompido. De acordo com Wisnik no início do século XX:

[...] o povo homenageado e imaginado [...], o povo bom-rústico-ingênuo do folclore, difere drasticamente de um outro que desponta como anti-modelo: as massas urbanas, cuja presença democrático-anárquica no espaço da cidade (nos carnavais, nas greves, no todo-dia das ruas), espalhada pelos gramofones e rádios através do índice do samba em expansão, provoca estranheza e desconforto (WISNIK, 2004, p. 130).

De modo análogo essa estranheza pelo mundo urbano e por tudo aquilo que fosse veiculado “massificadamente” pelos meios de comunicação foram umas das principais críticas do Movimento Armorial à modernidade. Diante disso, elegeu-se uma tradição a ser preservada (em especial aquela vinculada ao rural, sertanejo e/ou interiorano), pois o rápido processo de transformação, ressignificação e ruptura colocavam as nossas expressividades mais autênticas em risco de extinção. “A oposição é clara entre a Arte que tem história, elevada e disciplinada, tonificada pelo bom uso do folclore rural (isto é, a música nacionalista), e as manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história, que se revelam ser as canções urbanas” (WISNIK, 2004, p. 133).

O universo rural foi enaltecido em detrimento da lógica urbana; diante disso, podemos notar que houve uma espécie de mímeses do campo, isto é, um privilégio aos sons, dizeres, crenças e rituais de todo o ambiente “natural” do sertanejo (tanto geográfico, quanto sociocultural), uma vez que o homem interiorano era aquele quase intocado pelas descaracterizações da modernidade.

O cantar e tocar do nordestino faziam referências a essa ambientação e, portanto, o Quinteto Armorial se predispôs a valorizar e a (re)criar tais práticas, pois estas continham e representavam não só a nordestinidade, mas também a essência de nossa identidade nacional. Tal essência, por não ter em si mesma elementos da modernidade e, conseqüentemente, da racionalidade moderna, estaria ainda muito ligada ao mundo mágico e ritualístico, cujos vínculos entre arte e sociedade permaneceriam inexoravelmente conectados.

Tendo em vista tais preceitos, a música pertencente à tradição nordestina – que tanto o Quinteto exaltou – não era tão racionalizada ao ponto de se enquadrar/se desenvolver perfeitamente sob os parâmetros do sistema tonal. O uso de repetição em temas melódicos, em detrimento do aprimoramento harmônico, proporciona ao ouvinte a sensação de se estar presenciando um ritual; nota-se, até mesmo, um efeito de hipnose a fim de que ele atinja o sublime, o transcendental, o indizível. É importante frisar que tal prática de repetição não possui relação com a corrente minimalista do século XX,³¹ pois esta não se orientou a favor do plano ritualístico e do retorno ao modal; além disso, o Minimalismo não esteve no rol de referências/inspirações artístico-culturais do Quinteto. Foi a partir da proximidade com a música modal que muito se fundamentaram a sensação e a intenção ritualísticas; sendo assim, o aspecto harmônico das composições do Quinteto pode ser caracterizado como rudimentar perante a lógica do sistema tonal.

Cabe aqui lembrar que a harmonia é uma maneira de se organizar a sincronia da música partindo de um princípio de progressão/direção entre tensões e repousos; na história do tonalismo ela fora uma premissa básica de aperfeiçoamento/refinamento do material sonoro. A música é, diante todas as artes, a expressão humana em que mais se percebe, através de sua forma, uma maneira de organizar a experiência da temporalidade. Nesse sentido, como bem já refletiu Wisnik em “O som e o sentido”, existe uma pulsação inerente em toda música; o pulso não é propriamente o ritmo, mais sim o princípio de uma periodicidade dos sons no tempo, de modo a estes se converterem em sentido musical; para tanto, a música tem a capacidade de desenvolver uma espécie de “transe coletivo” devido a esse caráter de periodicidade e por explorar diversas combinações de alturas e durações. Música é discurso no tempo, sendo este irregular e impalpável.

Uma música que não gera movimentos harmônicos complexos não significa que não possui sentido musical; muito ao contrário disso, afinal ela também é um discurso no tempo. Porém, é um discurso não tão “racionalizado”, pois está vinculado ao elemento místico de uma comunidade. Os efeitos de repetição melódica, por exemplo, são frequentes e proporcionam um caráter espiritual – e mesmo religioso – à música, pois esta possui um papel social bem definido de representação e relação com tudo àquilo que não se compreende racionalmente, e se faz permeada, então, pelo medo, encantamento, fascínio e gratidão diante

³¹ O minimalismo musical surgiu em meados da década de 1960, nos Estados Unidos, com o objetivo de incorporar a ideia do mínimo (que já vinha se delineando nas artes plásticas) como uma estética musical; ou seja, compositores como Terry Riley, La Monte Young, Philip Glass e Steve Reich basearam seus estudos na tentativa de explorar o uso da repetição de temas melódicos, com poucas variações, em um largo período de tempo. É evidente que tal corrente musical não foi homogênea e, inclusive, alguns de seus compositores até evitaram generalizar suas criações sob o rótulo de “minimalista”, a exemplo de Glass.

do desconhecido. Evidentemente essa música é anterior ao processo da racionalização moderna e, muitas vezes, foi interpretada ao longo da história da música ocidental como “primitiva” e/ou “exótica”.

O Armorial articulou seu discurso em defesa de uma retomada pelos vínculos sociais mais “primitivos” do Nordeste, e mesmo do “ser brasileiro”, pois tais vínculos representariam com mais autenticidade nossa identidade, fosse ela regional ou nacional. Entretanto, a produção musical do Quinteto Armorial não superou as contradições internas e externas de si mesma. Uma vez que há elementos do social na música e esta carrega em si conflitos e contradições da sociedade, faz-se necessário pensar a música do Quinteto como uma tentativa de apaziguar tais conflitos e/ou identidades mal resolvidas, mas que, apesar disso, não superou todos eles.

CAPÍTULO 3 QUINTETO ARMORIAL E A INDÚSTRIA FONOGRAFICA BRASILEIRA

Compreender o processo de formação e as diretrizes da gravadora Discos Marcus Pereira se faz necessário para que possamos analisar qual foi a relação dialógica que o Quinteto Armorial estabeleceu com ela e o porquê do grupo escolhê-la na construção de sua imagem e paisagem sonora nos meios fonográficos.

A produção e a veiculação dos quatro álbuns do Quinteto se deram por meio da Discos Marcus Pereira nos anos de 1974, 1976, 1978 e 1980. Apesar de ter deixado uma grande contribuição de discos gravados de música brasileira, esta gravadora não fez parte das *majors*, pois seus recursos financeiros eram bem menores e seu próprio eixo norteador se distanciava da lógica essencialmente mercadológica e padronizadora da indústria do disco. Isso porque ela teve por iniciativa pesquisar, registrar e divulgar sonoridades tradicionais da cultura popular brasileira e, portanto, não estava interessada no que dizia ser dominação impositiva da música estrangeira, a exemplo da tendência estética do “iê-iê-iê” e mesmo da experimentação tropicalista.

Neste capítulo, portanto, busca-se analisar a concepção artística da música gravada da obra do Quinteto Armorial, que foi a forma primordial de consolidação e materialização da mesma por meio da gravadora Discos Marcus Pereira. A música armorial presenciou a consolidação do LP (de 12” e 33.1/3 rpm) enquanto projeto estético e mercadológico e, então, mesmo que armorialistas criticassem a lógica cada vez mais mercantil no âmbito da música, o Quinteto Armorial se utilizou do selo de uma gravadora – a dos “Discos Marcus Pereira” – para gravar, registrar e defender suas idealizações e recriações estéticas. Diante disso, faz-se necessário compreender também qual o papel desta gravadora para a produção musical do grupo (seus discos, encartes e fichas técnicas), bem como o processo de produção musical deste em estúdio e as atuações do produtor fonográfico e do técnico de som.

3.1 Armorial e a indústria do disco

A criação de nichos musicais no Brasil, isto é, a segmentação racionalizada do mercado musical foi possível em decorrência da consolidação da indústria cultural entre o final dos anos 60 e começo dos 70; no entanto, é válido lembrar que a indústria fonográfica, propriamente dita, já vinha se estruturando desde o início do século XX em território nacional. Nesse sentido, tal segmentação foi parte do processo de racionalização da sociedade

brasileira, que se desenvolveu a partir de uma modernização – ainda que conservadora – cada vez mais permeada pela mentalidade empresarial dos meios midiáticos (com destaque para a indústria do disco) fortemente incentivada e financiada pelos militares brasileiros. “Ou seja, o Estado brasileiro forneceu toda a infraestrutura para a implementação e desenvolvimento da indústria cultural no país em nome da Segurança Nacional” (FENERICK, 2007, p. 36).

Se antes da década de 70 os nichos musicais não eram tão delimitados, isso se deu pelo fato de que o mercado de bens culturais, por ser incipiente, não repercutia tanto no processo de criação da esfera artístico-cultural. Entretanto, a partir desta década ocorreu uma ampliação de tal mercado; a criatividade, a vitalidade crítica e a relativa espontaneidade foram perdendo espaço para práticas mais padronizadoras, que tinham por finalidade atender, e mesmo definir, perfis massificantes de consumidores. De acordo com Ortiz, nesse momento houve uma significativa expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura, de modo a se consolidarem também os grandes conglomerados que controlavam os meios de comunicação e de cultura popular de massa (ORTIZ, 1989, p. 121).

A década de 70 passou por uma escassez de matéria-prima para a produção do disco, devido principalmente às duas crises internacionais de petróleo, porém, ainda assim, a indústria fonográfica brasileira cresceu em média 15% ao ano nesse mesmo período. Como dito anteriormente, é perceptível que esse crescimento ocorreu em decorrência da ampliação do mercado de bens de consumo, em especial da classe média brasileira e, concomitantemente, do seu público jovem consumidor (MORELLI, 2009, p. 61).

Porém, de acordo com Rita Morelli, a prática de censura, desde finais dos anos 60 e meados dos 70, inicialmente dificultou a formação de um *cast* estável de artistas brasileiros, uma vez que muitos destes tinham sido exilados em outros países por apresentarem discordâncias sociais e políticas com o regime vigente e/ou por serem vistos como ameaça perante o aparato ideológico civil-militar.

[...] o contexto de repressão política vivido pelo país a partir da edição do AI-5 – contexto esse que se prolongou até pelo menos meados das décadas de 1970, quando iniciaram as idas e vindas da distensão geiseliana – impediu que a expansão do mercado de discos ocorresse em benefício imediato da chamada música popular brasileira e ao mesmo tempo criou as condições para que as grandes empresas multinacionais do setor ou suas representantes estabelecidas no país respondessem a esse mercado em expansão com um número crescente de lançamentos estrangeiros (MORELLI, 2009, p. 62).

[...] a conjuntura política impunha riscos próprios aos lançamentos de música popular brasileira, não apenas porque a censura podia inutilizar toda a edição de um provável sucesso de vendas, proibindo a divulgação de uma faixa através dos meios de comunicação, por exemplo, mas também porque o clima de repressão foi tornando inviáveis os chamados festivais de MPB – que, organizados pelas emissoras de televisão, vinham sendo para a indústria fonográfica uma espécie de laboratório onde se reduziam as margens de erro dos novos lançamentos nesse campo (MORELLI, 2009, p. 69-70).

Em um primeiro momento, durante boa parte da década de 60, a MPB foi fundamental para os rumos da indústria fonográfica brasileira, no sentido de criar um público para essa indústria e, ao mesmo tempo, de se tornar o principal produto cultural a ser vendido por ela (embora a indústria do disco focasse em música brasileira desde a Bossa Nova). Já em um segundo momento, entre os anos iniciais de 1970, configurou-se outro panorama nas relações entre os *mass media* (indústria fonográfica, publicidade, rádio, televisão, etc.) e a produção artístico-cultural, uma vez que, devido à promulgação do AI-5, a atuação dos festivais de música passou a ficar comprometida e houve uma maior abertura à música estrangeira, bem como às gravadoras internacionais, acarretando certa estagnação da música popular brasileira dentro da nossa indústria fonográfica.

Inicialmente, esse fomento à produção e à venda de personalidades internacionais aconteceu porque “para as gravadoras brasileiras era muito mais fácil lançar um disco já gravado no exterior do que arcar com as despesas de gravação de um disco no Brasil” (MORELLI, 2009, p. 62); sendo assim, a lucratividade das vendas – já realizadas anteriormente – garantia os custos da distribuição em território brasileiro. Entretanto, ainda segundo Morelli, embora o processo de formação do *cast* nacional tenha sido lento, é evidente que aos poucos foi sendo incorporado o interesse das gravadoras brasileiras no investimento da própria produção brasileira, pois “a existência desses *casts* nacionais era de fato imprescindível para a própria definição dessas subsidiárias como gravadoras e não meras fabricantes, distribuidoras, divulgadoras ou promotoras de vendas de discos gravados nas matrizes” (MORELLI, 2009, p. 89).

As empresas estrangeiras que mais se instalaram no Brasil foram as multinacionais dos EUA, o que favoreceu, conseqüentemente, a entrada de músicas estadunidenses e a influência destas em nossas próprias manifestações artístico-culturais. Vale lembrar, portanto, que isso explica, em boa parte, o porquê de Ariano Suassuna se mostrar constantemente contrário e desconfiado a essa abertura e influência da cultura daquele país, pois nela se entendia que a descaracterização de todas as expressividades brasileiras era uma visível ameaça imperialista.

Contrastando um pouco com o ponto de vista de Morelli, Enor Paiano argumentou que a indústria fonográfica brasileira se favoreceu economicamente no período de 1968 a 1971, tendo em vista que houve um crescimento da produção de bens de consumo duráveis, com destaque para televisão, rádio, toca-discos, toca-fitas, etc. (PAIANO, 1994, p. 195) e, por isso, não teria havido tão fortemente um arrefecimento econômico da produção nacional de discos, nem um retardo na definição de um *cast* de artistas brasileiros. Isso porque a cada vez que o aparelho de censura agia, criava-se uma espécie de artistas-mártires em torno do que se delineava por MPB e que, então, poderia render (e de fato rendeu) altos índices de vendagem, principalmente por camadas socioeconômicas mais elevadas da sociedade, já que elas possuíam condições financeiras favoráveis para a compra dos bens de consumo duráveis, tais como discos e aparelhos de som.

É unanimidade entre os executivos o fato de que a censura desencadeada a partir de dezembro de 1968 não afetou o setor economicamente. Ao contrário, o enfrentamento com os órgãos de repressão era visto como mais um chamariz para o disco que finalmente passava pela censura, assim como a imagem de mártir do artista era capitalizada pelas companhias (PAIANO, 1994, p. 198).

No entanto, é evidente que, embora fossem crescentes o acesso a produtos de bens duráveis e a lógica da sociedade de consumo, esse processo na década de 70 ainda era incipiente; a própria indústria fonográfica brasileira possuía poucos recursos materiais e tecnológicos, ou mesmo tecnologias de baixa qualidade, o que acabou por possibilitar o estímulo à criatividade de nossos artistas para justamente suprir essas deficiências. Tendo em vista que a indústria do disco e os nichos musicais ainda não eram tão racionalizados e fragmentados sob a ótica mercadológica, entre os anos de 1960 e 1970 houve uma espécie de improviso criativo no cenário artístico-midiático:

Nessa fase de pioneirismo, onde as coisas ainda estão por construir, a iniciativa individual é fundamental, ela é parte integrante das estruturas que “funcionam mal”. A improvisação é nesse sentido uma exigência da época. As anedotas denotam essa incongruência entre “ter que funcionar” e “funcionar bem”, tornando cômica a tensão entre duas forças que em princípio deveriam fazer parte da mesma unidade. Se podemos dizer que a ideia de precariedade caracteriza a época, não deixa de ser verdade que encerra em si uma contradição. A improvisação pode ser considerada pelo lado das dificuldades materiais e econômicas, mas ela possui uma outra dimensão, a da criatividade (ORTIZ, 1989, p. 97).

Apesar das dificuldades, estas não foram empecilhos para a produção plural e original de sonoridades, que, aliás, muito obteve espaço de atuação e divulgação nos meios de telecomunicação cada vez mais em expansão. A indústria fonográfica brasileira por ainda ser incipiente e, portanto, flexível, não impediu projetos musicais audaciosos como os da gravadora “Marcus Pereira”, na medida em que houve uma evidente campanha desta em salvaguardar “originalidades” das músicas brasileiras.

3.1.1 Música popular e música erudita na indústria fonográfica brasileira

O processo de consolidação da indústria fonográfica brasileira em grande parte foi sustentado pela consagração da MPB, sendo esta sigla

uma sintetizadora da busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação, norteada por uma cultura política fortemente balizada pela ideologia nacional-popular e pelo desenvolvimento industrial levado a termo desde os anos de 1950 (FENERICK, 2007, p. 35).

Temos então que, o termo “popular” vinculado a ambos – à indústria fonográfica e à MPB – era aquele pertencente ao ambiente urbano e, aliás, surgido nele, que apesar de por vezes inserir elementos do popular vindo do folclórico, rural e/ou interiorano da pré-modernidade, não era produzido e mesmo identificado como tal.

Partindo de tais premissas, é importante ressaltar que sendo o Quinteto Armorial uma proposta de música de câmara brasileira, faz-se necessário pensar brevemente sobre como se deu a inserção da música erudita dentro da indústria brasileira do disco, ou seja, dentro desse cenário artístico plural, muito direcionado ao âmbito do popular e de mundialização da cultura.

Até a primeira metade do século XX não havia uma indústria de gravação de música erudita brasileira. Como já se sabe, a famosa Casa Edison, no Rio de Janeiro, especializou-se na gravação comercial de música popular veiculada pelas rádios; foi somente a partir de 1956, com gravadora “Festa”, também fundada no Rio de Janeiro, que esse cenário começou a mudar: “com esta opção de gravar obras significativas do repertório erudito brasileiro, a gravadora Festa mostrou ser pioneira no registro da memória cultural brasileira” (SERGL; VICENTE, 2010, p. 114). Além dela, a gravadora “Eldorado”, surgida posteriormente em

1977, abriu espaço para a produção e difusão da música erudita – tanto brasileira quanto estrangeira – em território nacional.³²

O trabalho fonográfico da Discos Marcus Pereira também se direcionou ao campo da música erudita brasileira em meados da década de 70; porém, esta gravadora não se restringiu ao âmbito do erudito, muito pelo contrário, ela teve como foco a produção, divulgação e valorização de compositores (eruditos ou não) que de algum modo referenciassem o universo popular.

Sendo assim, podemos nos questionar como a música erudita foi inserida no repertório das gravadoras e o porquê de sua inclusão tardia. Perante tais questões, temos alguns apontamentos elucidativos: a trajetória da indústria fonográfica brasileira, expandida a partir da década de 70, se focou, em grande parte, no desenvolvimento e na definição de nichos musicais pertencentes à música popular (fosse a brasileira, fosse a internacional); isso porque o interesse pelo pop e pelo que era produzido no ambiente urbano cada vez mais crescente fazia parte da tendência ocidentalizada de se modernizar. Portanto, investir nesses nichos musicais populares era uma garantia maior de rápida absorção pelo público ávido por novas sonoridades e, conseqüentemente, de lucratividade para as gravadoras.

Além desses fatores, o próprio suporte utilizado inicialmente pela indústria do disco adiou a inserção da música erudita em âmbitos fonográficos, porque a reduzida capacidade de armazenamento dos primeiros discos dificultava, ou mesmo impossibilitava, a gravação do repertório erudito tradicional, já que este possui uma linguagem/duração extensa.

Na primeira metade do século XX, os discos tinham a capacidade de 78 rpm e, portanto, estabeleciam um padrão de aproximadamente três a quatro minutos de gravação.³³ Já a partir da década de 1950, o “long play” foi desenvolvido, lançado ao mercado, e, por apresentar 12 polegadas e 33 1/3 rpm, possibilitou a veiculação de sonoridades com maior tempo de duração (a exemplo do repertório erudito), e de músicas que pudessem explorar

³² O artigo intitulado *Mercado fonográfico nacional e a produção de música erudita*, dos pesquisadores Marcos Júlio Sergl e Eduardo Vicente, discute de modo esclarecedor a produção da música erudita dentro da indústria fonográfica brasileira a partir da segunda metade do século XX até os dias de hoje. (SERGL, Marcos Júlio; VICENTE, Eduardo, 2010, p. 111-125).

³³ “[...] é forçoso constatar que o suporte 78 rpm carregava limitações que tiveram impacto significativo sobre o modo de fazer música. Por exemplo, os discos impunham uma duração de três a quatro minutos para cada gravação, já que esse era o tempo total disponível em cada uma de suas faces. Essa limitação acabou por criar um padrão de duração para as faixas musicais que, em boa medida, mantém-se até hoje. O surgimento dos LPs, por sua vez, possibilitou uma expansão desse tempo para mais de 20 minutos, trazendo novas possibilidades e desafios para compositores e arranjadores (PAIVA, 1992, p. 29). Além disso, a geometria do sulco do disco também impedia a gravação de sons mais graves, o que impôs importantes limitações à instrumentação utilizada nos arranjos.” (VICENTE, 2012, p. 198).

maiores durações e timbres (tais como, a grosso modo, alguns experimentalismos do rock e a inserção de instrumentos graves e percussivos do samba).

É evidente que a consolidação do LP de 12 polegadas foi uma tendência internacional e que, portanto, causaria consequências significativas às diretrizes da indústria fonográfica brasileira. Além disso, este LP foi pensado para ser um suporte de veiculação da música erudita, em especial de ópera; porém, no Brasil, o repertório erudito, bem como seu público consumidor, não era tão de grande alcance assim como na Europa.

Dessa forma, as questões técnicas do suporte e de toda a aparelhagem fonográfica, bem como o desenvolvimento e a preferência da música popular dentro da indústria do disco, foram particularidades significativas para que a música erudita se inserisse de maneira tardia. Entretanto, como bem lembrou Eduardo Vicente, a definição de um novo padrão de armazenamento repercutiu na produção e mesmo nas novas linguagens musicais, tanto do repertório erudito quanto do popular:

Inicialmente, estabeleceu-se uma disputa entre duas empresas, a CBS e a RCA, quanto à definição de um novo padrão. Ela acabou resolvida através de uma divisão de mercado, com a música erudita sendo gravada em discos de 12", com 33.1/3 rpm (padrão da CBS), os chamados *long-plays* (LPs), e a música popular sendo registrada em discos de 7" e 45 rpm (padrão da RCA), os chamados *singles*. Mas esse segundo padrão de velocidade teve vida curta, e logo o 33.1/3 rpm tornou-se o único padrão de distribuição para música de todos os gêneros (VICENTE, 2012, p. 197).

Vale reforçar aqui que o popular da indústria do disco era aquele que circulava no espaço urbano, não associado essencialmente às sonoridades folclóricas e/ou interioranas. Para diversos intelectuais e artistas, tais como os próprios armorialistas, o popular mais tradicional seria sempre considerado o mais autêntico da cultura brasileira; enquanto que o popular da indústria fonográfica era aquele mais voltado à música pop, de tendência estrangeira, suscetível às leis de mercado e, então, mais volúvel, não tendo o compromisso com a rememoração de sentidos sociais e identitários.

O repertório erudito, sendo preferencialmente surgido e apreciado pelas camadas sociais mais abastadas da sociedade, não foi prioridade da indústria fonográfica brasileira, uma vez que no Brasil esta se desenvolveu a partir da perspectiva moderna de massificação de práticas artístico-culturais. O fundamental seria o acúmulo de capital concentrado sobre os bens culturais – com destaque para os populares – e de fácil absorção dos mesmos, a fim de atender a demanda do gosto médio de grande parte da população e, ao mesmo tempo, também contribuir para formular tal gosto médio.

Embora a música erudita não tivesse grande alcance de público, seu interesse sempre foi permanente pelos grupos sociais elitizados e intelectualizados. O universo erudito, bem como seus maiores cânones, não foi esquecido; aliás, foi apropriado por essa lógica de massificação da escuta musical. No entanto, foi tardia a sua inserção na indústria brasileira do disco porque, baseados no que discorremos acima e nas limitações tecnológicas do suporte fonográfico, o âmbito do popular, de caráter pop propriamente dito, teve papel central dentro do desenvolvimento da indústria fonográfica – pertencente ao próprio processo de urbanização e modernidade brasileiras – e de seu repertório a ser investido e veiculado.³⁴

Ou seja, percebe-se que o processo de consolidação do setor fonográfico esteve direcionado à produção e à divulgação da música popular urbana (posteriormente intitulada e entendida pela famosa sigla MPB), que renderia uma rápida absorção de consumidores e alta lucratividade, do que sobre a música erudita, tanto a respeito dos compositores nacionais quanto dos cânones internacionais. Isso porque os anos 70 foram marcados por um processo de ampliação dos meios de comunicação de massa e do mercado de seus bens culturais, tais como “o editorial, o fonográfico, o da publicidade e sobretudo o da televisão” (DIAS, 2008, p. 56), afinal eram pautas importantes do projeto político e modernizador do regime civil-militar (DIAS, 2008, p. 55).

3.1.2 Música popular urbana e consolidação do LP

A música popular urbana se concretizou com o avanço da indústria fonográfica brasileira. A sigla MPB (“Música Popular Brasileira”) derivou desse processo de formação do repertório musical popular e urbano e, concomitantemente, da estabilização das grandes gravadoras. Diante disso, como bem ressaltou a socióloga Márcia Tosta Dias, a lógica fonográfica cada vez mais delineou seus nichos musicais, sendo as gravadoras e os artistas favorecidos (nem sempre na mesma proporção, evidentemente) perante seus lugares de atuação no mercado de bens culturais:

³⁴ Desde o final da década de 60, a música erudita tem sido lançada pela indústria fonográfica a partir de coletâneas comercializadas, especialmente, em bancas de jornal e sob um repertório internacional. “De um modo geral, o segmento da música erudita é dominado, no país, pelo lançamento de catálogos internacionais. O lançamento desse tipo de coleções em bancas é muito frequente e a pioneira nessa área parece ter sido a Abril Cultural que, em 1968, lançou para distribuição em bancas, a série *Grandes Compositores da Música Universal*.” (SERGL, Marcos Júlio; VICENTE, Eduardo. 2010, p. 119).

A indústria não prescindiu da grande fertilidade da produção musical dos anos 60, sobretudo a da segunda metade da década, assim como a do início dos 70, e constituiu *casts* estáveis, com hoje clássicos da MPB, tais como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e tantos outros. Outro segmento absolutamente lucrativo que se consolida, na época, como grande vendedor de discos, é aquele nascido do movimento Jovem Guarda, uma das primeiras manifestações nacionais do rock. Renovado por tal movimento, o mercado das canções românticas fez de Roberto Carlos, cantor exponencial da Jovem Guarda, um dos maiores vendedores de discos da indústria brasileira. Esse segmento de mercado explorava, igualmente, canções românticas consideradas popularescas e/ou próximas ao gênero sertanejo, que mais tarde viria a ser chamado de “brega” (DIAS, 2008, p. 59).

Tendo como cenário esses segmentos de mercado (MPB, rock, canções românticas e sertanejas), faz-se necessário destacar também que a música popular da indústria fonográfica brasileira – já no começo dos anos 70 – vivenciou a implantação do LP, de modo a este obter maior alcance do que o single, enquanto produto artístico e mercadológico. Tal mudança, de tendência mundial, foi decorrente da valorização do artista (ou mesmo de um quadro de artistas) e, conseqüentemente, de um suporte de maior extensão que atendesse uma produção musical mais integrada a propostas estéticas, em uma espécie de álbuns-conceito.³⁵

Prosseguindo, não é que os singles deixaram de existir no Brasil e no exterior; apesar de, no final dos anos 60, eles passarem a ser produzidos com a mesma rotação do LP, ainda assim a sua importância foi diminuída em relação a este último, pois enquanto o primeiro estava mais relacionado a uma produção simbólica descartável, de sucesso imediato ou mesmo de baixa repercussão, o segundo colaborava para construir a imagem do artista e a sua carreira musical. A produção dos “long-plays” foi delineada pelo compromisso de desenvolver álbuns musicais mais densos, elaborados e, então, conceituais (VICENTE, 2001, p. 11-12). Para as grandes gravadoras (as *majors*), o LP trazia consigo a ideia de que um álbum-conceitual teria uma tiragem garantida (ou seja, uma lucratividade ininterrupta e perpetuada por longo prazo), bem como promoveria o artista e a lógica fonográfica. Dessa forma, podemos dizer que houve a consolidação do álbum-conceitual enquanto obra artística: mais coesa, coerente em si mesma e em sua proposta estética. É importante ressaltar que tal tendência não se limitou somente as *majors*. A própria produção musical do Quinteto Armorial, bem como da gravadora “Marcus Pereira” foi baseada nesta ideia; o grupo e a

³⁵ “As empresas tiveram um crescimento patrimonial tão expressivo principalmente graças à explosão dos LPs. Em 1969, 57% dos discos vendidos eram em formato compacto (simples e duplo); em 1976, só 36% serão compactos, com o crescimento do formato álbum (LP e cassette).” (PAINO, 1994, p. 197).

gravadora presenciaram a preeminência do LP enquanto álbum-conceito e, portanto, viram sentido em se utilizarem do mesmo.

Toda a trajetória fonográfica do Quinteto desdobrou-se a partir de uma unicidade conceitual, já que sua obra é perpassada por um conceito estético bem definido e que, então, articula a escolha e a criação de um repertório. Ou seja, o discurso sonoro do grupo é expresso por meio de toda a sua produção fonográfica, de maneira a estabelecer uma relação não apenas entre as músicas contidas em um álbum, mas também entre os seus quatro discos lançados.

3.1.3 O nordestino no eixo Rio-São Paulo e sua repercussão musical

Muitos compositores e intérpretes nordestinos se mudaram para o eixo Rio – São Paulo em busca de sucesso profissional no mercado da música que estava em expansão. A migração de nordestinos para a região sudeste – em especial para os estados de São Paulo e do Rio de Janeiro durante a década de 70 – contribuiu de modo marcante para o processo modernizador de tais estados, que já estava em curso, uma vez que diversos nordestinos, apesar de possuírem baixa escolaridade, encontraram maiores oportunidades em empregos de mão de obra barata, de forma a movimentar grande parte dos setores da economia regional.

Diante disso, no âmbito artístico-cultural a presença nordestina gerou nichos de mercado que a indústria fonográfica soube bem como explorar. Assim como discorreu Morelli, diversos músicos nordestinos, tais como Marcus Vinícius, Fagner e Belchior, representaram uma espécie de “boom nordestino” no sudeste, de modo a possibilitar uma “venda de sotaque”.

Acho que, basicamente, o que existia era uma postura de nossa parte, fruto de muitas conversas relacionadas a algo que a gente pressentia que ia ocorrer a qualquer momento, que seria, digamos assim, a compra dos nordestinos em função de sua tipicidade. “Não são típicos, eles estão aqui para vender sotaque.” E a gente estava condenado, já naquela época...essa expectativa que existia na indústria do disco e que veio a se confirmar, quer dizer, posteriormente eu me lembro que a gravadora CBS contratou uma leva de artistas porque eram nordestinos. Então se falou muito no “boom nordestino”, a “new caatinga”, aquela coisa toda. E a gente sempre...eu pelo menos sempre fui muito crítico em relação a isso. E a gravadora estava muito interessada em explorar da gente esse lado, quer dizer, esse lado pitoresco da nordestinidade de cada um, da nascença de cada um. E isso, por exemplo, ocorreu com Belchior, ocorreu comigo (VINICIUS apud MORELLI, 2009, p. 82).

Levando em consideração esse *boom*, a imprensa do eixo Rio – São Paulo não teve como deixar de veicular esse processo de imersão de elementos da cultura popular nordestina (com destaque para suas sonoridades), já que cada vez mais o nordestino fazia parte integrante da modernidade dos maiores centros socioeconômicos do país, mesmo que sob condições periféricas. Entretanto, a intenção não era a de atribuir a essa produção artístico-cultural uma tradição popular essencialmente nacional, mas sim a de compreender que tal manifestação possuía um caráter muito mais regionalista (de valorização do Nordeste), do que de retorno ao autêntico popular idealizado em âmbito nacional.

No caso do Armorial, este foi compreendido pelos sulistas como um resgate da tradição popular nordestina; ou seja, paulistas e cariocas entendiam o Movimento Armorial, sobretudo, enquanto um discurso regionalista. Em contrapartida, a respeito da imprensa nordestina, embora nesta houvesse exaltação e otimismo, é preciso lembrar que ela não era homogênea e, então, evidentemente existiram também críticas ao Armorial. Nesse sentido, segundo alguns nordestinos (a exemplo de tropicalistas nordestinos), o Armorial era uma experiência conservadora e muito na contramão da modernidade brasileira.

No entanto, de um modo geral a imprensa nordestina incorporou a ideia de que a prática armorial era um autêntico retorno – ou ao menos uma tentativa – às raízes da cultura popular nacional (não somente nordestina).

Após a estreia pública do Quinteto Armorial:

[...] vê-se, naquele momento, dois tipos de discurso na imprensa nacional, falando (bem ou mal) da música armorial. O primeiro tipo de discurso é aquele típico dos jornais locais, ou seja, publicados na Região Nordeste, principalmente na cidade do Recife – Jornal do Commercio e Diário de Pernambuco. A grande maioria dos artigos desses jornais que comentam o trabalho inicial da Orquestra Armorial, do Quinteto Armorial e da Orquestra Romançal, incorpora o discurso da “volta às origens da música nacional popular”, da “redescoberta” das raízes populares da música nordestina, falam do reconhecimento ou não [...] do público de si mesmo nessa dita “música popular nordestina”. [...]. O segundo tipo de discurso é o dos jornais “de fora”, ou seja, daqueles publicados em outras regiões do país e que nos mostram a repercussão da música armorial apresentada como sendo a “verdadeira música popular nordestina”, fora do Nordeste. Nesse caso, não é mais uma questão de auto-reconhecimento [...]. Trata-se unicamente de se aceitar ou não essa assim chamada “música do Nordeste” como tendo ou não algum valor estético e cultural; trata-se de dizer “sim, eles fazem música de qualidade no Nordeste, que entretanto, não é nossa” (VENTURA, 2007, p. 124-125).

Se para uns a sonoridade armorial parecia ser exclusiva ou basicamente nordestina, e para outros ela representava aspectos fidedignos das raízes identitárias do Brasil, a música armorial, apesar dessa pluralidade de interpretações, conquistava, ainda assim, cada vez mais seu espaço dentro do cenário artístico-cultural brasileiro, em níveis institucionais, simbólicos e imateriais.

Tendo em vista esse panorama fonográfico sobre a figura do nordestino, podemos agora analisar como se construiu o cenário fonográfico de Recife, entre os anos 70, e como este inseriu e/ou interpretou a sua produção regional.

3.1.4 A indústria fonográfica de Recife

Iniciando agora uma breve análise da indústria fonográfica de Recife da década de 70, faz-se necessário dizer que uma das mais atuantes gravadoras, inclusive em âmbito nacional, foi a “Fábrica de Discos Rozenblit”, localizada em Recife e criada em 1954; seu alcance não se restringiu somente aos limites fronteiriços do Nordeste, pois conseguiu filiais até mesmo em São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Rozenblit “foi também a única empresa do gênero fora do eixo Rio – São Paulo a formar um acervo cujo interesse transcende o paroquial, com dezenas de fonogramas fundamentais para a história da música brasileira” (TELLES, 2012, p. 18).

Com selos direcionados a perfis de artistas diversificados,³⁶ a Rozenblit se destacou por realizar festivais, produzir coletâneas e investir em material sonoro da própria região nordestina (com prioridade para a música pernambucana), que até então pouco tinha sido trabalhado em questões de mercado, tais como maracatus, cirandas, cocos, pastoris, e, principalmente, frevos³⁷. Além disso, inspirado no discurso regionalista e em Gilberto Freyre, o fundador da gravadora, José Rozenblit, defendia que era preciso desconstruir a falta de orgulho próprio do nordestino e o seu conseqüente sentimento de inferioridade, para assim se

³⁶ “Ela [a Rozenblit] foi fundamental para a memória da música brasileira, não apenas por ter contado no seu cast com os bossanovistas Lúcio Alves e Os Cariocas, os jovem-guarda Bobby de Carlo e Martinha, patrocinado a estreia em LP solo do baiano, tropicalista de primeira hora Tom Zé, dado guarida ao bidu Jorge Bem, desprestigiado pelas gravadoras do Sudeste em sua fase Jovem Guarda, ou o espirituoso Juca Chaves, que tem dois compactos no catálogo da gravadora. No selo Mocambo, abrigavam-se principalmente os artistas regionais, enquanto os artistas do Sudeste e Sul faziam seus discos na Rozenblit com os selos AU (Artistas Unidos), Passarela e Arquivo.” (TELLES, 2012, p. 24).

³⁷ “Um dos mais contagiantes ritmos populares urbanos do país, o frevo tinha até então uma história fonográfica paupérrima em relação à volumosa produção dos compositores pernambucanos, a grande maioria de desconhecidos no restante do país [...]. Foi a Rozenblit quem forneceu meios para tirar esta música do limbo a que estava condenada, em LP antológicos como *O Boom do Carnaval, Recife Capital do Frevo*, e pelo menos mais duas dezenas de outros.” (TELLES, 2012, p. 24-25)

poder apreciar o que havia de mais virtuoso em ser nordestino. Nesse sentido, sua atuação se orientou a despertar autorreconhecimento e valorização de um nordestino que não só sofre por fome e seca, mas também que sabe muito bem como rir, contar histórias, dançar, cantar e festejar suas alegrias.

É válido ressaltar que a indústria fonográfica da cidade de Recife, durante a década de 70, não era tão bem articulada como no eixo Rio – São Paulo, especialmente em se tratando de gravadoras de selo nacional e/ou regional. A exceção disso parece ter sido a Rozenblit, pois ela foi a única empresa brasileira instalada em Recife, que mesmo sob a predominância de grandes gravadoras estrangeiras (tais como CBS – Sony Music e RCA)³⁸, conquistou um significativo espaço de atuação. Entretanto, a Rozenblit, já na década de 80, perdeu muito do seu potencial produtivo, devido ao acúmulo de dívidas, às enchentes que assolavam a sua fábrica e a uma administração deficiente, bem como à ampliação das multinacionais no Brasil.

Animadas pelas boas vendagens de seus contratados, elas [as multinacionais] começaram a entrar no Brasil com identidade própria, e não amparadas pelas gravadoras nacionais [...]. Em 1976 a WEA instalou-se no Brasil com as matrizes dos álbuns de seus artistas debaixo do braço, reciclando títulos de Crosby, Stills and Nash, The Doors, e só abrindo as portas para artistas tupiniquins em 1977. Em 1978, foi a vez da Capitol Records libertar-se da EMI, representada no Brasil pela Odeon. [...]. Em 1979 foi a vez da ECM e da Ariola, esta, com uma estratégia de marketing arrojada, entrou fazendo um escarcéu no mercado, comprando a peso de ouro os passes de astros brasileiros, entre eles Chico Buarque e Alceu Valença, trazendo o superstar do reggae Bob Marley para uma visita de relações públicas ao país, como preparação para o lançamento de seus LPs em vinil nacional. Com a indústria fonográfica alcançando a maioria, e a quase totalidade das multinacionais sediadas estrategicamente no Rio de Janeiro, estreitou-se definitivamente o espaço para uma gravadora regional feito a Rozenblit que, em 1980, vivia de lançamentos esparsos. Seu outrora moderno estúdio empregava ainda o mesmo equipamento de dois canais dos anos 60, agora jurássico frente aos estúdios que foram montados no Rio (TELLES, 2012, p. 105-106).

As inconstâncias administrativas da Rozenblit, portanto, somadas ao fato do Quinteto Armorial ter tido mais proximidade ideológica com a gravadora “Marcus Pereira” (por esta

³⁸ O paraibano Zé Ramalho gravou o disco Paêbirú (1977) na Rozenblit, porém sua discografia é predominantemente produzida e veiculada pela CBS- Sony Music. A banda pernambucana Ave Sangria teve álbuns lançados pela RCA pelo Selo Continental. Lembramos tais artistas porque apesar de diferirem substancialmente do Movimento Armorial em seus projetos estéticos, foram contemporâneos do mesmo e tiveram o Nordeste como o principal palco sonoro.

focar, inclusive, na valorização da cultura brasileira mais em dimensão nacional), podem ter sido os motivos – dentre outros como veremos a seguir – pelos quais o grupo vinculou a sua produção musical sob o selo “Marcus Pereira”, e não sob o da Rozenblit.

3.2 O Armorial e Discos Marcus Pereira

Perante essas reflexões, esse foi o panorama artístico-cultural e fonográfico que permeou direta ou indiretamente o Movimento Armorial. O Quinteto Armorial propôs, fundamentalmente, uma música artesanal, não pautada pelas diretrizes do processo industrializante de produção; ou seja, buscou uma sonoridade que fosse paulatinamente modelada e recriada a partir de elementos eruditos e populares anteriores ao processo de modernização brasileira. Logo, é neste ponto da nossa análise que precisamos discorrer qual foi, então, a finalidade do grupo em se utilizar da indústria fonográfica para produzir, registrar e divulgar suas composições, uma vez que a própria lógica da indústria do disco era uma consequência essencialmente moderna. Pensamos sobre essa aparente contradição no subitem a seguir.

3.2.1 Influência de Mário de Andrade

De acordo com José Magossi, um dos principais pesquisadores sobre a gravadora, a Discos Marcus Pereira foi uma espécie de aprofundamento teórico-metodológico das ideias 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 (MAGOSSI, 2013, p. 10-11).

A aproximação com as propostas de Mário muito se fortaleceu quando Pereira começou a trabalhar, na década de 1950, como secretário e colaborador da “Revista

Anhemi”³⁹, ao lado do jornalista e antropólogo Paulo Duarte; nos anos de 1930 foi Duarte que, gerenciando o gabinete da Prefeitura Municipal de São Paulo e indo ao encontro das iniciativas modernistas, indicou Mário de Andrade para o recém-criado Departamento de Cultura de São Paulo (MAGOSSI, 2013, p. 16-17).

Outro fator importante que impulsionou a aproximação de Pereira com a cultura popular brasileira foi o fato de ele ter conhecido e trabalhado com o jornalista pernambucano *Aluizio Falcão*⁴⁰, 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 de Miguel Arraes (1963-1964). Lembrando que o MCP fora um projeto socioeducativo de alfabetização de comunidades de baixa renda a partir do incentivo à valorização das manifestações artístico-culturais folclóricas e regionais; após o golpe civil-militar o movimento se desarticulou, ocorrendo, inclusive, perseguições políticas contra Arraes, Falcão e Paulo Freire. Foi nesse período que, por terem amigos em comum, Falcão e Pereira se conheceram no Rio de Janeiro e o primeiro, em uma espécie de exílio, foi convidado a trabalhar na agência de publicidade de Pereira, assinando sob o nome de Aluizio Leite por receio de ser perseguido novamente (MAGOSSI, 2013, p. 19).

Sendo assim, a partir desse eixo norteador marioandradiano e sob a influência de Aluizio Falcão – que, inclusive, foi diretor artístico da Discos Marcus Pereira até finais dos anos 70 –, esta gravadora foi adquirindo cada vez mais envergadura e, portanto, direcionou-se a promover um mapeamento da música popular brasileira de todas as regiões geográficas do país, em especial sobre aquela vinculada a raízes folclóricas, a fim de rememorar nossa cultura popular enquanto um patrimônio cultural a ser resgatado e de aproximar o público urbano das musicalidades folclóricas.⁴¹

³⁹ Entre os anos de 1950 e 1962, Paulo Duarte criou e dirigiu a Revista Anhemi, ligada ao grupo do jornal “O Estado de S. Paulo”, que abordava sobre assuntos diversos de artes e ciências, e tinha como colaboradores intelectuais brasileiros e estrangeiros renomados. Disponível em: <<http://cedaph.org/centro-de-memoria-da-unesp-recebe-doacao-da-revista-anhemi/>>. Acesso em 19 nov 2014.

⁴⁰ Sendo secretário de difusão cultural do MCP, segundo Falcão “uma das atribuições de sua secretaria era resgatar a cultura musical da região, através do mapeamento das manifestações musicais e, de posse destes documentos, aplicá-los na educação em unidades escolares.” (FALCÃO apud MAGOSSI, 2013., p. 19).

⁴¹ É importante dizer que, além do fato da Discos Marcus Pereira não possuir equipamentos tecnológicos capazes de registrar, sem ruídos externos, as sonoridades “in loco” – mesmo que Pereira preferisse o caráter documental da gravação local – de acordo com Falcão, era necessário regravar tais sonoridades em estúdio porque “[...] uma música coletada no campo, mas refeita em estúdio em todos os seus detalhes por um artista mais conhecido, teria mais chance de atingir este consumidor urbano, preparando-o para também ouvir, depois, o artista regional em sua gravação original. [...]. A ideia era fazer com que o público urbano compreendesse a música folclórica rural sem nenhuma deturpação, com absoluto rigor e fidelidade à matriz interpretados por artistas já conhecidos, o facilitaria o entendimento destas canções.” (FALCÃO apud MAGOSSI, 2013, p. 31).

Nela se viabilizaram, sob tais parâmetros, *discos culturais*⁴² com um repertório sempre conceitual. É curioso frisar que a primeira região a ser mapeada foi justamente a região nordestina, sendo Ariano Suassuna um dos participantes da equipe de consultoria; dessa forma, 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” (MAGOSSY, 2013, p. 28); além disso, ela conteve a seguinte dedicatória emblemática: “Dedicamos esta coleção ao povo brasileiro e à memória de Mário de Andrade”.

3.2.2 Marcus Pereira e o bar *O Jogral*

A respeito da figura de Marcus Pereira, este, apesar de ter formação em Direito, profissionalizou-se como publicitário. No final do ano de 1973, ele fundou a gravadora, que levou seu nome, assumindo a direção da mesma no ano seguinte. Antes de fundar a Discos Marcus Pereira, ele possuía uma agência de publicidade – a chamada “Marcus Pereira Publicidade” –;⁴³ porém, isso nunca o impedira de se interessar e de se engajar, cada vez mais, sobre os rumos da música popular brasileira, principalmente quando passou a frequentar o bar *O Jogral*, pertencente ao músico e seu grande amigo Luís Carlos Paraná.

Alguns meses após a sua inauguração em 1964 na Galeria Metr pole – sendo esta localizada na Avenida São Luís, no centro de São Paulo –, Luís Carlos convidou Marcus a ser seu sócio no gerenciamento do Jogral, e aquele, aceitando, conseguiu acompanhar mais de perto o desenvolvimento artístico e administrativo do bar.

Vale destacar que o Jogral se tornou um ponto de encontro da noite paulistana, com apresenta es musicais inspiradoras para artistas, compositores, intelectuais, jornalistas e escritores entre as décadas de 60 e 70. De acordo com Marcus Pereira, este bar foi um cenário cultural de incentivo à música popular brasileira, ou seja, “uma casa que revolucionou a nossa noite, numa época em que imperavam as *discoth ques* e a música estrangeira” (PEREIRA,

⁴² “Mas o que seriam os discos culturais? Estes discos, para Falcão seriam aqueles conceituais, construídos a partir de uma ideia original, sempre vinculada à salvaguarda da cultura brasileira. O objetivo era construir um repertório sempre temático. Neste sentido, o sucesso de *Música Popular do Nordeste*, apontava para a elabora o de discos dedicados também às demais regiões brasileiras. Estes discos eram conhecidos, segundo Falcão, como discos de *catálogo*, aqueles que não possuem um sucesso de público que fosse veiculado nas rádios para alavancar as vendas no curto prazo, mas que possuem mais tempo de prateleira, com a comercializa o acontecendo aos poucos, no longo prazo. Como não eram discos que seriam trabalhados com músicas de sucesso, o retorno do investimento também aconteceria aos poucos.” (MAGOSSY, 2013, p. 43).

⁴³ “Entre 1967 e 1972, vários discos foram gravados e dados como brindes patrocinados por empresas clientes da Marcus Pereira Publicidade, a agência de propaganda do fundador da gravadora, Marcus Pereira. Estes brindes foram posteriormente incorporados ao acervo da Discos Marcus Pereira.” (MAGOSSY, 2013, p. 16).

1976, p. 83). Além disso, por coincidir com a efervescência artístico-cultural da era dos festivais, o bar de Luís Carlos Paraná muito se fortaleceu naquele período justamente por ir ao encontro do ideal de resgate e/ou de construção da musicalidade brasileira. Sendo assim, ainda segundo Marcus, na única obra escrita sobre o Jogra, este

[...] passou a ser frequentado por artistas de expressão e consagrados, e também pelos novos. Sua fundação coincidiu com uma fase de revalorização da música do Brasil, quando se realizaram os primeiros festivais. [...]. O Brasil inteiro passou a interessar-se por música (PEREIRA, 1976, p. 17).

Posto isso, além de ser um espaço para artistas mais consagrados, tais como Maysa, Inezita Barroso, Paulo Vanzolini, Donga, etc., o Jogra abriu as portas para aqueles que paulatinamente conquistavam maior público (a exemplo de Chico Buarque e Gilberto Gil), bem como serviu de palco de estreia para Jorge Ben e Martinho da Vila.

O público, impedido de participar da escolha dos dirigentes do País, em todos os níveis, passou a participar da escolha de seus líderes musicais. Na verdade, o envolvimento de grande parte da população de alguma forma participante da vida do País, em termos de consumo, nível cultural e acesso às fontes de informação, tinha um caráter extramusical ou, em outras palavras, a música passou a ocupar um espaço mental antes ocupado com coisas mais consequentes. O festival, sendo uma forma de participar, ganhava a participação integral de muitos, que passaram a se interessar e a opinar, com grande antecedência, nos acontecimentos de bastidores, desde músicas e letras concorrentes, até arranjadores, intérpretes e composição do júri. “O Jogra” era, então, o ponto de reunião dos compositores, músicos e de todos que tinham participação direta no prélio musical (PEREIRA, 1976, p. 20-21).

Em uma época em que não se elegiam governantes no país, a disputa por elencar ícones musicais, dignos de representar – ou mesmo construir – as autênticas sonoridades brasileiras, tomou conta do nosso ideário artístico-cultural. Tendo em vista estas questões, cabe aqui analisarmos como foi a relação da gravadora e do Armorial com a ditadura civil-militar brasileira.

3.2.3 Discos Marcus Pereira e Armorial diante da ditadura civil-militar

Os discursos do Armorial e da gravadora de Marcus Pereira se direcionaram a construir e consolidar um cenário artístico-cultural na contramão de alguns elementos do processo da modernidade, que já nos anos 70 se mostrava bem demarcada. Entretanto, apesar deste posicionamento, a gravadora não foi censurada pelos instrumentos ideológicos do regime civil-militar brasileiro, sendo este, aliás, um dos financiadores da mesma. Isso porque, lembrando Ortiz, o Estado era autoritário e repressor, mas também um incentivador de atividades culturais que tivessem um viés nacional. O folclórico não era interpretado como ameaça, ou melhor, tudo aquilo que se relacionasse com as bases formadoras da identidade brasileira e não tivesse caráter explícito de contestação política não passava pelo aparelho de censura e repressão do Estado ditatorial. A respeito disso, a gravadora “Marcus Pereira” tinha caráter de resistência cultural, e não diretamente política; de acordo com Falcão:

O governo não se opunha à gravadora porque o que estávamos fazendo era resgatar a música folclórica do país. A oposição ao governo era pessoal. “Nós” éramos contra a ditadura militar. A gravadora não. A Discos Marcus Pereira representava uma resistência cultural porque as demais gravadoras não estavam preocupadas em realizar este trabalho (FALCÃO apud MAGOSSY, 2013, p. 65).

O próprio Movimento Armorial assumiu parte desse posicionamento, porém acreditamos que tal aparente dicotomia entre conduta cultural e posição política não é tão simples de se sustentar e pode, em primeiro momento, ser interpretada como contraditória. Compreendemos as problemáticas de tal dicotomia; entretanto, ao mesmo tempo não se pode realizar uma análise maniqueísta, pois isso não significa que o Armorial e a gravadora “Marcus Pereira” foram coniventes com o regime civil-militar vigente do princípio ao fim; a crítica destes à modernização brasileira – esta em consonância com os mecanismos opressores do Estado naquele momento – se fez por outros caminhos que não a contestação direta. Ariano Suassuna afirmou que uma de suas mais famosas obras literárias, o *Romance da Pedra do Reino*, publicada em 1971, foi uma forma de denunciar a repressão do Estado Novo, já que a história se passava naquela época, mas que na realidade o fez com a intenção de criticar as práticas repressivas da própria ditadura militar que tanto perseguia alguns de seus amigos. O depoimento de Ariano transcrito abaixo, embora longo, pode nos ajudar a entender essas questões:

Durante esse tempo eu escrevi, por exemplo, o “Romance da Pedra do Reino”, [...] e começa que eu mudei o tempo, o “Romance da Pedra do Reino” não se passa em 1970 ou 68, ele foi escrito durante essa época, foi publicado em 1971, em plena ditadura. Mas os acontecimentos que eu narro, eu narro em 38, 35 a 38; aí eu aproveitei a repressão do Estado Novo pra falar mal da repressão que eu estava vendo aqui. [...]. Mas como eles não suspeitavam de mim [...] eles deixaram o livro sair. [...]. E eu também escrevia, às vezes eu escrevia até poemas, onde eu reclamava contra o assunto; mas eu acho que eles também não entendiam, tá certo? Eu passei em coro. Você veja, por exemplo, [...] na literatura da língua portuguesa existe uma tradição de um poeta baseado naquela ideia dos judeus, quando os judeus estavam exilados na Babilônia, não é? Eles faziam cânticos de louvor a Sião, que era a terra deles. Então, como eu estava aqui e eu sou sertanejo o nome Sião parece com Sertão; é...Camões mesmo escreveu uma redondilha chamada “Babilônia e Sião”; aí eu escrevi um soneto chamado de “Babilônia e Sertão”. Hoje eu dizendo pra você e explicando você vai ver que é, tá certo? Então eu pegava o Recife como Babilônia, o lugar onde eu estava exilado, o lugar de perseguição, e eu pensava no sertão como o lugar de felicidade, onde a repressão não chegava por lá. Então eu vou lhe dizer o soneto e você vai ver que eu tenho razão, repare: “Aqui o corvo azul da suspensão apodrece nas frutas violetas/e a febre escusa, a rosa da infecção canta os tigres de verde e malhas pretas”. Tá vendo? Os tigres verdes de malhas pretas eram os oficiais do exército que estavam perseguindo meus amigos [...]. Era um soneto que tinha um sentido simbólico, mas ao mesmo tempo tinha um sentido político escondido. Não muito claro porque eu não queria ser preso.⁴⁴

Dessa forma, é notório que Suassuna tinha um olhar crítico sobre o regime civil-militar e, inclusive, tinha receio de ser também perseguido; o modo como encontrou para realizar suas críticas foi muito mais simbólico e repleto de metáforas literárias, do que de embate político direto. Tanto o Armorial quanto a Discos Marcus Pereira não eram alvos da ditadura militar porque a insatisfação com esta ficava mais nas entrelinhas de seus discursos e, além disso, o próprio objeto defendido por ambos era, em parte, apreciado também pelo aparelho ideológico nacionalista do Estado.

Nesse sentido, a defesa do nacional dentro da gravadora se construiu não pelo viés do nacional-popular cepecista, ou mesmo por qualquer outra abordagem política contestatória, mas sim por uma perspectiva mais próxima da que tinha Mário de Andrade sobre cultura nacional. A partir disso, fica ainda mais compreensível o porquê do Movimento Armorial ter

⁴⁴ Depoimento retirado de um documentário desenvolvido para a disciplina de ESPBII da ESPM-SP, realizado em 2002, sob o tema: “Ditadura militar – o papel da arte e da cultura”, e produzido por Amanda Abreu, Bruna Rodrigues, Carolina Furlan, Danilo Chencinski, Giovana Cardoso, Renato Navarro e Simone Teixeira. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5WZcbDDLZTs>>. Acesso em 13 nov 2014.

vinculado sua produção musical sob o selo “Discos Marcus Pereira”. Ambos tiveram fortes semelhanças em seus discursos, pois partiram do princípio de que era preciso salvaguardar as raízes da cultura popular brasileira.

Em contrapartida, é pertinente lembrar que Ariano Suassuna em um primeiro momento apoiou o golpe de 64; isso porque esteve focado em preservar a memória nacional e os patrimônios históricos, assim como muitos militares, em prol da ordem e defesa da nação. Como já argumentou Albuquerque Junior, Suassuna:

[...] Defende que a Igreja e o Exército são as únicas instituições capazes de ordenar a sociedade brasileira, de manter a ordem e a independência da nação, contra as “forças estrangeiras, o cosmopolitismo” que tendem a destruí-la. O Exército é o substituto do chefe sertanejo desaparecido, capaz de dar unidade, hierarquia e disciplina à nossa sociedade, que se via ameaçada pela sociedade urbano-industrial de esfacelamento e subversão da ordem. O Exército, segundo ele, era uma força salvacionista [...]. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006, p. 187)

Porém, isso não significa que todo o Movimento Armorial concordou com a visão de Suassuna, como também não quer dizer que este tomou uma postura de total adesão à atroz ditadura que aqui se impôs. Já no início da década de 70, como mencionamos no depoimento do próprio Suassuna neste subitem, ele passou a ter um posicionamento contrário e crítico ao regime civil-militar. Sem dúvida foi um equívoco acreditar que o Exército e a Igreja corresponderiam aos anseios de se desenvolver uma sociedade igualitária e independente. A percepção salvacionista, saudosista e idealizada de Suassuna pode ser associada a uma espécie de “versão brasileira do sebastianismo”, pois ele defendia a chegada de uma figura/instituição messiânica que, ancorada nestes dois pilares tradicionais, Exército e Igreja, dismantalaria as mazelas do povo brasileiro. O caráter conservador e contraditório se fez notável, no entanto, é preciso compreender a historicidade de Suassuna e reconhecer – de modo não maniqueísta – que ele esteve muito mais próximo de uma perspectiva anticapitalista e, portanto, antiexploradora do ser humano do que se imagina.

3.2.4 Em defesa da música do povo

Luís Carlos Paraná e Marcus Pereira almejavam revitalizar a “música do povo” (como eles mesmos afirmavam constantemente), pois acreditavam que esta música por muito tempo teria ficado em uma situação de abandono e descaracterização, sendo, portanto, mais do que necessário rememorar e incentivar clássicos do cancioneiro caipira (MAGOSSI, 2013, p. 35).

Evidentemente o repertório veiculado no JograJ não se restringiu ao universo do sertanejo tradicional, mas também se propôs a valorizar outras musicalidades que tivessem caráter identitário, tais como samba e choro. O que ambos repudiavam era a padronização da produção/escuta musical descaracterizante, veiculada pelas multinacionais do disco; Pereira, de modo mais enérgico, chegou a afirmar que estas:

[...] pretendem, pela homogeneização, destruir a personalidade dos povos e impor uma única personalidade que, do ponto de vista cultural, digamos assim, é a do consumo e posterior cultivo e exercício de estilos de vida estrangeiros, absolutamente contrários à índole e a tradição destes povos (PEREIRA apud MAGOSS, 2013, p. 41).

Aprofundando-se em tais temáticas, Marcus acreditava, além disso, que os festivais de 1966 e 1967 teriam contribuído com a reconciliação entre o público engajado e a música, de modo a se propiciarem maiores embasamentos na consolidação da sigla MPB. No entanto, ele mesmo reconheceu que as letras das músicas sempre foram prioridade no entendimento e na conseqüente aceitação (ou não) do público e do júri, em detrimento da linguagem musical em si mesma.

Há, entretanto, um aspecto importante a considerar na ressurreição musical proporcionada pelos festivais e que trouxe a fixação da sigla MPB – Música Popular Brasileira. Em primeiro lugar, era mais poesia do que música ou poesia com acompanhamento musical. Os jurados dos festivais, assim como o público, detinham-se mais na análise literária das composições concorrentes do que na análise musical. Os debates se fixavam neste aspecto, até porque, não apenas o meio artístico como, principalmente, o público, não tinham – como em geral não tem – condições para analisar e debater os aspectos musicais (PEREIRA, 1976, p. 41).

Diante disso, cabe aqui refletirmos um pouco sobre tal questão. Entendemos que essa observação se mostra reveladora, pois podemos perceber que levar em consideração a estrutura musical, enquanto parte fundante e fundamental de uma canção, em diversos momentos históricos não foi prioridade de análise. Tanto em decorrência do desconhecimento do público (por não compreender a linguagem musical propriamente dita, e as demandas sociais e históricas desta), quanto por músicos e acadêmicos de diversas áreas das humanidades que não se desdobraram de forma mais profunda sobre como se desenvolveu (ou se desenvolvia) o diálogo da estrutura musical com a letra e/ou com os discursos de seu

próprio tempo e espaço históricos. Nesse sentido, mesmo que atualmente alguns estudos acadêmicos estejam mais preocupados com todos os fatores que constituem uma produção musical, sendo eles musicais, históricos, fonográficos, literários, filosóficos e sociológicos, Marcus Pereira pode não ter sido um posicionamento isolado ao afirmar que a MPB teve grande repercussão mais por conta das letras do que da linguagem musical.

Entendemos que letra, performance (que pode ser tanto a performance musical como a “teatral”, de palco) e forma musical (sendo esta composta por harmonia, melodia, métrica, ritmo, etc.) são partes fundantes de todo o processo de composição. No entanto, demorou certo tempo perante a historiografia e a musicologia brasileiras para que a análise musical fosse ampliada nesses termos e não se limitasse somente a interpretação das letras das canções, ou mesmo, no caso das músicas instrumentais, somente a análise descritiva de suas estruturas específicas.

Em análise sobre o desenvolvimento da canção popular brasileira, Henry Burnett argumentou que desde o final do século XIX – possível início da canção popular brasileira – “veremos que os elementos que caracterizavam o estilo naquela época são os mesmos que ainda hoje lhe servem de base: o uso do par letra e música, as formas rítmicas múltiplas e o diletantismo musical” (BURNETT, 2009, p. 137-138). Ainda segundo Burnett, Luiz Tatit discorreu de forma esclarecedora acerca de tal questão:

Um fenômeno recorrente na história da canção brasileira chama atenção dos pesquisadores que empreendem seus estudos pelo viés musical. Por mais que os ambientes sonoros, nos quais surgiram as melhores obras do repertório nacional, tenham sido marcados pela presença de músicos competentes, maestros arranjadores ou instrumentistas notáveis, o centro da criação dessas obras sempre esteve nas mãos de outros artistas, amplamente reconhecidos como compositores e letristas de sucesso, que em geral exibiam pouca intimidade com a linguagem musical (TATIT apud BURNETT, 2009, p. 138).

Marcus Pereira, assim sendo, por ter observado esse privilégio à letra, que acabou deixando em segundo plano a linguagem musical propriamente dita, pode ter sido um dos precursores na compreensão desta característica do desenvolvimento da canção popular brasileira e da relação desta com o mercado da música.

3.2.5 O *homem-máquina*: aproximações entre Pereira e Modernismo

Na afirmação a seguir, Marcus Pereira explorou a ideia de que o indivíduo moderno se aprimorou sob um trabalhado mecanizado, fosse este o da fábrica ou o da manifestação artística, uma vez que a lógica da técnica industrial e de mercado teria já avançado para todos os âmbitos da sociedade moderna:

Ocorre-me uma analogia com *Tempos Modernos*, onde o gênio de Chaplin registrou o drama do homem-máquina. [...]. A transformação do homem numa mera máquina de apertar parafusos é um drama supremo – e a história do Homem é a repetição diária, eterna e inexorável desse drama que é automatização da mais complexa e perfeita criação da natureza, capaz de compor sinfonias, escrever poemas comoventes, criar teorias esclarecedoras de mistérios milenares mas que, quase na sua totalidade, não faz senão apertar parafusos, ganhando para comer e, como num inconsciente masoquismo, manter viva a consciência de seu drama sem dimensão. Se isto é um drama fantástico, repito, também é um drama fantástico precisar simular emoção, porque a verdadeira interpretação é a que incorpora a emoção do intérprete diante da obra interpretada. Quantos artistas são obrigados a essa violação permanente? Todos os artistas que, como os operários apertadores de parafusos, simulam frequentemente a emoção que muitas vezes não sentem, porque a clientela é exigente e, como se sabe, o cliente tem sempre razão. [...]. Que a consciência deste drama aprimore, em cada um de nós, o reconhecimento e a solidariedade que cada um de nós – na forma de cada um – pode dar ao artista (PEREIRA, 1976, p. 57-58).

É nítida que nesta percepção o homem-máquina foi uma referência à lógica fragmentada, repetitiva e alienada da fábrica automatizada em todos os aspectos da sociedade moderna, incluindo, evidentemente, a esfera artística. Diante disso, os projetos musicais da gravadora de Marcus Pereira se direcionaram por uma autonomia que ao menos negasse o enquadramento das práticas artísticas e, principalmente, das tradições culturais brasileiras, pois o processo massificador das leis de mercado era compreendido como prejudicial e descaracterizante a nosso modo de ser e estar no capitalismo tardio que no Brasil se desenvolvia.⁴⁵

Nisto implica dizer também que Pereira, ainda que sob uma espécie de crítica romântica ao mundo moderno, embasou suas reflexões a partir de um viés contrário à inserção de tecnologias massificadoras, técnico-industriais e mecanicistas. Este ponto de vista esteve muito longe de se restringir a Marcus Pereira, e mesmo ao próprio Suassuna; a ideia da “não contaminação” com a cultura de massa desvirtuada e desvirtuadora, que colocava em risco

⁴⁵ Tais questões sobre autonomia e vínculos sociais, que tanto permearam as análises de Adorno e nos servem de inspiração para a realização deste trabalho, são mais aprofundadas no capítulo 4.

práticas mais artesanais de se criar arte, já era premissa básica tanto do modernismo do final do século XIX quanto do alto modernismo do período do entreguerras na Europa.

Para os mais desconfiados, como Adorno, as tecnologias massificadoras, introjetadas em nosso cotidiano, ameaçavam o potencial crítico do indivíduo; no caso das expressividades artísticas, estas passavam a ser cooptadas por todo o processo de expansão e dominação da indústria cultural. Adorno foi um exemplo claro de crítica à cultura de massa (sendo esta substituída na ótica adorniana pelo conceito de indústria cultural). Neste sentido, de acordo com o crítico alemão Andreas Huyssen, especialista, sobretudo, em modernismo, pós-modernismo e fenômenos da memória histórica, a “não contaminação” foi uma característica básica da hostilização, por parte principalmente do alto modernismo, a respeito da cultura de massa e dos instrumentos de veiculação desta durante o século XX. Segundo Huyssen, teria ocorrido uma “grande divisão” categórica (expressão cunhada por ele mesmo) entre alta e baixa cultura, sendo Adorno um dos principais teóricos que reforçavam tal divisão em prol de um modernismo autônomo e distanciado da reificação da vida.⁴⁶ Porém, é importante ressaltar que apesar de Adorno ter feito parte do discurso do “Grande Divisor”, este não se limitou somente a ele; tal problemática tangenciou o modernismo como um todo, em maior ou menor medida, ao longo dos anos.

É notório que tanto Marcus Pereira quanto Ariano Suassuna perceberam que as exigências do mercado foram se aprimorando e, conseqüentemente, podaram muito do potencial criativo, espontâneo e transformador da arte; o artista foi se tornando – com algumas exceções – apenas mais uma ferramenta de padronização estética e de comportamento.

A gravadora “Marcus Pereira” e o Movimento Armorial, tendo em vista essa percepção, foram modernos – no sentido de que fazem parte da modernidade de seu tempo histórico e por problematizarem a relação reificante da arte – e, portanto, contribuíram no debate, na produção e veiculação da arte modernista brasileira, segundo parâmetros de Mário de Andrade. Aproveitando a reflexão de Huyssen para pensar a especificidade do Brasil, em prol da construção de uma unidade nacional

[...] o pesadelo de ser devorado pela cultura de massa através da cooptação, da mercantilização, e do tipo “errado” de sucesso é o medo constante da arte modernista, que tenta demarcar seu território

⁴⁶ A vanguarda histórica do século XX teve um olhar fortemente crítico à canonizada dicotomia alto/baixo, sendo assim, deve se evitar a associação dela e do “modernismo” como sinônimos, uma vez que existiram vários projetos do modernismo entre o final do século XIX e o decorrer do XX. De acordo com Huyssen, “a vanguarda histórica queria desenvolver uma relação alternativa entre a alta arte e a cultura de massa, e portanto de ser diferenciada do modernismo, que em sua maior parte insistiu na hostilidade inerente entre alto e baixo” (HUYSSSEN, 1996, p. 8-9).

fortificando as fronteiras entre a arte genuína e a cultura de massa inautêntica (HUYSSSEN, 1996, p. 53).

A partir disso, interpretamos que ao negarem a cultura de massa em seu fazer artístico, essa perspectiva do “Grande Divisor” pode ter sido um resquício nos seus próprios discursos sobre como agir perante os tempos modernos, em especial em território brasileiro. De acordo com Pereira e Suassuna era necessário compreender de modo crítico a inserção, ou melhor, o desenvolvimento das expressões artístico-culturais brasileiras no processo modernizador e, conseqüentemente, indicar possíveis saídas de como produzi-las satisfatoriamente diante dos novos paradigmas de seu tempo. O filtro cultural, por eles defendido, foi uma consequência da análise dicotômica do que deveria ou não ser lembrado como cultura brasileira, já que no Brasil também se construiu um imaginário de alto e baixo artístico, mesmo não tão canônico e categórico quanto no contexto europeu.

3.2.6 Marcus Pereira: um crítico musical, a criação de uma gravadora

O engajamento musical de Marcus Pereira, juntamente com a parceria de Luís Carlos Paraná, rendeu-lhe inspiração suficiente para deixar de lado a sua agência publicitária e, então, focar na criação de uma gravadora.⁴⁷ O selo “Discos Marcus Pereira” teve seu auge durante a década de 70, sendo até hoje lembrado como um dos selos mais importantes da música popular brasileira. O Jogral e a gravadora de Marcus Pereira se tornaram espaços de muitas experiências musicais, no sentido de atuarem enquanto veiculadoras das ditas legítimas sonoridades identitárias, tanto em âmbito nacional quanto regional. É válido destacar, inclusive, que Luís Carlos Paraná pretendeu proporcionar aos artistas um lugar de trabalho garantido e estável para a sobrevivência destes e de suas obras, o que era difícil de se encontrar naquela época.

[...] quando Carlos Paraná fundou o “Jogral”, a música consumida na praça era o “iê-iê-iê”, a macaquice nacional da ocasião. Era a música de todas as boates, música que predominava nas programações do rádio. Para ganhar dinheiro, o negócio era entrar na onda. Mas Carlos Paraná era desses homens que sabem colocar dinheiro no lugar que ele merece. E o “Jogral” venceu. E cresceu. Com ele nasceram e

⁴⁷ Dois primeiros discos, sob o investimento de Marcus Pereira e apoio de Luís Carlos Paraná, foram produzidos antes da gravadora “Marcus Pereira” ter se concretizado oficialmente: em 1967 houve o lançamento do disco do Paulo Vanzolini, chamado “Onze Sambas e uma Capoeira”; e no ano seguinte o de música instrumental “Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão”.

criaram muitas boates de música brasileira. É preciso dizer mais: quando Carlos fundou o “Jogra” muitos artistas excepcionais não tinham trabalho e amargavam a consciência trágica do talento útil para a arte, mas inútil para a vida. Graças ao Carlos, hoje dezenas, quem sabe centenas de artistas, recebem pela sua arte, pelo menos, a quantidade necessária de proteínas para mantê-la viva (PEREIRA, 1976, p. 80-81).

Balizada por tais ideais, a gravadora produziu um vasto repertório, totalizando cerca de 144 álbuns durante toda a sua existência. Um de seus investimentos mais significativos e colocados em prática foi a criação de uma coleção destinada à difusão de sonoridades tradicionais de cada região brasileira intitulada “Mapa Musical do Brasil”, a qual, vale ressaltar, muito se assemelhou 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 (MAGOSSI, 2013, p. 16, grifo do autor).

Dividida em quatro volumes para cada região geográfica, tal iniciativa foi um audacioso projeto fonográfico nacional de pesquisar e registrar músicas dos mais diversos gêneros do universo popular. Dessa forma, a coleção foi a seguinte: “Música Popular do Nordeste” (1973), que incluiu frevos, cirandas, maracatus, sambas de roda, martelos, emboladas, repentes, marchas e arrastapés. “Música Popular do Centro-Oeste e Sudeste” (1974), com modinhas, canções, catiras, jongos, sambas, congadas, cururus, calangos, pagodes, etc. “Música Popular do Sul” (1975), que explorou mazurcas, polcas, quadrilhas, desafios, fandangos, etc.; e, por fim, “Música Popular do Norte” (1976), com toadas, acalantos, carimbós, músicas indígenas, batuques, dentre outros gêneros.

Para além dessa ampla produção, é importante destacar que diversos compositores e intérpretes tiveram discos gravados pelo selo “Marcus Pereira” com essas sonoridades apresentadas na coleção. Sendo assim, a principal preocupação da gravadora, e mesmo a do

Jogral, era, a partir de um processo de seleção, contribuir para fortalecer este tipo de música popular brasileira em todo panorama artístico-cultural do país.

3.2.7 Fichas técnicas e xilogravuras “primitivas” do Quinteto Armorial

Assim como o Armorial, a gravadora “Discos Marcus Pereira” estava conectada ao ideal identitário e foi uma espécie de continuidade do projeto musical identitário modernista de Mário de Andrade. Nesse sentido, a aparente contradição do Quinteto Armorial de certa forma se ameniza – em uma demonstração de que o Movimento Armorial não foi avesso por completo a todos os recursos da modernidade de seu tempo –, uma vez que o grupo estabeleceu relações com uma gravadora que se aproximava do seu discurso de desenvolvimento artístico e cultural nacional. Ou seja, já que se viu a necessidade de registrar e difundir em âmbito fonográfico suas produções, nada mais condizente do que se vincular a uma gravadora que não fosse balizada fundamentalmente pelos valores de mercado, mas sim por aquela que tivesse como foco a rememoração de sonoridades identitárias e mais tradicionais da cultura popular. A “Marcus Pereira” atendeu favoravelmente a esse requisito.

É preciso reforçar que Ariano Suassuna em nenhum momento se pronunciou contrário à modernidade, pois o próprio Armorial foi um produto da mesma, só sendo possível a partir dos desdobramentos modernos em/de nosso país. O fato é que Suassuna era um crítico da modernização realizada de forma predatória, sem a devida avaliação dos seus efeitos nocivos, que prejudicava os interesses do povo brasileiro e, concomitantemente, os elementos da identidade nacional.

Diante disso, Suassuna por conhecer e admirar o trabalho da gravadora e por, inclusive, já ter colaborado na elaboração da primeira coletânea regional, a “Música Popular do Nordeste”, decidiu entrar em contato com a Discos Marcus Pereira, a fim de que esta gravasse a produção musical do Quinteto Armorial. As gravações do LP “Do Romance ao Galope Nordestino” se deram no Estúdio Eldorado, em São Paulo, e o Jogral foi um dos lugares de lançamento desse primeiro álbum do Quinteto. Fortalecida a relação no decorrer dos anos, Pereira relatou satisfeito:

Tenho levado ao “Jogral”, 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 (PEREIRA, 1976, p. 92).

Em contrapartida, a respeito de sua organização, a Discos Marcus Pereira não possuía seus próprios estúdios de gravação, fábrica de prensagem e distribuidora; sendo assim, ela obteve parcerias com agências financiadoras (a exemplo da FINEP, da Caixa Econômica Federal, do Banco do Brasil e de universidades brasileiras), e estabeleceu contratos com outras empresas fonográficas e prestadoras de serviço durante as gravações e produções dos LPs. Essas relações contratuais contribuíram – ao longo dos anos – decisivamente no aumento de dívidas, levando a gravadora à crise e à completa desarticulação já no início dos anos 1980, em especial com a morte de Pereira em 1981. Diante disso, tendo em vista que a FINEP – Financiadora de Estudos e Projetos – vinculada ao regime civil-militar – financiava a gravadora, e, além disso, a Som Indústria e Comércio S.A. da “Discos Copacabana” fabricava e distribuía os discos da Marcus Pereira, foram essas duas parcerias que viabilizaram a produção de todos os álbuns do Quinteto Armorial e, conseqüentemente, tiveram seus respectivos créditos impressos nas contracapas dos mesmos.

Os dois primeiros álbuns do Quinteto se inserem no auge da gravadora e, por isso, são discos que possuem maiores informações sobre as suas produções, bem como exibem fotos dos músicos e uma espécie de textos-manifestos nas contracapas com a finalidade de introduzir o ouvinte às propostas do Movimento Armorial e às particularidades musicais do próprio grupo de música de câmara com raízes populares que ali se apresentava; as autorias de tais textos-manifestos são de Ariano Suassuna, Antonio José Madureira e Marcus Pereira.

A ficha técnica do primeiro álbum foi composta por Aluizio Falcão, enquanto produtor musical, e o músico Marcus Vinicius, enquanto técnico de som, sendo a gravação, como mencionada há pouco, realizada nos estúdios Eldorado. O fato de ambos os intelectuais já terem engajamento cultural sobre as manifestações tradicionais nordestinas e sobre o próprio Armorial, muito provavelmente colaborou positivamente na elaboração do primeiro disco do Quinteto, que foi um dos álbuns mais bem acabados em relação aos outros três, em termos fonográficos.

O segundo álbum, o “Aralume”, desenvolveu-se de forma semelhante ao primeiro, sendo Marcus Vinicius novamente o técnico de som. Porém, a produção esteve sob a responsabilidade da jornalista *Carolina Andrade*⁴⁸, a gravação foi realizada no estúdio Vice-

⁴⁸ Devido ao aumento de dívidas, Marcus Pereira realizou diversos cortes de despesas e demitiu alguns de seus funcionários. Aluizio Falcão não satisfeito com tal situação se retirou da gravadora em finais dos anos 70. No

Versa (localizado em São Paulo e pertencente a Rogério Duprat, Guarabyra e Luiz Carlos Sá) e, por fim, teve como assistente de produção a figura de Cesário Coimbra de Andrade.

O terceiro e quarto discos também apresentam fotos dos músicos nas contracapas e, assim como os anteriores, informam quais são os instrumentos musicais que cada um de tais músicos se responsabilizaram nos respectivos álbuns. O terceiro álbum, em especial, foi desenvolvido a partir de parceria com a Universidade Federal da Paraíba, do campus de Campina Grande. Acreditamos que isso ocorreu pelo fato de que na época de produção do mesmo (em meados de 1978) Suassuna já não estava mais ligado à UFPE, mas sim à UFPB.

Acerca das fichas técnicas, o terceiro álbum teve a seguinte composição: produção “Discos Marcus Pereira”, estúdio de gravação “Dó Ré Mi”, técnico de gravação e mixagem Waldir L. Pinheiro e corte Jorge Emilio Isaac. Percebe-se que não há especificado neste álbum quem foi o produtor musical, e as figuras de corte e mixagem, que até então não tinham aparecido nos discos anteriores, mostram-se presentes somente nesse terceiro.

Quanto ao “Sete Flechas”, quarto e último LP, novamente não há especificado o produtor musical, de modo a “Discos Marcus Pereira” ser nomeada e responsabilizada como um todo pela produção do mesmo; além disso, o estúdio utilizado foi o “Spalla Gravações” em São Paulo, e como técnicos de som estão os nomes de Sergio Jovine e Ronaldo Galvão, em vez de Marcus Vinicius, que dessa vez ficou responsável pela direção artística.

Diante de tais informações, no que se refere à própria produção fonográfica dos quatro álbuns notamos que houve certa instabilidade tanto das pessoas e das funções que contribuíram em tal produção, quanto dos estúdios de gravação; ou seja, em cada LP se realizou uma experiência diferente, à exceção de Marcus Vinicius, que acompanhou direta (enquanto técnico de som ou diretor artístico) ou indiretamente (enquanto produtor da Discos Marcus Pereira) todos os álbuns. É compreensível que em decorrência da Discos Marcus Pereira ter se localizado em São Paulo, os estúdios de gravação utilizados por ela foram os da mesma cidade, uma vez que era em São Paulo também que se tinham os mais aperfeiçoados e atualizados estúdios em termos tecnológicos e fonográficos. Somado a isso, observamos que dadas às circunstâncias de agravamento da crise financeira da gravadora, principalmente no final da década de 70, é compreensível também o porquê de tal instabilidade, pois funcionários eram demitidos ou remanejados constantemente na tentativa de dar

lugar de Falcão, Pereira colocou sua esposa e jornalista Carolina Andrade para assumir a direção artística dos projetos musicais da Discos Marcus Pereira. Porém, “embora Carolina tivesse trabalhado na produção da série de fascículos e discos ‘História da Música Popular Brasileira’ da Editora Abril, sua experiência na indústria fonográfica era mínima.” (MAGOSS, 2013, p. 68).

prosseguimento aos trabalhos da gravadora, mesmo que sob muitas pressões e déficits (ANDRADE apud MAGOSSO, 2013, p. 92-93).

Tratando-se agora da parte gráfica dos álbuns, estes são muito semelhantes, pois lembram o espírito mágico e trágico dos folhetos do romanceiro popular do nordeste: a tão famosa literatura de cordel. Os dois primeiros discos possuem xilogravuras do artista plástico Gilvan Samico nas capas, e os dois últimos apresentam produções gráficas de Aníbal Monteiro.

A xilogravura de Samico no álbum *Do Romance ao Galope Nordestino* (1974) foi intitulada *Alexandrino e o pássaro de fogo* (1962) e, atualmente, encontra-se no acervo da Pinacoteca de São Paulo:

Figura 1. *Alexandrino e o pássaro de fogo* (1962).
Técnicas e Dimensões: xilogravura a cores sobre papel, 49,5 x 63.



Fonte: SAMICO, 1962, online.

Antes de nos aprofundarmos em mais detalhes sobre essas imagens, é importante compreendermos brevemente o que significa a xilogravura da literatura de cordel (dentro e fora do Armorial) e a arte de Gilvan Samico.

A xilografia, que significa a “arte de gravar em madeira”, é uma espécie de carimbo de origem chinesa, cuja técnica de gravura possibilita a impressão de uma imagem sobre o papel, tela de tecido ou outro material resistente a partir da chapa de madeira que serve de molde. Esta técnica ilustrativa foi muito explorada pelo gravurista, pintor e desenhista Gilvan Samico

(1928-2013); este, nascido em Recife, foi um dos principais artistas plásticos vinculados ao Movimento Armorial, cujas maiores inspirações foram as xilogravuras das capas dos folhetos de cordel e todo o universo popular, fantástico e místico da cultura nordestina.

O romanceiro popular, presente na xilogravura e na literatura de cordel, possui raízes na península ibérica medieval. É válido lembrar que a literatura de cordel, consistindo em uma tradição renascentista do século XVI, popularizou-se na literatura popular nordestina a partir dos desdobramentos da colonização portuguesa e, então, explorou artística e culturalmente o cotidiano do povo sertanejo (suas lendas, crenças, festejos, religiosidades, relações com a natureza, etc.), de modo a formalizar uma tradição gráfica e literária recorrente até os dias de hoje.

De um modo geral, foi durante a Idade Média que a xilogravura se instalou e se aprimorou no Ocidente; dessa forma, sendo também uma herança medieval para os portugueses, estes trouxeram para o Brasil a xilografia que, por sua vez, foi assimilada e ressignificada dentro do processo de formação da cultura popular brasileira, especialmente da região nordestina. As xilogravuras nordestinas muito se vincularam às narrativas dos folhetos de cordel, de modo a ilustrarem nas capas de tais folhetos os seus enredos e/ou os seus personagens.

Tendo em vista tais reflexões, o Armorial reconheceu todo o potencial identitário e criativo da xilogravura enquanto uma forma de linguagem da legítima arte popular nordestina, uma vez que ela teria contribuído historicamente na formação artístico-cultural do nordeste. Por isso armorialistas fizeram da xilogravura uma das principais bases para pesquisas e experiências em todo o projeto armorial e, inclusive, na própria definição do conceito de armorialidade. A aproximação de Suassuna com Samico só veio fortalecer ainda mais a importância de tal potencial identitário da xilogravura e da literatura de cordel.

Em termos técnicos e de assuntos abordados, a xilogravura de Samico não se diferenciou tanto da xilogravura tradicional, pois se caracterizou pelo uso reduzido de cores e, principalmente, de formas; além disso, teve como temática central o cenário do sertão do Nordeste, baseando-se simbolicamente em dilemas universais – tais como a luta do bem contra o mal, nascimento, morte, traição, vingança, amor, feitos e personagens heroicos, etc. – com aquele ideal rosiano de que o sertão é o mundo. As obras de Samico retrataram contos populares místicos, personagens bíblicos, lendas locais e animais fantásticos com o objetivo de recuperar a imagem do romanceiro popular nordestino e, conseqüentemente, valorizá-lo. É importante frisar que ele se inspirou e estudou a xilogravura tradicional como uma maneira de recriá-la, mas não descaracterizá-la; nesse sentido, o emprego de cores puras, mesmo que de

forma mínima, é um demonstrativo de tal recriação criativa, que tanto o Armorial admirava e, conseqüentemente, defendia.

As características formais do trabalho de Samico influenciaram consideravelmente Ariano Suassuna na sua definição da posição teórica da pintura no Movimento Armorial, com o achatamento dos traços, a figuração estática, a utilização das cores puras e, evidentemente, com a temática do romanceiro, onipresente nas xilogravuras, serigrafias e pinturas (SANTOS, 2009, p. 54).

De acordo com Suassuna, o segredo de Samico consistiu em

[...] voltar ao uso do material mais puro, nobre e primitivo da Gravura – a madeira; em regressar a suas raízes, recriando, com grande liberdade e imaginação, o espírito e as formas da Xilogravura de seu Povo; em contornar as figuras de um limpo traço negro, que se destaca nos puros espaços brancos, por entre massas negras e tramas delicadamente interpostas, e toques de vermelho, verde, azul ou amarelo, que a Gravura popular não usa, mas que ele fez muito bem em recriá-la (SUASSUNA apud SANTOS, 2009, p. 54).

A xilogravura, portanto, é um ponto chave para se compreender como se construiu, sob mais esse aspecto, a proposta de continuidade estética e ideológica pelo Armorial em torno do modernismo marioandradiano. Isto porque ela é mais um elemento – dentre outros – que reforça o fato de Ariano Suassuna ter levado adiante este modernismo em seu discurso. Há todo um lado “primitivista” (no sentido bem moderno do termo) da arte xilográfica, que, então, cabe aqui compreendermos.

Vale lembrar que “muitos artistas que hoje denominamos ‘modernos’ na verdade se opuseram ao processo de modernização (entendido como as forças de industrialização e urbanização na sociedade capitalista ocidental)” (PERRY, 1998, p. 3). Neste sentido, Suassuna e o próprio Movimento Armorial podem ser considerados modernos e, aliás, mesmo sob outros aspectos eles são interpretados como tal.

O que é importante analisar, neste momento, é que o “primitivo” é uma das vertentes discutidas e valorizadas entre intelectuais e artistas da modernidade no Ocidente. Desde o final do século XIX, em especial na arte pictórica, o interesse cresceu gradativamente ao se tentar representar sociedades ditas “primitivas” como uma forma de renovar o próprio olhar e fazer artístico. A princípio, a palavra “primitivo”

[...] foi usada desde pelo menos o século XIX para distinguir as sociedades europeias contemporâneas e suas culturas de outras sociedades e culturas que eram então consideradas menos civilizadas. Até meados do século XIX, o termo era também usado para descrever obras italianas e flamengas dos séculos XIV e XV. Mas na virada do século seu alcance foi ampliado para referir-se às antigas culturas egípcia, persa, indiana, javanesa, peruana e japonesa, aos produtos de sociedades vistas como “mais próximas da natureza” e ao que muitos historiadores da arte chamaram a arte “tribal” da África e da Oceania (as ilhas do oceano pacífico). [...]. No final do século XX, o termo “primitivo” foi descrito como eurocentrista, como revelador de uma visão centrada no Ocidente, de uma cultura estrangeira (por isso eu uso o termo entre aspas). Argumentou-se que pelo simples fato de usarmos a palavra “primitivo”, em vez de uma que dê uma designação geográfica da cultura em questão (como “africana”, “egípcia”, “polinésia”), estamos definindo essa cultura como diferente da nossa, como “primitiva” segundo nossa noção ocidental do que é civilizado. Usar o termo é fazer implicitamente um juízo de valor, mesmo que possa assumir diferentes disfarces (PERRY, 1998, p. 5).

Tais apontamentos nos indicam que essa procura pelo “primitivo” entre os ocidentais, no final do século XIX e início do XX (período marcado, vale lembrar, pelo começo das práticas neocoloniais), muito se valeu da ideia rousseauiana do “bom selvagem”, sendo este encontrado em lugares menos tocados pelas sociedades ocidentais supercivilizadas, urbanas e industriais. Neste sentido, houve o entendimento de que o rural (em uma espécie de paraíso idílico) e os povos não ocidentais e/ou não ocidentalizados (ou não tanto quanto no contexto europeu) mantinham o que havia de mais intacto da pureza humana e, assim sendo, era necessário preservá-los. Além disso, também se desenvolveu um pensamento de que as relações entre civilizado e não civilizado eram de benefícios mútuos:

A colonização era frequentemente descrita como um processo mutuamente revigorante por meio do qual a cultura europeia podia ser “reabastecida” e a cultura “primitiva” lucrar com a introdução do comércio, da religião ocidental e da tecnologia (PERRY, 1998, p. 29).

É importante frisar que, justamente por ser uma das consequências do neocolonialismo, o termo no século XX foi revisado e criticado por reproduzir visões discriminatórias e estereotipadas sobre o “outro” (sendo esse “outro” identificado como aquele diferente do branco europeu civilizado/colonizador/cristão), bem como por não se mostrar de fato um aproveitamento mútuo. É por este motivo que neste trabalho nos utilizamos do termo também entre aspas – assim como a historiadora de arte Gill Perry –, uma

vez que nele há ainda juízos de valor preconceituosos e problemáticos que precisam ser evitados/desconstruídos.

Todo o conceito acerca do “primitivo”, portanto, possui uma complexidade histórica, que de certo modo ainda era repercutido durante a década de 70 do século XX. No Brasil, o Movimento Armorial foi um dos projetos artístico-culturais que mais se aproximou da ótica romântica, rousseuniana e, principalmente, marioandradiana, pois se direcionou ao encontro da ideia de se salvaguardar lugares (o rural, o sertão) e comunidades (o nordestino, o sertanejo) mais conectados com as raízes formadoras da identidade nacional e, conseqüentemente, menos vulneráveis às rápidas transformações da modernidade.

No entanto, essa vertente modernista do “primitivo” no Armorial (muito presente na “simplicidade” técnica da xilogravura, por exemplo) não se fez, única e simplesmente, por uma elite cultural e econômica que observou e reapropriou o que havia de “exótico” e “puro” do sertão/sertanejo. Não se pode negar que o lugar social dos armorialistas foi aquele vinculado às instituições oficiais (fosse a universidade, fosse a política institucional) e, portanto, aqueles eram intelectualizados e elitizados. Esta contradição é perceptível e pode ser passível de reflexão crítica; porém, isso não significa que o Armorial realizou um olhar elitista sobre o que se entendia ser cultura nordestina, e, evidentemente, cultura brasileira. Os armorialistas não defenderam um discurso de valorização do sertão como sendo somente um paraíso idílico e do “bom sertanejo” (readaptando Rousseau ao contexto nordestino), ou mesmo que o erudito era hierarquicamente mais refinado e civilizado que o popular. Em todas as suas expressividades artísticas a dicotomia “bem e mal” eram revividas, e não só isso. O desafio do sertanejo sempre fora, na perspectiva Armorial, saber manter/criar brincadeiras, danças, cantos, religiosidades e festejos mesmo diante das mazelas de seu cotidiano. A imagem de um sertanejo forte, trabalhador e festivo foi o eixo central da simbologia nordestina que, dessa forma, o Movimento Armorial buscou retomar. Não se partiu do civilizado para o não civilizado, na tentativa de redenção do primeiro e/ou sofisticação do segundo, mas sim de como se podia construir uma relação dialógica entre os universos erudito e popular, entre Dionísio e Apolo (para parafrasear Suassuna), de modo a se aproveitar o que em cada um havia de transformador e dignificante. A ideia não foi simplesmente se inspirar por um e por outro, foi para além disso; a ideia era a de explorar heranças e instintos criativos mais profundos no processo de recriação artístico-cultural.

Tendo em vista tais questões, podemos partir agora para a análise de das capas dos discos do Quinteto Armorial, bem como e, principalmente, a relação delas com seus respectivos repertórios musicais.

3.2.8 Capas e repertórios musicais do Quinteto Armorial

No que se refere ao primeiro disco, a obra *Alexandrino e o pássaro de fogo* possui ligações com o conto *A Princesa Maricruz e o Cavaleiro do Ar*⁴⁹, de autoria do repentista e violeiro pernambucano Severino Borges Silva (1919-1991), que foi um dos principais improvisadores populares e criadores de diversos folhetos de cordel. Segue abaixo um trecho de tal conto:

“Alexandrino que ia
no seu cavalo possante
foi ver que luz era aquela
e chegou lá num instante
foi vendo um pássaro de fogo
dum tamanho extravagante.

Somente as penas do pássaro
clareavam o arrebol
essa luz era mais clara
que a própria luz do sol.
O bico tinha dois palmos
Era curvo como um anzol.”⁵⁰

Vale destacar que, enquanto capa do primeiro disco do Quinteto, a xilogravura de Samico foi inserida integralmente, como podemos ver na imagem a seguir:

⁴⁹ Na obra “Matrizes Impressas do Oral: Conto Russo no Sertão”, a professora e pesquisadora Jerusa Pires Ferreira, especialista em Literatura, em Comunicação Social Brasileira e vinculada atualmente à Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, observa semelhanças entre essa narrativa de Severino e um conto popular russo chamado “Pássaro de Fogo”, que teria chegado ao Brasil por meio de coletâneas de contos populares infantis divulgadas por editoras portuguesas e brasileiras. A autora defende que contos populares russos podem ter influenciado culturalmente cordelistas do sertão nordestino ao longo do tempo. Saber mais em: FERREIRA, Jerusa Pires. **Matrizes impressas do oral** – conto russo no sertão. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

⁵⁰ SILVA, Severino Borges. **A princesa maricruz e cavaleiro do ar**. Recife: Luzeiro do Norte, n.d.

Figura 2. Capa do primeiro disco



Fonte: QUINTETO ARMORIAL, 1974.

Sendo assim, esta xilogravura, em correspondência com os versos do folheto acima citados, apresenta uma imagem fantástica que reforça o encontro do personagem Alexandrino com a figura mítica do pássaro de fogo. Samico explorou cores e formas que destacaram principalmente o pássaro, como se o vermelho de suas asas pudessem representar o brilho que tanto chamou a atenção de Alexandrino. Além disso, o título do disco *Do Romance ao Galope Nordestino* e as suas próprias músicas vão ao encontro dessa imagem, pois simbolizam as andanças, cavalgadas e descobertas inesperadas realizadas pelo sertanejo.

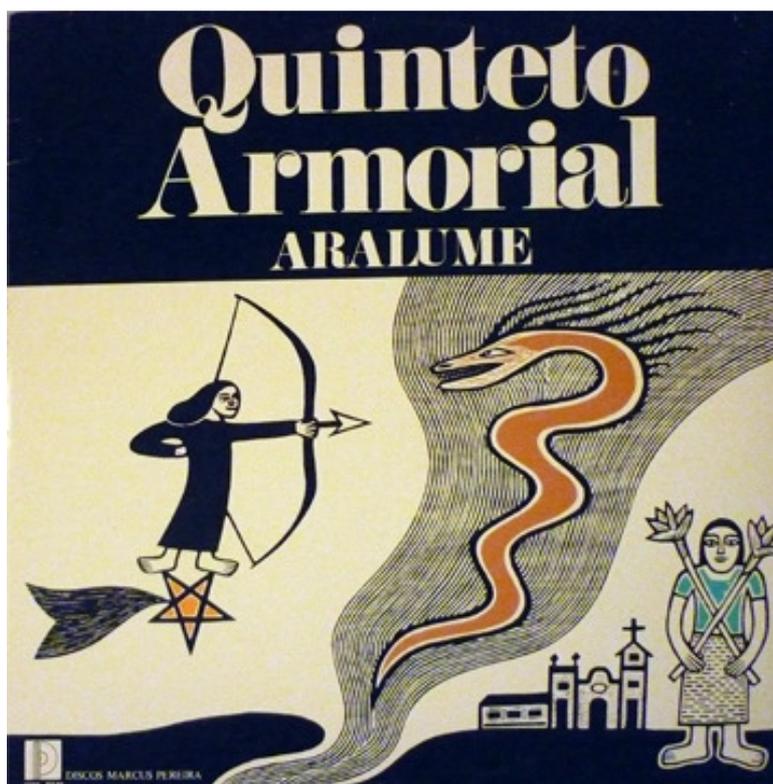
A despeito das diferenças históricas, o nordestino, de forma análoga ao cavaleiro medieval, teria nas constantes viagens os seus momentos de encontro com o mágico e/ou o desconhecido revelador. Nesse sentido, o próprio título *Do Romance ao Galope Nordestino* já indica que o repertório trabalhado contém desde músicas que lembram romances medievais (a exemplo das músicas *Romance de Minerva* e *Romance da Bela Infanta*), até sonoridades tipicamente nordestinas (como em *Ponteio Acutilado*, *Repente* e *Rasga*).⁵¹ Podemos perceber, então, que tanto o título quanto a capa confluem no objetivo de nos proporcionar uma

⁵¹ Neste capítulo fizemos uma breve prévia da parte musical, pois consideramos que as capas são produzidas em função das músicas do disco. No entanto, é necessário frisar que tal repertório possui uma reflexão mais minuciosa no capítulo posterior.

paisagem sonora nordestina, a qual acreditamos ter se efetivado na produção musical do Quinteto.

Com relação ao segundo álbum (1976), novamente o quadro de Samico denominado *O triunfo da virtude sobre o demônio* (1964) foi utilizado como capa:

Figura 3. Capa do segundo disco



Fonte: QUINTETO ARMORIAL, 1976.

Como já discurremos anteriormente, esta xilogravura também possui relações com o universo da Literatura de Cordel, apesar de, nesse caso, não sabermos ao certo se sobre algum folheto em particular. Entretanto, notamos que ela simboliza a luta do bem contra o mal, em que a protagonista feminina aponta uma flecha contra o *minhocão*⁵², sendo este a representação do próprio demônio que tanto amedronta a população local quanto ameaça recintos sagrados (demonstrados, respectivamente, por uma possível lavradora e pela igreja católica). A capa, portanto, seria uma alegoria do universo sagrado e mítico das formas próprias do Nordeste de sentir e de compreender o mundo.

⁵² Várias lendas circulam sobre o Rio São Francisco, sendo o “Minhocão” uma delas. O minhocão é uma criatura gigante, meio serpente meio peixe que vive nas águas subterrâneas do “Velho Chico”; ele é uma figura mística maléfica que assusta pescadores e o povo ribeirinho, pois de acordo com sua lenda escava grutas nas barrancas, naufraga embarcações e pode até mesmo destruir vilarejos com sua ira.

A partir disso, a protagonista, sob a luz celestial da estrela, simbolizaria o bem e, como o próprio título do quadro sugere, a virtude contra o mal, uma vez que “Aralume” (que também é o nome de uma música de Antônio José Madureira desse mesmo disco), significa, etimologicamente, “pedra de luz” e o formato da estrela – lembrando um trajeto de cometa – pertenceria ao sagrado e/ou celeste.

A respeito da parte musical, o repertório trabalhado neste álbum possui mais elementos nordestinos se comparado ao primeiro disco, ou seja, seu foco à sonoridade mais tradicional da cultura popular nordestina – e por que não dizer, inclusive, brasileira – se mostra mais evidente. Isso não significa que não contenha elementos eruditos ou mesmo da tradição europeia, mas estes estariam mais incorporados às outras tradições – africanas e indígenas – como o próprio Suassuna sugeriu no recital de lançamento da Orquestra Romançal Brasileira, em 18 de dezembro de 1975:

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.⁵³

Dessa forma, percebemos que tanto as questões alegóricas da capa do disco, quanto à estética musical do mesmo convergem, fundamentalmente, para o universo nordestino; ou seja, a capa, embora não contenha uma conexão explícita com o repertório desse álbum, possui, evidentemente, uma relação direta com o mesmo, pois ambos se desenvolveram a partir de símbolos da tradição popular nordestina.

O terceiro disco, chamado apenas de *Quinteto Armorial* (1978), foi produzido pelo artista gráfico Aníbal Monteiro que pertenceu à equipe técnica da gravadora “Discos Marcus Pereira” e, portanto, foi responsável pelo *layout* das capas de vários outros discos da mesma. No caso do *Quinteto*, esse terceiro disco possui na contracapa a informação de que Monteiro foi encarregado de realizar o *layout* e a produção da pirogravura em couro da arte da capa. A pirogravura, sendo a arte de desenhar/escrever sobre uma superfície de madeira ou couro com uma ponta de metal incandescente, foi utilizada para gravar o nome “Quinteto Armorial” e,

⁵³ SUASSUNA, Ariano. Texto presente no programa do recital de estreia da Orquestra Romançal Brasileira. Teatro Santa Isabel, Recife, 18 dez 1975. (Folheto). Cabe aqui destacar que as músicas *Romance da Bela Infanta* e *Toré*, citadas por Ariano, são do primeiro álbum, enquanto que *Aralume*, *Lancinante* e *Guerreiro* pertencem ao disco *Aralume*.

abaixo dele, para ilustrar a letra “A” (referente à “armorial”) sob uma grafia que lembra o alfabeto armorial e os símbolos de marcar gado feitos com ferro quente:

Figura 4. Capa do terceiro disco



Fonte: QUINTETO ARMORIAL, 1978.

É importante lembrar que, a fim de demonstrar posse sobre rebanhos, desde o período da Antiguidade, desenvolveu-se entre os criadores a tradição de marcar o gado a ferro quente no couro do animal com o símbolo que representasse o seu proprietário. No Brasil, há indícios de tribos indígenas que já faziam uso das marcas de gado, sendo estas, inclusive, recriadas esteticamente em rituais xamânicos. Diante tais pressupostos, Ariano Suassuna se inspirou nessa tradição e elaborou uma estética tipográfica diretamente relacionada à heráldica sertaneja, pois, além de ser uma herança histórica – que permeia culturalmente a imagem do vaqueiro e do sertão nordestino –, era também uma herança familiar, já que sua família também possuía um símbolo para marcar seu gado. Suassuna até lançou um livro em 1974 sobre essa tradição, intitulado “Feros do Cariri: uma heráldica sertaneja”⁵⁴.

⁵⁴ Saber mais em: SUASSUNA, Ariano. **Feros do Cariri** - uma heráldica sertaneja. Recife: Guariba, 1974.

Figura 5. Marca de ferro da família Suassuna



Fonte: Tipo da Fonte (2013, online).

No que se refere ao repertório deste terceiro álbum, ele é o mais curto de todos os outros, com seis músicas apenas. Sonoridades afrodescendente, indígena e ibérica estão presentes e se constituem, de um modo geral, por uma textura mais ritmada e dançante, com destaque para a atuação de instrumentos percussivos. Muito provavelmente essa característica mais percussiva pode ser percebida nas entrelinhas da capa do disco, tendo em vista que a imagem da mesma foi produzida em uma pele de couro bovino (a partir da técnica de pirogravura, já mencionada acima) e os instrumentos de percussão, a exemplo de tambores, são feitos tradicionalmente também de couro; dessa forma, a tradição cultural do vaqueiro e do cenário nordestino mais uma vez foi reforçada e rememorada.

Por fim, o último disco, o *Sete Flechas* (1980), possui uma imagem emblemática e mística de três protagonistas masculinos em posição de defesa e ataque. Embora não tenhamos encontrado maiores detalhes sobre o autor de tal imagem, cujo nome é Fernando Torres, a expressão “sete flechas” é bem conhecida, pois pertence à tradição da umbanda. Na crença umbandista existe a figura do Caboclo Sete Flechas, que é uma entidade espiritual representativa de todos os indígenas que habitaram o mundo em tempos remotos. Nesta religião, o Sete Flechas protege e defende os seus fiéis contra angústias e dificuldades da vida terrena. Segue abaixo um trecho da prece feita a este caboclo:

Salve Deus Pai, criador de todo o universo! Salve São Sebastião Rei da Mata e Guia de todos os Caboclos!/Salve, Pai Sete-Flechas e sua falange de obreiros!/Pai Sete-Flechas baixai sobre nós um raio de vossa Divina Luz, iluminando nossos espíritos, para que possamos entrar em comunicação com vossa centelha divina de onde emanam as vossas sagradas Flechas, defendendo-nos e amparando-nos neste mundo./Salve as Sete-Flechas que vos foram dadas espiritualmente

para defender e proteger de todas as dificuldades e angústias neste mundo. (CABOCLO..., online).

A partir de tais premissas, a imagem ilustrada na capa do último disco do Quinteto, ao que tudo indica, faz uma referência alegórica a esta crença no Caboclo Sete Flechas, sendo que os três personagens simbolizariam a onipresença do próprio caboclo – já que possuem feições e estruturas corporais semelhantes –, ou seriam obreiros em nome dele, como podemos ver na imagem da capa a seguir:

Figura 6. Capa do quarta disco



Fonte: QUINTETO ARMORIAL, 1980.

Seu título é uma menção a uma música de Antônio José Madureira – também intitulada *Sete Flechas* – que está presente no mesmo disco. Tal música foi uma experiência camerística do gênero frevo, mas que também inseriu elementos indígenas, a fim de homenagear os Caboclinhos. É importante já adiantar aqui que o repertório deste álbum não se diferenciou dos outros, pois elencou e desenvolveu sonoridades ibérica e nordestina, com destaque para o frevo. Entretanto, a capa possui uma relação específica com a música *Sete Flechas*, uma vez que a referência aos caboclos em ambas se mostra evidente.

Perante todas essas reflexões, encerramos este capítulo com a seguinte visão: a escolha do Quinteto pela gravadora “Marcus Pereira” não foi aleatória e descompromissada. Ambos tiveram em seus discursos o resgate e a preservação de um ideário artístico-cultural de música brasileira. Para tanto, nesta terceira parte do trabalho nos propusemos a analisar como se deu o uso do suporte material e técnico desta gravadora, já que a produção e a distribuição da música do Quinteto Armorial foram possíveis, em especial, porque se vincularam a ela. Nossa análise partiu, de um modo ou de outro, dos próprios discos do grupo, com a finalidade de que deles se desdobrassem questões como o processo de desenvolvimento da indústria fonográfica, tanto do eixo Rio – São Paulo, quanto de Recife; assim como de compreender o que foi o fenômeno da gravadora “Marcus Pereira” nesse mesmo período e a sua importância entre artistas e intelectuais, que viam nela uma perfeita oportunidade de registrar e, conseqüentemente, de salvaguardar nossas raízes culturais e artísticas que não deveriam se perder e/ou se descaracterizar diante do tempo acelerado da modernidade.

CAPÍTULO 4 A ESTÉTICA MUSICAL DO QUINTETO ARMORIAL

“Mesmo que a história nunca possa nos dizer com exatidão o que a música significa, esta pode nos dizer algo sobre aquela.” *Alex Ross*

Para formar um grupo de música de câmara erudita tendo por base sonoridades populares nordestinas, nada mais condizente do que buscar uma fusão entre o erudito e o popular de uma forma em que tais categorias não mais se percebessem separadamente. Eis, então, a intenção dos músicos e idealizadores do Quinteto Armorial, bem norteados – como já discutido anteriormente – por Mário de Andrade. Este capítulo se comprometeu a analisar a estética musical do Quinteto em conexão com a sua respectiva historicidade, evitando, assim, uma análise dicotômica entre música e história, bem como uma reflexão somente descritiva das questões técnicas da linguagem musical.

Faz-se necessário esclarecer aqui que este capítulo não se propôs a analisar minuciosamente todas as obras do grupo; o processo de seleção das mesmas se fez sob o seguinte critério: aprofundamento da proposta estética musical armorial. Ou seja, elencamos as músicas que mais se desdobraram esteticamente dentro da proposta do Movimento Armorial e que, portanto, mais pareceram inserir e dialogar heranças identitárias. As obras como um todo apresentam diversas semelhanças entre si (em nível estético e formal), já que o eixo norteador armorial atuou de forma significativa em todas elas. Entretanto, há uma periodicidade de temas e características no material musical de cada álbum, por isso que analisamos cronologicamente, em um primeiro momento, as músicas de cada álbum-conceito. Além disso, é válido destacar que as músicas não analisadas mais nitidamente ainda assim foram pensadas em seus contextos e especificidades, pois por se assemelharem com as demais elencadas para a análise, formando um repertório coeso, merecem nossa atenção.

A consistência coesa da musicalidade do Quinteto Armorial por vezes foi aprofundada, em termos “castanhos” como diria Suassuna; mas em outros momentos não alcançou grandes avanços estéticos. As reflexões a seguir se focaram em compreender – sob aspectos histórico, musical e filosófico – quais foram, então, os avanços, as contradições e os aprofundamentos de uma estética sonora que se dispôs a ser nacional e nordestina ao mesmo tempo.

4.1 *Do Romance ao Galope Nordestino (1974)*⁵⁵

Este álbum de estreia de Quinteto Armorial coloca em prática o desenvolvimento de uma paisagem sonora nordestina; em tal paisagem, as heranças culturais – fundantes da própria organicidade do povo brasileiro – são retomadas para que o ouvinte se lembre de que a cultura brasileira não é resumida por elementos ibéricos medievais, africanos e indígenas separados, mas sim por todos estes constituídos em complexas redes de interconexões.

Isto significa que o repertório musical trabalhado em *Do Romance ao Galope Nordestino* apresenta tais heranças, mas não apenas isso; desdobra-se em construir recriações destas em prol da consolidação da sonoridade do romanceiro popular nordestino, bem como de uma das faces da própria identidade nacional idealizada.

Sendo assim, o álbum se inicia com a música *Revoada* (faixa 1 do lado A), de Antônio José Madureira, a qual se desenvolve a partir das seguintes características: utiliza-se do *falso-bordão*⁵⁶ no marimbau, de improvisos em torno do intervalo de sétima menor, da quarta aumentada, bem como se encontra no modo Mi Mixolídio. Nessa composição se constrói uma música cíclica e ambiental, que transporta o ouvinte para o espaço nordestino logo de início, com destaque para o desenvolvimento melódico do marimbau e do violão. Como o próprio título da música sugere, a constância melódica no marimbau simula um revoar, em uma espécie de rodopio cíclico e hipnótico. O violeiro, na primeira parte da música, constrói um ponteadado a partir da *nota pedal*⁵⁷ em *mi* do violão, e ao mesmo tempo, faz deste instrumento a base harmônica. O violino aparece aproximadamente no meio da música, juntamente com a flauta, de modo a sustentarem por um tempo significativo o I grau (que é o centro gerador da música); após isso, enquanto o violão e o marimbau mantêm a primeira ideia musical, o violino e a flauta apresentam uma segunda ideia a partir de terças sobrepostas.

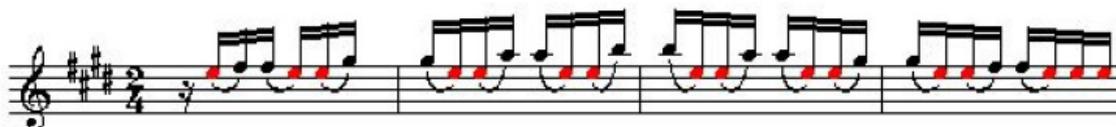
⁵⁵ Referências técnicas: disco de 12 polegadas, gravado pela Discos Marcus Pereira, produzido por Aluizio Falcão no estúdio Eldorado.

⁵⁶ O falso-bordão (também chamado falso baixo), desenvolvido em especial no período renascentista, de acordo com Roy Bennett, “é uma cadeia de acordes construídos com intervalos de terças e sextas. As terças são também utilizadas nos intervalos melódicos da voz superior, quase sempre acompanhando as notas de acordes subjacentes.” (BENNETT, 2007, p. 21).

⁵⁷ A nota pedal é uma nota musical repetida e sustentada normalmente na tessitura do baixo, com o intuito de proporcionar uma marcação da mudança de altura das outras notas da melodia. É importante dizer que tal prática é mais usada nos instrumentos de cordas, sendo uma corda solta do instrumento a própria nota pedal a ser repetida (o que ocorreu na música *Revoada*, pois a corda solta *mi* do violão realiza constantemente o efeito da nota pedal). Vale lembrar que a nota pedal é comum na linguagem erudita do sistema tonal, especialmente com o uso do movimento oblíquo; este se caracteriza por apresentar uma nota pedal que sustenta uma determinada marcação no baixo, enquanto as outras vozes realizam seus desenhos melódicos ascendentes e descendentes. Outro ponto a ser destacado é que no violão o tempo de sustentação de uma nota é menor do que em outros instrumentos com mais capacidade de sustentação, a exemplo do piano, órgão, etc.; sendo assim, por ressoar em menor tempo em instrumentos de corda, faz-se “necessário” a nota pedal ser repetida por mais vezes, isso quando se pretende explorar uma estética mais cíclica/ritualística por meio destes instrumentos.

As articulações e os golpes de arco do violino, bem como o uso de *dominantes secundárias*⁵⁸ (que nos lembra peças de Vivaldi e do repertório do início do período Clássico) se desenvolvem em caráter de improviso, principalmente em torno da sétima menor, que, aliás, foi prática comum tanto na música tradicional nordestina (com seus improvisos, ponteios, galopes, etc.), quanto nas releituras/nos resgates artístico-culturais do Quinteto Armorial.

Figura 7. Primeira ideia musical (motivo), com destaque para a nota pedal em *mi*



FONTE: VENTURA, 2007, p. 171.

Sobre a relação entre a nota pedal e o canto dos repentistas, Ventura realizou uma análise que vai ao encontro de nossa perspectiva:

Tendo-se em vista que o acompanhamento dos repentes era de cunho improvisativo, há de se entender melhor que a presença da nota pedal propiciava o tempo necessário à mudança de posição da mão do violeiro em relação ao braço da viola, durante a execução da melodia cantada. O violeiro tocava todas as notas da melodia numa corda só, acompanhando o canto da letra. Além disso, muitas vezes o violeiro permanecia tocando horas, às vezes noites inteiras, ou durante o dia, nas feiras, geralmente em pé, o que exigia do instrumentista o máximo de economia de esforço. Também por isso, ou ligado a isso, o toque de viola dos cantadores apresenta uma música sem grandes dificuldades técnicas (VENTURA, 2007, p. 172).

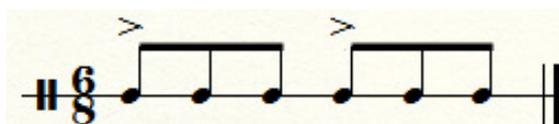
Sendo assim, esse caráter menos desenvolvido em sentido técnico, com o apoio da nota pedal, constituiu-se (e ainda se constitui) a partir das próprias vivências dos cantadores/violeiros/improvisadores nordestinos; de modo a se construir uma estética mais “rústica” (se comparada com os parâmetros do sistema tonal), identitária e ritualística. Vale lembrar que as vivências sociais não condicionam expressividades musicais (no sentido determinista), mas como arte e sociedade não são dicotômicas, isto é, separadas em esferas

⁵⁸ Dominantes secundárias, também conhecidas por dominantes individuais, são sistematizadas pelo tonalismo e se caracterizam por funções harmônicas que mesmo não pertencendo à tonalidade principal, possuem proximidade com a dominante desta. Por possuírem notas em comum com a tonalidade principal, são utilizadas como acordes de passagem para explorar outras tonalidades, ampliando, assim, as possibilidades harmônicas. Tais funções começaram a ser utilizadas a partir do período Clássico, com modulações passageiras.

diferentes, sempre haverá relações mútuas e complexas entre ambas, sendo, portanto, o material musical nordestino uma decorrência de seu lugar de origem.

Já *Romance da Bela Infanta* (faixa 2 do lado B) originalmente é um romance ibérico do século XVI, que no Quinteto Armorial foi recriado por Madureira. A peça possui a forma binária ABAB e em vez de ser executada com flauta e violino, parte para uma instrumentação popular com a utilização do pífano, da rabeca e da marcação precisa da pandeiriola. Sendo a primeira parte mais melódica, que lembra a linguagem das cantigas infantis folclóricas brasileiras, a segunda parte se caracteriza por ser mais acelerada e dançante, de modo a nos transportar para as práticas de pastoreio – tão comuns nas cidades interioranas do nordeste (VENTURA, 2007, p. 161). Entretanto, é evidente também uma sonoridade mais medieval, a partir do uso de motivo rítmico que se aproxima da música celta; aliás, o próprio nome da música é uma referência aos romances ibéricos que contém em si heranças medievais.

Figura 8. Motivo rítmico tradicional (*Jig*) da música celta, recorrente no instrumento Bodhran



Fonte: Elaborado por Samuel Oliveira (2014/2015).

Figura 9. Motivos rítmicos das partes A (em Sol menor) e B (em Sol menor e Ré menor) da música *Romance da Bela Infanta*



Fonte: Elaborado por Samuel Oliveira (2014/2015).

Além disso, o uso de dominantes secundárias na parte B e do modo menor harmônico e natural pode ser considerado herança colonial, respectivamente, dos períodos Clássico e Barroco a ser rememorada nesta peça. Esta rememoração, ou melhor, esta recriação pode ser interpretada como uma leitura marioandriana da singularidade brasileira ao inserir

instrumentos da linguagem popular no diálogo com sonoridades dos romances ibéricos medievais.

À semelhança desta peça, *Romance de Minervina* (faixa 5 do lado B e recriação de Madureira a partir de um romance nordestino do século XIX), *Toada e Desafio* (faixa 4 do lado A e criada por Capiba) e *Toada e Dobrado de Cavalhada* (faixa 4 do lado B, de Madureira) são obras que também rememoram melodias próximas do repertório ibérico medieval a partir de uma instrumentação e linguagem também popular nordestina; estas duas últimas com temas em constante ostinato e alternância de andamentos (do andante ao acelerado).

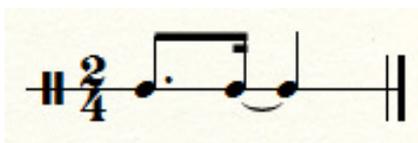
Mourão, faixa 3 do lado A e composta por Guerra Peixe, é uma peça executada com pífano e rabeca, e possui forma ternária: exposição do tema principal, desenvolvimento e reexposição do mesmo tema (forma muito utilizada pela linguagem erudita mais tradicional). Além disso, trabalha uma fragmentação motívica com aumento rítmico na célula do baião; ou seja, realiza uma variação/releitura do baião, ao mesmo tempo em que também explora este na sua característica mais tradicional.

Figura 10. Motivo rítmico do baião tradicional



Fonte: Elaborado por Samuel Oliveira (2014/2015).

Figura 11. Transformação motívica do baião em *Mourão*



Fonte: Elaborado por Samuel Oliveira (2014/2015).

As frases melódicas se interconectam, com a função de construir uma paisagem sonora que remeta nitidamente ao universo dos cantadores nordestinos:

Tal sequência é iniciada com o marimbau, que após anunciá-la, desdobra-se em *ostinato*⁵⁹ e, posteriormente, em nota pedal, a fim de que outros fraseados melódicos- rítmicos realizem novos desenhos, mas sem perder a essência do ponteio isorrítmico original (apresentado na figura 6).

Assim como ocorreu com *Ponteio*, a peça *Repente* (de Madureira e faixa 6 do lado A) apresenta o tema inicial também através do marimbau, sendo tal tema acompanhado por células rítmicas do baião no violão – em visível ostinato – e em diálogo com outras linhas melódicas.

A música *Toré* (faixa 1 do lado B), mais uma de Madureira, é uma referência direta a um ritual indígena, de mesmo nome, presente na região nordestina e muito conhecido a partir de sua dança:

Manifestação cultural extensiva a diferentes grupos e por eles definidos como tradição, união e brincadeira, é um ritual complexo, que envolve uma dança circular, em fila ou pares, acompanhada por cantos, ao som de maracás, zabumbas, gaitas e apitos, de grande importância para os indígenas. [...]. O maracá – chocalho indígena geralmente feito com uma cabaça seca, sem miolo, na qual se colocam pedras ou sementes – marca o tom das pisadas e os índios dançam, em geral, ao ar livre e em círculos. Não é possível ter certeza sobre a origem da palavra ou do ritual [...]. Para alguns pesquisadores o toré teria vindo da língua tupi, *to'rë*, sendo traduzido literalmente por torto, um instrumento de sopro (semelhante a uma flauta) que teria essa forma, feito de bambu, couro de jacaré ou barro. Para outros, a palavra significaria uma dança circular de origem afro-ameríndia, onde era tocado o tal instrumento (GASPAR, online, grifo do autor).

O *Toré* do Quinteto está no modo Mi Mixolídio, contém o violino e a flauta transversal na base melódica e ambos os instrumentos articulam melodias em terças sobrepostas. Tais características nos indicam a presença da tradição ocidental erudita tentando ser dialogada, ou melhor, recriada a partir também da presença do universo popular com a linguagem do violão, da viola sertaneja, do marimbau, das sonoridades afro-ameríndias em uma dinâmica repetitiva e de ritmos bem marcados e do quarto grau alterado para meio tom acima (ressaltando que quartas aumentadas são comuns no repertório da música folclórica nordestina).

A dinâmica de repetição incita uma espécie de ritual, não só por possuir referências da cultura indígena ritualista e por explorar uma célula rítmica bem marcada percutida na

⁵⁹ Ostinato é um fragmento musical que se repete constantemente ao longo da música ou em determinados trechos da mesma.

madeira do marimbau – que, aliás, muito lembra toques percussivos afro-brasileiros e o trotar de cavalos em galopes –, mas também porque isso se soma ao fato de que a retomada do ritual enquanto formadora de uma paisagem sonora do romanceiro nordestino foi uma prática recorrente do que idealizou e produziu o Quinteto Armorial.

Já o uso dos modos, de referência medieval, nos remete à própria tradição ocidental, mas esta em seu “estágio” mais rudimentar, tendo em vista que nos proporciona a sensação de algo mais próximo do pré-moderno. É válido lembrar que o popular elencado para ser resgatado pelo Armorial era aquele que tivesse correlação com esse pré-moderno.

A execução da peça se inicia com um fraseado no violino por movimento oblíquo consecutivo, ou seja, enquanto a nota *mi* é mantida o *si* caminha ascendentemente e descendentemente para as notas vizinhas, de forma a apresentar o principal e curto tema melódico que se repete ao longo de toda a música, com pequenas variações e com uso de terças sobrepostas entre violino e flauta. Em termos de timbres, os outros instrumentos entram aos poucos; tanto o marimbau quanto o violão realizam o acompanhamento, sendo o primeiro voltado ao ritmo do toré, e o segundo ao do baião. Além disso, o uso de apogiaturas é frequente, o que também contribui – juntamente com a instrumentação mais robusta – para rebuscar a melodia que é simples, ou melhor, pouca desenvolvida no sentido tradicional do tonalismo.⁶⁰ Ao se aproximar de seu final, tem-se um *tutti*, em que todos os instrumentos tocam de modo preciso e vibrante. Importante perceber que tanto as apogiaturas quanto esse efeito do *tutti* (que é um elemento de orquestração) são usuais dentro da linguagem tradicional erudita.

De acordo com Ventura, nessa composição ficou evidente a tentativa de fundir elementos indígenas e nordestinos, a fim de que se reforçasse a essência “castanha” de uma nação fundamentalmente miscigenada. Sendo o *Toré* uma manifestação de união/fusão entre os próprios povos indígenas do nordeste, Madureira teria explorado essa característica justamente “para a efetivação de uma música que pretende simbolizar o próprio caráter mestiço da cultura brasileira” (VENTURA, 2007, p. 164).

Faz-se necessário dizer aqui que a peça *Excelência*, faixa 2 do lado B, é também uma recriação de Madureira e apresenta um motivo indígena, porém ao contrário de *Toré* é mais melodiosa por se tratar de um tema nordestino de canto fúnebre.

A música *Bendito* (faixa 3 do lado B), escrita por Egildo Vieira do Nascimento (flautista do Quinteto), vislumbra uma espécie de cortejo festivo nos momentos mais

⁶⁰ Nos locais de origem e nas tradições do *Toré*, ornamentos musicais – tais como apogiaturas – não se fazem presentes.

acelerados e de lamento sertanejo em seus momentos mais lentos e dramáticos, além de trazer uma instrumentação tipicamente popular, devido à utilização de matraca, triângulo, reco-reco, bombo, marimbau e viola sertaneja. Sendo assim, percebemos fortemente nela a concretização da nacionalização do timbre. Mesmo que a flauta e o violino sejam também recorrentes e determinantes em reforçar o tema melódico a partir da sobreposição de terças, este mesmo tema surgiu do universo popular nordestino (no caso o lamento), tendo por base o protagonismo dos instrumentos populares e da utilização de quartas aumentadas e sétimas menores. A análise de Idelete dos Santos sobre essa peça é muito elucidativa:

Essa técnica de superposição de terceiras em movimento paralelo é frequente na música popular brasileira, como foi também na polifonia europeia (falso-bordão). O efeito de *acelerando*, que o autor indica do meio até o final da peça, é igualmente frequente na música folclórica: várias danças terminam em *acelerando* e *crescendo*. Quanto ao modo, a utilização do modo Hipodórico predomina, com a presença constante da sétima, mas encontra-se, por momentos o modo Hipolídio (SANTOS, 2009, p. 179, grifo do autor).

Articulando-se sobre a célula rítmica do baião, a música vai se construindo sem explorar de modo complexo a estrutura harmônica – no sentido tradicional da música erudita ocidental –; são o “acelerando” e o “crescendo” que proporcionam os efeitos de movimento (quase hipnóticos) à música, sendo estes práticas usuais das sonoridades folclóricas, como já dito acima por Santos. Acrescentamos ainda que tais efeitos podem ser a tentativa de sonorizar as vivências cotidianas do sertanejo, tanto nos momentos de lamento quanto nos de alegria. Os de lamento são aqueles reforçados pela melodia bem definida na flauta, e o “acelerando” e o “crescendo” causam a sensação de que, a despeito das mazelas, as alegrias e os festejos sempre ressurgem e colorem a região. Vale lembrar que para Suassuna a alegria e a dor são o cerne para se perceber, resgatar e valorizar as sensibilidades do sertanejo nordestino, expondo seus afetos.

[...] ver o Sertanejo como um homem que, “sendo capaz de pedra”, encara “as tormentas e condenações de modo incansável”, e, ao mesmo tempo, celebra sua festa, “desperta, rodopia, não pára de aprontar”, “reinventando o dom do maravilhoso e da graça” (SUASSUNA, 2002, p. 5).

Rasga, outra composição de Nóbrega, explora o modo Mi Mixolídio, com rápidas inserções de quarta aumentada na melodia, fazendo parecer o modo Lídio, mas não se fixando neste último.

Figura 13. Mi Mixolídio



Fonte: Elaborado por Samuel Oliveira (2014/2015).

Além disso, a peça está na forma binária, sendo a parte A predominantemente melódica, a partir de solos do marimbau e do violino, e da nota pedal *mi* no violão – lembrando um lamento nordestino –, e a parte B em evidente contraste com a primeira parte, uma vez que é mais dançante e acelerada (possui andamento *Vivace*, intensidade forte e acentuações próximas as do baião), bem como se constrói sob uma dinâmica de pergunta-resposta sob os modos. Além disso, a sobreposição de temas melódicos é notória, de modo a proporcionar ao ouvinte uma ideia de simultaneidade sonora a cada vez que um tema é apresentado e repetido, confirmando-se, portanto, um caráter hipnótico, cíclico e de um cotidiano que se repete. Enquanto o violão e o marimbau causam uma sensação áspera contínua e que, portanto, caracterizar-se-ia por uma paisagem sonora mais “primitiva”, no sentido modal e ritualístico, a parte B é mais reconhecível aos nossos ouvidos, pois está mais próxima da harmonia tonal (mesmo não se despreendendo totalmente da lógica modal).

É válido destacar que nesta peça os motivos rítmicos e temas melódicos nordestinos são trabalhados concomitantemente com os modos, na tentativa de que se definisse a própria linguagem sonora nordestina, e enfim, se produzisse uma musicalidade satisfatoriamente representante da forma de ser e estar do povo nordestino/brasileiro.

Tendo em vista tais análises, o álbum do *Do Romance ao Galope Nordestino*, portanto, é o mais extenso dentre todos os outros do Quinteto Armorial, totalizando uma produção fonográfica de 12 faixas e se propõe – como o próprio título sugere – uma recriação musical desde os romances ibéricos medievais adaptados à realidade nordestina, até os galopes populares encontrados em sonoridades do baião, dos ponteios, dos improvisos e dos repentis. Além disso, Antônio Madureira foi o principal compositor das peças deste álbum; isso pode ter se dado pelo fato de que ele já tinha iniciado trabalhos parecidos com os do Quinteto antes de ser convidado por Suassuna para fazer parte do mesmo. Madureira, dentre

todos os outros músicos do grupo, muito provavelmente foi o que mais tinha familiaridade, até então, com as sonoridades populares e, portanto, sentiu-se à vontade para desenvolver a proposta estética musical do Movimento Armorial.

Há uma correspondência de um material musical muito conectado com as heranças do período da colonização brasileira, em especial das heranças indígenas e ibéricas, a fim de que servissem de base fundamental para a construção de uma sonoridade identitária. Importante perceber que esse primeiro álbum não explorou, ao menos não diretamente, musicalidades de heranças africanas; estas foram trabalhadas apenas nos álbuns seguintes. Talvez isto se explique pelo fato de que sendo o primeiro disco e se tratando dos legados primeiros da formação do povo brasileiro, buscou-se explorar as nossas origens a partir da relação inicial entre europeu e indígena.

No entanto, tais heranças primeiras não dizem respeito somente a linhas melódicas próximas do medievo ibérico e dos rituais indígenas; notamos presente também toda uma lógica rítmica, melódica e timbrística pré-moderna que dialoga com alguns elementos da cultura erudita tradicional (Barroca e Clássica), como o uso de dominantes secundárias em breves passagens de modulação, técnicas de virtuosismo no violino e desenvolvimento do material musical a partir de instrumentações mais rebuscadas – ainda que sem sair da forma de música de câmara (com destaque para as peças *Toré*, *Mourão*, *Bendito* e *Rasga*). O rebuscamento ao qual nos referimos é no sentido de que por serem construções melódicas mais simples, o trabalho timbrístico, a alternância de intensidades e andamentos, e a sobreposição de vozes tem por função proporcionarem um colorido, um preenchimento a mais àquelas. Tal colorido foi gerado por uma musicalidade galopante, ou seja, bem dançante. O galope é uma dança tradicional da Europa central que, em compasso binário e de andamento acelerado, evoca o galope de um cavalo. Interpretamos a referência ao galope do Quinteto como uma forma de desenvolver um material musical que afirmasse e, conseqüentemente, valorizasse o modo como o nordestino construiu seu próprio galope, sua própria expressividade musical.

Outro aspecto importante a ser refletido é que o universo do “primitivo” permeia todo o álbum, a partir da rememoração de modos gregos em tais construções melódicas simples (das quais apresentam pequenas variações temáticas), bem como da utilização constante de notas pedais e ostinatos, que em contato com a lógica modal, contribuem para uma musicalidade mais ritualística, hipnótica e cíclica. É sabido que a sonoridade popular nordestina se utiliza muito de quartas aumentadas, sétimas menores e do modo mixolídio em seu repertório artístico; dessa forma, percebemos que o Quinteto Armorial explorou tais

características consideradas típicas da musicalidade do nordeste e, para além disso, colocou em prática a nacionalização do timbre sob uma estética que, apesar de estar em diálogo com alguns elementos da linguagem tradicional erudita, não mostrou descaracterização rítmica e melódica do seu universo popular.

4.2 *Aralume* (1976)⁶¹

O álbum se inicia com a música *Lancinante* (faixa 1 do lado A), de Madureira, a qual se desenvolve em Lá Eólio (Lá menor natural), ao mesmo tempo que explora o Lá Mixolídio. São explorados os 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 dos mesmos. Neste sentido, embora o centro gerador em Lá esteja mais direcionado ao modalismo, mais uma vez se percebe o diálogo entre o tonal e o modal, sendo que a disposição destes não se faz de maneira hierárquica.

Nesta composição, há o uso de quintas paralelas e as linhas melódicas são articuladas em antecedentes (perguntas) e consequentes (respostas), articulando-se repetidamente, de forma a demonstrar um caráter não relacionado unicamente com as heranças ibéricas, africanas ou indígenas, mas sim com uma sonoridade mais miscigenada, ou seja, mais “castanha”, como o próprio Suassuna já havia anunciado no recital de estreia da Orquestra Romançal Brasileira, em 1975, ao apresentar tal peça (rever página 121).

Figura 14. Fraseados – acima vemos o fraseado melódico do Lá Eólio em antecedente (apresentando o primeiro tema da música), e logo em seguida (aqui e na música), a resposta em Lá Mixolídio. Interessante perceber além das perguntas e respostas serem desenvolvidas por modos diferentes, o marimba também responde a base rítmica do violão, em uma espécie de segundo tema melódico.

Antecedente (flauta): Lá Eólio



⁶¹ Referências técnicas: disco de 12 polegadas, gravado pela Discos Marcus Pereira, produzido por Carolina Andrade no estúdio Vice-versa.

Consequente (marimbau): Lá Mixolídio

4

7

Fonte: Elaborado por Samuel Oliveira (2014/2015).

Improviso (faixa 2 do lado A), também de Madureira, desenvolve de forma evidente o Ré Mixolídio com uma pequena mudança melódica para o Ré Eólio ou o Ré Dórico; esta imprecisão modal se faz 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).

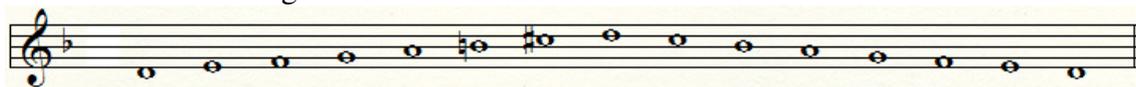
Por um lado o caráter de improviso, indicado já no título, pode ser percebido pelas linhas melódicas modais que realizam cromatismos sob um andamento rápido e com certo virtuosismo no dedilhado da viola sertaneja, de forma a lembrar cantos repentistas em uma espécie de duelo improvisado. Por outro lado, é importante notar que a peça constantemente procura manter certa unidade harmônica tonal, uma vez que desenvolve um movimento tradicional das funções (a saber: tônica, subdominante e dominante), utilizando, inclusive, dominantes individuais (a exemplo do acorde de Mi Maior com ré no baixo) e cromatismos novamente (a partir do 1'30'') para se retornar ao Ré Mixolídio.

A fusão entre o tonal e o modal, portanto, é uma premissa fundamental de tal composição, possibilitando-nos refletir que esse diálogo, na tentativa de aproximar a melodia simples dos cantadores populares e a herança do tonalismo no campo harmônico, é uma maneira de criar/estimular com criatividade um modalismo nordestino.

Madureira é, de fato, um grande recriador do material musical, explorando diversos tipos de musicalidades. Em *Aralume* (faixa 1 do lado B) – música que dá nome ao disco e significa “pedra de luz” – mais uma vez ele se utiliza de terças e também sextas em forma de duetos entre a flauta e o violino, a partir de antecedentes (perguntas) e consequentes (respostas).

Nesta peça ele explora, de uma maneira inovadora, a escala de Ré menor bachiana que é empregada nos duetos, encaixando-se perfeitamente com o acorde de Sol Maior na base harmônica (este que 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).

Figura 15. Escala de Re menor bachiana



Fonte: Elaborado por Samuel Oliveira (2014/2015).

Esta é uma peça que se propôs a ser castanha, ou seja, brasileira, como já foi mencionado em depoimento de Ariano Suassuna (rever página 121). A recriação a partir de heranças conseguiu se efetivar e se define por um caráter identitário mais nacional do que regional e/ou étnico (seja indígena, africano ou ibérico, “separadamente”). Isto porque nela se percebe uma inserção de elementos diversos e miscigenados (do tonal ao modal, do popular ao erudito), que pode ser interpretada como uma consequência da maturidade musical do Quinteto Armorial, pois ele consegue dialogar as heranças, elencadas pelo grupo, a serem lembradas e consolidadas como identidade nacional.

Na peça *Reisado*, (faixa 2 do lado B) de Egildo Vieira do Nascimento, à semelhança do *Improviso*, há virtuosismo nas cordas (viola sertaneja e violino), bem como 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 violão causa um efeito hipnótico e cíclico à peça. Aliás, esse efeito acompanha os motivos rítmicos – também repetitivos e cíclicos –, que são bem definidos, a partir de poucas variações dos mesmos.

Tal composição está na forma ternária: a parte A é caracterizada por um fraseado melódico em antecedente e consequente realizado na viola sertaneja; a parte B explora uma sonoridade modal em torno do Ré Eólio, e uma tessitura mais aguda da flauta transversal, do pífano e violino (a flauta está oitavada com o violino, e o pífano realiza contornos melódicos em 3ª acima), sendo esta tessitura 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 forma de 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, intitulada *Chamada e Marcha Caminheira* (faixa 5 do lado B), também de Egildo Vieira, utiliza-se da rabeça e da alfaia na introdução em antecedente e consequente, no caso a chamada propriamente dita para a marcha, antes do tema melódico principal ser anunciado. 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 parte (“marcha caminheira”, em torno do 1'55) possui caráter mais medieval a partir do Lá Eólio. O emblemático é que essa peça é a última faixa, 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.

Antes de atentarmos para o que este álbum significou para o Quinteto Armorial, é importante mencionarmos as três outras peças que compõem o disco, todas compostas por Antônio José 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, é 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 romanceros populares do sertão. *Guerreiro* (faixa 3 do lado B) é uma alusão ao folguedo tradicional também chamado por *Guerreiro* surgido em Alagoas na década de 1920 e que é o resultado da fusão de reisados alagoanos, do Auto dos Caboclinhos, da Chegança e dos Pastoris. Aqui vale dizer que sobre tal fusão podemos interpretá-la como sendo um resultado bem “castanho”, antes mesmo, evidentemente, da proposta do Quinteto e que, portanto, era entendida como um material musical que merecia ter seu espaço de valorização e recriação pelo mesmo. Por fim, em *Ponteados* (faixa 4 do lado B), conforme o próprio título indica, os ponteados são bem marcados e há certo virtuosismo na flauta a partir do uso de trinados. Todas estas três obras exploram mais uma vez terças sobrepostas, linhas melódicas em antecedentes e consequentes, e ostinatos em efeito contínuo/cíclico das cordas.

A partir de tais interpretações, faz-se possível perceber que este segundo álbum não explora tanto musicalidades de referência direta aos romances ibéricos medievais (ainda que se tenham as peças *O homem da vaca e o poder da fortuna* e *Chamada e Marcha Caminheira* para representarem tal tradição), tão pouco a herança indígena, como ocorreu no primeiro disco. O álbum *Aralume* concentrou composições “castanhas” e de natureza popular, no sentido de que as referências às linguagens do erudito são mais sutis, mesmo que não esquecidas. Timbres e temas rítmicos e melódicos do universo dito por popular foram prioritários; sendo assim, consideramos este álbum como sendo o que mais aprofundou a estética musical do grupo e mesmo do Movimento Armorial, uma vez que, dialogando

heranças sonoras étnicas, o álbum atingiu um grau elevado de recriações inovadoras. Seu repertório é dançante, cíclico e remete a uma paisagem sonora ritualística, assim como sucedeu com o primeiro álbum. Entretanto, ele congregou idealizações do popular e do erudito, de forma a não se limitarem sob tais categorias reducionistas.

Cabe citarmos aqui na íntegra, embora longo, o texto que apresenta o álbum, escrito por Madureira e presente na contracapa do mesmo:

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, criamos uma composição renovadora. O nordeste talvez seja a região do Brasil que menor influência externa recebeu – a não ser quando da conquista e colonização. Os elementos que aqui ficaram foram amalgamados e reinterpretados. Outros foram escolhidos e acrescentados pelo nosso inconsciente coletivo. E até os elementos trazidos pelos chamados meios de comunicação sofrem os mesmos processos de escolha e assimilação. 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. A esses elementos asiáticos e primitivos, que aliás reencontramos, levados pelos árabes, na música ibérica e na provençal, vem se juntar outras características da música medieval – o canto em terças e certas passagens em quartas e quintas paralelas. Mais, puramente nossa, já, é a escala maior-menor muito encontrada na música nordestina. Uma outra preocupação nossa foi o instrumental que usaríamos. Se tudo iria ser recomeçado, porque não criamos um novo núcleo de instrumentos, um núcleo que não fosse o tradicional quarteto de cordas europeu? Assim nasceu o Quinteto Armorial. Cinco instrumentos de presença bem marcante nas manifestações musicais do povo do nordeste foram eleitos e convocados a participar dessa primeira experiência. 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 – uma música que estivesse mais próxima da

nossa realidade cultural, erudita, enquanto concepção e elaboração, popular no seu sentido mais amplo, forte, verdadeiro e profundo.⁶²

Analisemos por partes tal apresentação. Ao argumentar que o nordeste talvez fosse a região com menos influência externa, nisso entendemos que Madureira assumiu o discurso usual que se tinha sobre a região: o de que o nordeste conseguiu conter de forma mais intacta as raízes da cultura brasileira, já que se inseriu de forma mais tardia na modernidade (conforme discutido no capítulo 1). De fato o nordeste não acompanhou as rápidas transformações modernizadoras que aconteceram nos principais eixos socioeconômicos das regiões sul e sudeste do país. Porém, neste aspecto é preciso que se tenha um olhar cuidadoso e crítico, pois sabemos que assumir tal discurso pode levar ao risco de se desconsiderar outras manifestações artístico-culturais (como o movimento tropicalista nordestino) que discutiam também cultura brasileira e cultura popular nordestina, mas inserindo o moderno em suas propostas estéticas (mesmo que o Movimento Armorial não as reconhecessem como criadoras de arte brasileira, mas sim como formas corrompidas de produção em massa).

Como o próprio Madureira afirmou, a cultura popular é viva e dinâmica; o que faltou a sua reflexão foi justamente reconhecer que por ela ser transformadora, também é passível, portanto, de diversas formas de reapropriação e desenvolvimento (a exemplo do mencionado tropicalismo e do movimento mangubeat⁶³, que décadas depois do auge do Armorial se consolidou contrariando a proposta estética deste).

Outro ponto importante é a referência à herança dos povos árabes trazida pelos ibéricos, a partir do 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 desde o período colonial. Madureira podia ter mencionado que o uso de instrumentos não temperados, como a rabeca e o marimbau, lembram também sonoridades asiáticas e, portanto, 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 já temos argumentado, como uma maneira de se rememorar o aspecto “primitivo” do pré-moderno, já

⁶² Texto apresentado na contracapa do disco *Aralume* e escrito por Antônio José Madureira.

⁶³ Por não fazer parte de nosso recorte temporal a relação entre o mangubeat e o armorial não foi analisada, porém a obra “Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi”, de Herom Vargas (2007) contempla de forma significativa tal questão.

que o efeito que esta nota pedal causa nos remete ao âmbito do mundo mágico, transcendente e cósmico. A escuta musical proposta pelo grupo foi retomar a escuta pelo corpo, pelo transe, pela dança, e não pela apreciação concertista e imóvel, mais próxima da concepção burguesa do termo.

Ao dizer que se evitou a cadência tradicional dominante-tônica, isto acaba por ser uma demonstração do que falávamos anteriormente nas análises sobre a imprecisão tonal presente nas músicas do Quinteto. Madureira podia ter se aprofundado sobre a questão, a fim de ressaltar o quanto a lógica modal fora base fundante das sonoridades populares nordestinas e que, assim sendo, foi mais uma premissa essencial para a composição das peças do grupo.

Por fim, ele acaba o texto defendendo o Quinteto Armorial como um grupo de música de câmara inovador, e não como uma mera cópia do quarteto de cordas europeu. 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 limitantes do popular e do erudito. Neste sentido, compreendemos que seu discurso não contradisse com o que de fato se produziu no âmbito musical, como continuaremos vendo a seguir.

4.3 *Quinteto Armorial* (1978)⁶⁴

Contendo apenas seis músicas, o disco se inicia com a peça *Baque de Luanda* (faixa 1 do lado A) de Madureira, no Mi Mixolídio; nela há uma referência mais direta – pela primeira vez no repertório – ao elemento negro da cultura brasileira, já indicado, inclusive, no próprio título da mesma.⁶⁵ Nesta peça, há um tema bem definido iniciado com o violão (que lembra bastante a musicalidade da capoeira), de forma a explorar melodias descendentes em torno do V, VI e VII graus, além de utilizar uma percussão de tambores e chocalhos. Tal tema é reapresentado pelo violino e por flautas duetadas em terças sobrepostas (que, aliás, desenvolvem-se em antecedente e conseqüente, respectivamente), enquanto o violão segura o ritmo do baião em nota pedal. As batidas fragmentadas do maracatu rural pernambucano e do baião se alternam frequentemente, a partir da marcação dos tambores e dos chocalhos, o que demonstra a tentativa de se fundir à herança negra (presente no maracatu rural) ao baião nordestino, a fim de se recriar, portanto, uma sonoridade nacional.

⁶⁴ Referências técnicas: disco de 12 polegadas, gravado e produzido pela Discos Marcus Pereira no estúdio Dó Re Mi.

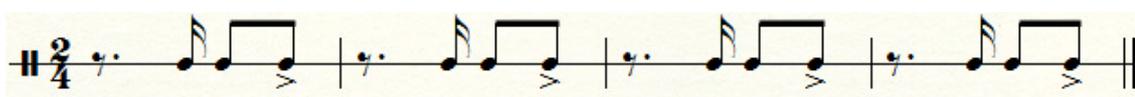
⁶⁵ Luanda, capital da Angola, foi a cidade que mais movimentou o tráfico de escravos em favor da colonização portuguesa sobre o Brasil.

Toque dos Caboclinhos (faixa 3 do lado A) é uma recriação musical com referência ao festejo carnavalesco pernambucano chamado Caboclinho e, portanto, coletado e readaptado, no âmbito musical, pelo Quinteto Armorial. O Caboclinho é uma manifestação artístico-cultural de rememoração das nossas heranças indígenas, em que grupos de pessoas se vestem, tocam e dançam como se estivessem em um combate indígena.

Caboclinhos, ou como na fala popular "cabocolinhos", é uma espécie de grupos de homens e mulheres, trajando vistosos cocares de penas de avestruz e pavão, com saias também de penas, trazendo adereços nos braços, tornozelos e colares, (também em penas), que desfilam em duas filas fazendo evoluções das mais ricas ao som dos estalidos secos das preacas, abaixando-se e levantando-se com agilidade, como se tivessem molas nas pernas, ao mesmo tempo que rodopiam apoiando-se nas pontas dos pés e calcanhares (LIMA, online).

A releitura em *Toque dos Caboclinhos* possui melodia bem definida (assim como na tradicional manifestação dos Caboclinhos), dinâmica de pergunta e resposta e alternância de andamentos, como que para sonorizarem a encenação de ataque e defesa, variações do ritmo do baião no tambor e utilização de pífano, ganzás e preaca (sendo este último uma espécie de arco-flecha percussivo, cuja função é produzir uma marcação a partir do estalido da seta contra o arco).

Figura 16. Motivo rítmico do tambor



Fonte: Elaborado por Samuel Oliveira (2014/2015).

Figura 17. Motivo rítmico dos ganzás (que lembra motivos carnavalescos)



Fonte: Elaborado por Samuel Oliveira (2014/2015).

O álbum se encerra com *Toque para Marimbau e Orquestra* (faixa 2 do lado B), que é uma peça de Madureira; ela se divide em três movimentos, o que já denota uma tentativa de

aproximação entre os universos popular e erudito, pois se propõe a inserir sonoridades populares dentro de uma estrutura de separação em movimentos que lembra uma sonata.⁶⁶ No dizeres do próprio Madureira, ele esclarece que:

A partir de três temas executados por Severino Batista, tocador de berimbau de lata, registrados por mim no disco “Instrumentos populares do Nordeste” (Discos Marcus Pereira) é que resolvi escrever o “Toque para Marimbau e Orquestra”, isto é, um diálogo entre o marimbau e uma orquestra, orquestra esta com uma estrutura diferente das orquestras de câmara ou sinfônicas europeias e tendo como núcleo o Quinteto Armorial. “Toque” é uma palavra que entre o povo do Nordeste significa execução de música por grupos instrumentais ou por instrumentos isolados. Os movimentos do “Toque” são os seguintes: I – “Galope à Beira-Mar”: forma clássica da poesia improvisada dos cantadores nordestinos; II – “Bendito de Romeiros”: música de caráter religioso, entoada por aqueles que vão em romaria quando das peregrinações a Juazeiro do Norte nas Festas dedicadas ao Padre Cícero Romão. III – “Marcha Rural”: ritmo acelerado ou “baque solto” executado pelos maracatus rurais, grupos que desfilam durante o Carnaval de Pernambuco e assim chamados por serem provenientes de comunidades rurais fixadas no Recife.⁶⁷

Diante disso, é importante perceber que Madureira insere três movimentos com uma dinâmica próxima do que seria uma sonata clássica tradicional, no sentido em que o primeiro e o terceiro movimentos são mais acelerados que o segundo movimento. Entretanto, apenas isso não garante que se trate de uma sonata erudita. A construção musical se faz a partir do diálogo de temáticas populares nordestinas com uma orquestração não só erudita, mas também popular; além disso, a alternância de terças maiores e menores dificulta a sua definição em um modo dentro do sistema tonal.

Somado a isso, vale ressaltar também que a dinâmica dos três movimentos da peça possibilita uma quebra da fronteira espacial a respeito do lugar de origem das paisagens sonoras que compõem a música; isto significa que *Toque para Marimbau e Orquestra* pode ser tanto apreciada em uma sala de concerto quanto tocada/dançada/caminhada sob um bloco popular/folguedo.

⁶⁶ A separação estrutural em movimentos, em especial em três movimentos, é uma constante dentro da estética do Classicismo. A peça “O homem da vaca e o poder da fortuna” (também do terceiro álbum) pode ser considerada uma referência desta estrutura também, já que se divide por movimentos.

⁶⁷ Texto presente na contracapa do disco *Quinteto Armorial* e escrito pelo próprio Antônio José Madureira.

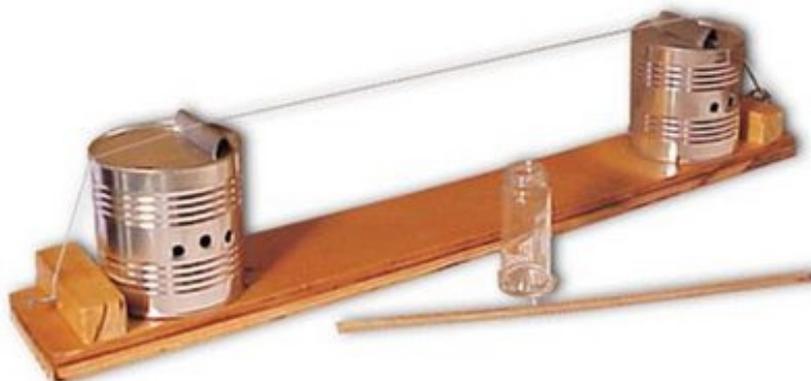
Sendo assim, o que percebemos nesta composição é um experimentalismo do marimbau com muitas inserções de pontes para as trocas de instrumentação, ou seja, explora-se de forma significativa uma variedade timbrística (popular e erudita) em diálogo com as potencialidades do marimbau.

O marimbau é o nome mais antigo do instrumento berimbau-de-lata, este já existente na cultura popular nordestina. Na versão armorial tal instrumento é feito de madeira, possui duas cordas e mantido horizontalmente (apoiado nos joelhos do instrumentista).⁶⁸ De acordo com Suassuna, o uso do instrumento no Quinteto Armorial se fez pelos seguintes motivos:

[...] eu, há tanto tempo, desejava introduzir, no conjunto camerístico, um instrumento usado pelo Povo nordestino, o “berimbau-de-lata”, assim chamado para se distinguir do “berimbau baiano”. Consiste o “berimbau-de-lata” num arame, pregado a uma tábua e esticado por cima de duas latas, que servem, ao mesmo tempo, de cavalete para o arame e de caixa de ressonância. Andei lendo os livros brasileiros do século XIX, e descobri que o nome original do instrumento era “marimbau”, sendo “berimbau” talvez uma corruptela desse nome mais antigo. Adotei, então, o nome original, para distinguir nosso “marimbau nordestino” do “berimbau baiano” [...] (SUASSUNA, 1977, p. 57-58).

⁶⁸ O marimbau é um instrumento que não pertence ao sistema de temperamento, ou seja, à afinação tradicional dos instrumentos da linguagem tonal. Vale lembrar que o músico e artista plástico suíço-baiano Walter Smetak (1913-1984) já vinha desenvolvendo um material musical a partir da criação de instrumentos não temperados, estes muito voltados aos temas do universal e da improvisação; o Quinteto Armorial embora contemporâneo, de certo modo, de Smetak e por também ter trabalhado suas criações a partir de tais temas não possuiu relação direta com o fazer artístico do mesmo. Smetak apesar de também ter se valido de materiais nordestinos na confecção de seus instrumentos (a exemplo da cabaça), não propôs um enaltecimento identitário regional e/ou nacional. Ele esteve mais preocupado com a relação que o instrumentista iria estabelecer com o instrumento tendo em vista uma cosmogonia visual e sonora deste último (o instrumento deveria ser valorizado pelo seu espaço sonoro e seu espaço físico), bem como mostrar de que forma era o novo ser humano nos tempos da modernidade do século XX e a retomada por este ser humano com a espiritualidade através dos microtons. Para saber mais, ver: SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. **Walter Smetak, o alquimista dos sons**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

FIGURA 18. Berimbau-de-lata



FONTE: online

FIGURA 19. Fotografia do Quinteto. Da esquerda pra direita: Antônio José Madureira (viola sertaneja), Antônio Carlos Nóbrega (rabeca), Egildo Vieira (flauta transversal), Edilson Eulálio (violão) e Fernando Torres Barbosa (marimbau).

FONTE: contracapa do álbum *Quinteto Armorial*

Cabe aqui ressaltarmos que, assim como se explorou esta peça para apresentar as potencialidades do marimbau, a obra *Entremeio para Rabeca e Percussão* (escrita por Antônio Nóbrega e faixa 4 lado A), também dividida em três movimentos (I – Cortejo; II –

Baiano; III – Boi), foi composta de modo a se explorar as dimensões sonoras da rabeça. Nela a presença das musicalidades do maracatu rural se faz predominante.

Já a faixa 2 do lado A, intitulada *Romance da Nau Catarineta*, mais uma de Madureira, é uma recriação de temas do folguedo Chegança (este é um auto popular de herança moura e ibérica a respeito de aventuras marítimas) e possui uma sonoridade que lembra os romances medievais recriados também pelo compositor no primeiro álbum. Neste ponto, faz-se importante observar que até o terceiro álbum tal sonoridade esteve presente no repertório do grupo, ainda que não fosse a única.

Por fim, a última peça do disco que faltava mencionarmos é a transcrição que Madureira fez da cantilena bachiana brasileira nº 5 de Heitor Vill-Lobos, intitulada “Ária”. Sendo a faixa 1 do lado B, esta peça teve como instrumentação a flauta transversal, o cavaquinho, o violão e o violão de sete cordas. Vale ressaltar que Villa-Lobos era uma das principais referências musicais do Quinteto Armorial; a inserção desta peça em seu repertório pode ser uma demonstração disso. Porém, permeados pela ideia da nacionalização do timbre, Madureira a transcreveu sob esta perspectiva, sendo os instrumentos de cordas os protagonistas de sua releitura e a melodia principal do canto lírico realizada pela flauta. Ainda que tenha sido referência, é necessário dizer que a inserção desta releitura destoa do perfil do repertório do álbum, como também do grupo.

A partir de tais reflexões temos que este terceiro disco, mesmo tendo o repertório mais curto se comparado com os outros discos, ainda assim produz um material musical coerente com a proposta inicial armorial. É um álbum com destaque para o elemento percussivo, bem como para o desenvolvimento e introdução, com peças específicas, da linguagem da rabeça e do marimbau como instrumentos populares a serem valorizados, para além de categorizações do popular ou do erudito.

Além disso, explorou-se mais uma vez a sonoridade do baião, e a do maracatu rural. O maracatu, sendo um cortejo carnavalesco muito popular em Pernambuco, divide-se em duas principais vertentes: o maracatu de baque virado e o maracatu de baque solto ou maracatu rural. O primeiro, também conhecido como “nação”, desenvolve seu desfile sob um cortejo real para homenagear a coroação dos Reis do Congo, Reis Negros e Reis Magos (bumbas-meu-boi, cheganças e pastoris) em clima carnavalesco; seu desenvolvimento é mais marcante nas regiões urbanas. Já o maracatu rural, como o próprio nome sugere, localiza-se em regiões mais rurais; sua origem se deu pela fusão de diversos folguedos populares existentes nos engenhos de cana-de-açúcar da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Este cortejo, o qual, aliás, possui mais caráter de bloco de rua em que todos participam do festejo, é protagonizado

por trabalhadores rurais. É importante perceber que o Quinteto Armorial elencou o maracatu rural para ser lembrado, e não o de baque virado (como se verá também no quarto álbum); o grupo não era contrário a presença deste último, porém, o maracatu rural estava mais próximo do que o Movimento Armorial se propôs a retomar. Isto porque esta manifestação popular simbolizava o sincretismo de diversas expressividades artístico-culturais, do universo popular, que tanto o armorial idealizava para suas recriações. Somado a isso, no entender dos armorialistas – mas não só deles – os brincantes desse folguedo (vistos como o típico sertanejo) mostravam sua força e valentia, pois mesmo sob condições precárias de vida, conseguiam manter viva com alegria essa tradição, e por pertencerem à zona rural mantinham vivas também as heranças mais remotas e fundantes do ser brasileiro.

O álbum, como um todo, mantém com criatividade a proposta inicial do grupo, embora a massa sonora de cada peça não se desenvolva sob forma rebuscada dos temas principais (como ocorreu no primeiro e segundo discos). A sonoridade deste terceiro álbum se mostra mais simples no sentido de não explorar uma instrumentação mais ampla e por se caracterizar predominantemente por um repertório melódico e rítmico/percussivo. Ou seja, podemos dizer que este é o álbum menos desenvolvido na esfera harmônica.

Os destaques ficam por conta das peças *Entremeio para Rabeca e Percussão* e *Toque para Marimbau e Orquestra*, uma vez que se mostram mais inovadoras dentro da sua linguagem estética, tanto por não serem somente releituras (como ocorreu com as outras faixas do álbum, em menor e maior grau para cada uma evidentemente), quanto por colocarem em prática a nacionalização timbrística a partir das potencialidades da rabeca e do marimbau.

4.4 *Sete Flechas* (1980)⁶⁹

Com um caráter mais carnavalesco, este último álbum possui nove peças. *Sete Flechas* (faixa 2 do lado A), de Madureira, com uma estrutura harmônica tonal (Re Maior) e melodias e forma (binária) bem definidas, é uma espécie de frevo de rua camerístico (com o uso de flauta, cavaquinho, violão e tambor), bem como uma referência mais uma vez aos Caboclinhos (assim como ocorreu com *Toque dos Caboclinhos*), pois traz marcações rítmicas percussivas dos mesmos e explora linhas melódicas – nas flautas e no bandolim – de

⁶⁹ Referências técnicas: disco de 12 polegadas, gravado e produzido pela Discos Marcus Pereira no estúdio Spalla Gravações.

nos indica que enquanto a primeira versão se aproxima mais da sonoridade popular, inclusive por conta da instrumentação e por ser mais dançante, nesta segunda versão ela possui um caráter mais concertista e, portanto, mais próxima da apreciação erudita.

Escrito anteriormente para viola solo, o “Improviso” agora é aqui mostrado numa nova versão com um tratamento instrumental mais amplo. Ele foi desenvolvido tendo como núcleo uma toada de “martelo agalopado”. Este gênero de martelo, é uma das formas da poética popular do Nordeste. Com ele, os cantadores ou repentistas improvisam versos ao som da viola em seus desafios.⁷¹

Isto significa que esta versão, portanto, apresenta-se sob um caráter mais camerístico, evidenciando, assim, a continuidade da proposta inicial do grupo em produzir uma música de câmara, mas com referência direta ao popular. O uso do violino e das flautas somado a um andamento levemente mais lento proporciona esse caráter mais aproximado à música camerística. Além disso, os desenhos melódicos do violino e o trabalho de terças sobrepostas nas flautas proporcionam também certo rebuscamento em relação à primeira versão apresentada no disco *Aralume*.

A peça *Cantiga* (faixa 2 do lado B), também de Madureira,

[...] foi elaborada a partir de uma solfa recolhida na feira do Crato, no Ceará. Aqui está recriada, de certa forma, a ambiência sonora dos antigos romances de origem ibérica. Esses romances que, para o Nordeste, foram trazidos pelos portugueses quando da colonização, ainda hoje podem, por aqui, ser ouvidos.⁷²

Nesta composição, assim como ocorreu nas outras recriações de Madureira sobre romances ibéricos, a harmonia e a melodia são bem definidas (em torno do Ré Eólio e alguns trechos em Ré Dórico), e se percebe, de forma marcante, uma fraseologia de perguntas e respostas a partir da mudança/alternância na instrumentação; ou seja, enquanto a pergunta se faz por um tipo de instrumentação, a resposta, conseqüentemente, se faz por outra.

Cabe aqui ressaltar que a peça lembra muito cantigas populares e infantis brasileiras, que, aliás, possuem heranças ibérica medieval, indígena e moura, e se constroem pela dinâmica de pergunta-resposta em modos menores naturais. O marimbau, por ser um instrumento não temperado, apresenta o tema principal muito próximo das sonoridades imprecisas (no âmbito tonal) da cultura árabe.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

Enfim, a última peça, intitulada *Zabumba Lanceada* (faixa 4 do lado B), foi composta pelo flautista Fernando Torres Barbosa, e explora uma linguagem e expressividade sonora bem modal, principalmente nas escalas Ré Dórico, Ré Mixolídio e Ré Eólio. Dividida em duas partes (parte A – *Toada e Chote*, e parte B – *Toada e Pagode*), esta música é uma alusão às bandas de pífanos nordestinas, como uma forma de rememoração das mesmas. Com o intuito de esclarecer qual o significado de tais bandas para o cenário artístico-cultural do nordeste, sobre *Zabumba Lanceada* há a seguinte informação no encarte:

As bandas de pífanos, também conhecidas como ternos, zabumbas, etc, são sem dúvida, os mais representativos grupos de música instrumental do Nordeste. Basicamente, elas são formadas por dois pífanos, um tarol ou caixa, um bombo grande, denominado zabumba, e um par de pratos. Seu repertório é constituído de baiões, chotes, marchas, benditos e curiosas peças de caráter imitativo ou descritivo, como é o caso da “briga do cachorro com a onça”, do “caboré”, etc. Conservando características próprias, enquanto sonoridade, estrutura e procedimentos composicionais, esta peça espelha, de uma forma mais elaborada, a música dos pífanos e tambores da região.⁷³

Vale ressaltar que *Zabumba Lanceada*, bem como a peça *Sete Flechas* consideramos serem as obras que mais representam a sonoridade armorial, ou seja, são as mais “castanhas”, uma vez que as demais peças – como veremos a seguir – são mais releituras de um material musical já existente.

Pontuando, ainda que brevemente as demais músicas, a *Xincuan* (faixa 3 do lado A) é uma recriação de Madureira a partir de motivos rítmicos e melódicos indígenas; ela representaria o aspecto mais “primitivo” do álbum, ou melhor, da própria musicalidade brasileira. O caráter ritualístico e mítico, portanto, foi o primordial a ser lembrado nesta peça:

Xincuan é o nome de um pássaro agourento que faz parte da mitologia do índio brasileiro. A ideia desta composição está vinculada, simbolicamente, à realização de um ritual de expulsão desta ave que sobrevoa uma determinada aldeia. E com a intenção de transmitir sonoridades elementares, os instrumentos são tocados, às vezes, de maneira não convencional produzindo, assim, efeitos sonoros que nos reportam a um mundo primordial. A título de informação, vale ressaltar que, na parte central desta peça, o flautim executa uma pequena melodia também de origem indígena.⁷⁴

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

Além dessa lembrança, há também duas composições que representam o frevo, que, sendo uma das principais referências artístico-culturais do estado de Pernambuco, não poderia ficar de fora do repertório do grupo, ainda que sob releitura direta de peças já existentes e não de recriação a partir da sonoridade dos frevos da região. Tais composições são a *Marcha da Folia* (faixa 1 do lado A, de Raul Moraes) e *Cocada* (faixa 5 do lado A, de Lourival Oliveira); sobre elas temos as seguintes informações no encarte, respectivamente:

Raul C. Moraes (02.02.1891/06.09.1937) nasceu no bairro da Boa Vista, no Recife. Iniciou sua carreira musical como pianista tocando nas melhores casas de diversões da cidade [...]. Foi consagrado “Príncipe das Marchas de Bloco” pela maestria com que compunha tal gênero. Participou ativamente do Carnaval compondo e dirigindo as orquestras dos afamados “Pirilampos”, de Tejió, e “Bloco das Flores”, para o qual escreveu, em 1924, a *Marcha Folia*.⁷⁵

Lourival Oliveira, clarinetista, mestre de banda e compositor, é natural da cidade de Patos – PB. A maior parte de sua produção musical foi sempre à música carnavalesca do Recife. E, no carnaval, Lourival notabilizou-se porque, desde 1960, vem compondo alguns frevos que fazem parte de uma série intitulada “Os cabras de Lampião”. Cada um desses frevos foi batizado com o nome dos cangaceiros que fizeram parte do bando do Capitão Virgulino Ferreira, como sejam: Corisco, Pilão Deitado, Jararaca, Ponto Fino, Cocada e outros. Em termos musicais, esta homenagem está expressa através da inclusão nesses frevos de elementos rítmicos e melódicos da música do Nordeste, de caráter mais antigo, ligada ao meio rural e que se identifica com o sertão.⁷⁶

Sendo assim, é válido reforçar que os artistas e as sonoridades carnavalescas elencadas para serem enaltecidas são vinculados ao universo do popular pertencente aos tempos remotos, antes do processo de modernização do país. Os blocos de rua e as musicalidades mais próximas do ambiente rural (assim como ocorreu com a lembrança do maracatu rural) foram inseridos no repertório do Quinteto; as peças citadas acima, tal como a composição em ritmo de baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, intitulada *Algodão* (faixa 3 do lado B), foram relidas pelo grupo, mas que mesmo sob outros arranjos, não modificaram a essência das versões originais.

É preciso esclarecer aqui que o lado B se inicia com a música *Martelo agalopado*, que é um poema de Ariano Suassuna musicado e cantado por Antônio Nóbrega. Talvez fosse

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

possível que tal música seria o primeiro passo para a introdução do canto no Quinteto Armorial; porém, não temos maiores evidências para afirmarmos isto com precisão, a não ser esta informação do próprio encarte pelo Nóbrega:

Essa peça marca a introdução do canto na música do Quinteto Armorial. O poema foi escrito em 1961 por Ariano Suassuna e, segundo sua classificação do Romanceiro Popular Nordestino, faz parte da Poesia Improvisada, pertencendo à família das Décimas, no caso o Martelo. O canto, escrito e interpretado por mim, se liga, também, à maneira de cantar dos velhos improvisadores populares nordestinos. O estilo cortante, áspero e estranho remonta à longínqua Idade do Canto, onde à cada palavra correspondia a um acerto e impulso próprios.⁷⁷

Importante notar que essa referência à Idade do Canto possui uma herança longínqua com a musicalidade medieval, especialmente sobre os cantochões, já que nestes as palavras correspondiam também a impulsos próprios, sob métricas melódicas imprecisas. Porém, em *Martelo Agalopado* a sonoridade do martelo, dos improvisadores populares nordestinos, já é o resultado da adaptação desta herança em território brasileiro; além disso, a base instrumental na viola sertaneja (ao contrário dos tradicionais cantochões) também é um fator de distanciamento do caráter medieval em si. Faz-se necessário afirmar que uma das heranças lembradas sempre foi o ibérico medieval, mas este entendido como já modificado, a partir da interação com outras manifestações artístico-culturais étnicas e temporais, especialmente na região nordestina.

Esse último álbum encerra a carreira fonográfica do Quinteto Armorial. O nível de criatividade e inovação não foi tão elevado, no sentido de ter explorado predominantemente um material musical já existente e, então, não ter produzido composições/recriações inéditas. Porém, ele se encerra sendo coerente com a proposta original do grupo e de todos os discos, e, além disso, o *Sete Flechas* foi o que mais se preocupou em possibilitar ao ouvinte informações do repertório trabalhado no mesmo. Se no âmbito musical ele pouco inovou, no âmbito fonográfico ele apresentou uma atenção mais cuidadosa ao se propor informar, mais detalhadamente, a origem de cada música. O que é compreensível se percebermos que justamente por trabalhar mais releituras e menos recriações inéditas, haveria uma necessidade maior de situar o ouvinte sobre o surgimento de cada peça.

⁷⁷ Informação de Antônio Nóbrega retirada do texto explicativo sobre *Martelo Agalopado* no encarte do álbum.

Outra questão pertinente é que esse álbum, ao fechar o ciclo da produção do Quinteto, foi o que mais se aproximou de uma sonoridade mais moderna. Não podemos dizer, por isso, que os quatro discos são cronológicos, dos tempos da colonização à era da modernidade, até porque sonoridades “primitivas” e heranças ibéricas, africanas e indígenas mais remotas foram lembradas em todos eles. O que se faz necessário perceber é que o *Sete Flechas* por ter um caráter mais carnavalesco, principalmente por trabalhar frevos, está cronologicamente mais perto das expressividades da modernidade brasileira. No entanto, é válido ressaltar que o carnaval e os frevos lembrados ainda assim foram aqueles entendidos como mais “primitivos”, de forte influência ainda do rural e do sertanejo.

4.5 Música e sociedade no Quinteto Armorial

A ideia armorial foi fundamentada em promover um diálogo entre ambos os universos, com suas respectivas tradições, a fim de produzir não uma música que fosse rotulada por terminologias como “erudita” ou “popular” (por vezes tão imprecisas, movediças, e com fronteiras tão tênues e limitantes, em especial no contexto cultural brasileiro); nem mesmo por tipificações de grupos étnicos, tais como músicas indígenas, ibéricas e/ou africanas. Mas sim contribuir, sobretudo, para a produção de uma música nacional – a partir da miscigenação do “ser castanho”. Sendo assim, refletindo nesse primeiro momento sobre as questões eruditas e populares, Ariano Suassuna 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.⁷⁸

⁷⁸ Trecho retirado do texto explicativo que Suassuna produziu para contracapa do primeiro álbum do Quinteto, o *Do Romance ao Galope Nordestino* (1974). Tal texto, como um todo, é muito semelhante ao artigo “O Movimento Armorial”, que ele escreveu no mesmo ano de 1974, da “Separata da Revista Pernambucana de Desenvolvimento” vinculada a UFPE.

É importante ressaltar que embora ele tenha dito “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 ao contrário disso. O Quinteto se propôs – juntamente com o Movimento Armorial – a valorizar o popular enquanto essência e referência mnemônica da identidade nacional. O Brasil não teve uma tradição erudita a ser lembrada ou mesmo questionada (como ocorreu com os cânones e as vanguardas históricas no contexto europeu). Era, portanto, necessário também construí-la.

Entretanto, outros tipos de tradições foram elencados, uma vez que nem todas as tradições estavam por serem feitas (ou mesmo inventadas, como diria Hobsbawn). Lembrando mais uma vez Mário de Andrade, elementos identitários nacionais já mostravam suas feições antes mesmo do modernismo brasileiro tomar a cena entre artistas e intelectuais da primeira metade do século XX, tendo em vista que “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.” (BURNETT, 2010, p. 10). O popular, no sentido folclórico, foi um dos principais demonstrativos dessa existência brasileira – em termos de tradição – e que, sendo colocado em xeque diante da modernização, precisava ser retomado e valorizado. Nesse sentido, enquanto a música erudita do Brasil não tinha um passado, uma história bem constituída que a ancorasse, a música popular já se construiu enquanto tradição a ser preservada (BURNETT, 2010b, p. 306).

Isto não significa que a herança da cultura erudita europeia, por assim dizer, não tenha ocorrido, fosse 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 que não é este o caminho). O desafio esteve em compreender, assim como já havia proposto Mário de Andrade, os universos do popular e do erudito em contexto nacional, a fim de que se consolidasse uma tradição musical nacional, ou melhor, uma expressividade artístico-cultural que fundisse estas duas linguagens sob o caráter identitário e que estivesse, satisfatoriamente, equiparada aos cânones eruditos.

Vale lembrar, mais uma vez, que o popular escolhido para ser resgatado não era aquele vindo do urbano. As sonoridades musicais urbanas, chamadas por Mário de popularescas e vistas por ele como fundamentalmente comerciais, não eram prioridade em suas reflexões, justamente por não conterem intactas as tradições a serem lembradas em pleno avanço da modernidade brasileira e, além disso, como já ressaltou Burnett, por não serem 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. 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 (BURNETT, 2010a, p. 9).

O importante aqui é perceber que esta 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. Os frevos lembrados no último álbum do Quinteto, lembrando novamente, foram aqueles que estavam mais localizados em um espaço-tempo anterior à urbanização.

Na época do lançamento do disco *Aralume* em 1976, Antônio Madureira fez um depoimento ao *Jornal do Brasil* muito ilustrativo sobre essa relação do erudito com o popular dentro do ideário do Quinteto:

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 (MADUREIRA, 1976, p. 14).

Refazer a música popular a partir de uma visão estilística erudita não implica necessariamente estabelecer hierarquias com outras formas musicais; os armorialistas continham a linguagem e a técnica formais do universo erudito, mas almejavam desenvolver recriações que não as privilegiassem, pois a natureza do popular tinha de ser o cerne criativo e espontâneo do fazer artístico.

Este popular, mais próximo da simbologia folclórica, era mais próximo também das características pré-capitalistas, pré-modernas e que para Mário de Andrade e Ariano Suassuna ainda estavam vivas em nossas práticas artístico-culturais, mesmo que estivessem sob o jugo da crescente modernização e indústria do disco.

Neste sentido, cabe aqui outra questão importante: Theodor W. Adorno, que muito contribuiu para nos servir de inspiração teórico-metodológica para o desenvolvimento deste

trabalho, agiu a contramão deste pensamento de Mário e Suassuna. Isso porque é evidente que cada um deles se encontra em uma especificidade histórica; no entanto, além disso, “enquanto Adorno vê os ‘resíduos pré-capitalistas’ se dissolverem, Mário encontra-os vivos, ainda que chegue a subestimar a sua continuidade, preocupado com o advento do rádio e da indústria do disco” (BURNETT, 2010, p. 5). Longe de estabelecer uma relação comparativa entre Adorno, Mário de Andrade e Suassuna, temos por preocupação analisar as contribuições de tais autores por serem importantes para a abordagem crítica da arte nos seus respectivos contextos sociais, de modo a estabelecermos pontos de contato e pontos de afastamento entre eles.

É sabido que Adorno, sendo anticartesiano, argumentou que a fragmentação de qualquer área do conhecimento era limitante e limitada, pois para ele o “todo” é ilusório e na “parte” não se revela completamente o “todo”; porém, o “todo” está presente na “parte”. Ou seja, traduzindo em miúdos essa trama aparentemente abstrata, temos que a sociedade – não sendo algo total, mas algo próximo do que se pensa ser esse “todo” – está presente em cada “parte”, em cada manifestação humana. Música e sociedade, portanto, não são esferas dicotômicas ou subordinadas uma a outra, pois suas flexibilidades geram um movimento transformador, formando o conjunto de um organismo vivo. Toda expressividade artístico-cultural possui intrinsecamente as faces de um organismo social, apesar de não se resumir a mero reflexo do mesmo. Entretanto, no processo de consolidação da indústria cultural a relação dialética entre “parte” e “todo” em prol do constante movimento histórico e da transformação humana, perdeu espaço para a supremacia das ideias uniformizadoras e alienadas. É nesse sentido que se reside o que Adorno denominou por regressão da audição e fetichismo na música, pois esta sem o caráter de choque que leva ao pensamento crítico, foi se engessando em dogmas padronizadores com base em leis de mercado e práticas reificadoras.

A arte se converte em mero representante da sociedade e não em estímulo à mudança dessa sociedade; aprova desta maneira essa evolução da consciência burguesa que reduz toda imagem espiritual a simples função, a uma entidade que existe somente para outra coisa, e, em suma, a um artigo de consumo (ADORNO, 2011b, p. 29).

Diante desta relação “parte-todo”, Adorno diferenciou a música-arte da música de massa, que, conforme esclareceu o filósofo Rodrigo Duarte, possuía as seguintes características:

A emancipação de uma parte com relação ao todo, que na música-arte significa rebeldia com relação ao totalitarismo da organização, na música de massa aparece como desarticulação, como simples oferta ao

consumo do que Adorno chamou de “gosto culinário”. A emancipação das partes de sua conexão e de todos os momentos que extrapolam seu presente imediato inaugura o adiamento do interesse musical para o atrativo sensorial, particular (DUARTE, 1997, p. 28-29).

Sendo assim, a ótica adorniana foi justamente focada na retomada do caráter emancipatório da música-arte. Com linguagens e questões próprias, a música também traz em si mesma as contradições, os choques, os anseios e os deleites da sociedade. Em sua maneira de se organizar, a música pode reproduzir ou problematizar padrões sociais. Ela expressa – e não reflete – uma forma de pensar, assim como também dispõe de alta potencialidade de desenvolvimento, adaptações e ressignificações. Se a música explora posturas mais problematizadoras, certo grau de autonomia pode ser percebido e/ou estimulado, do contrário, ela direciona a sua ação no intuito de buscar ou retomar vínculos sociais mais estabilizadores. O Quinteto Armorial se construiu sob esse segundo posicionamento; porém, é preciso lembrar que nem sempre uma conduta em prol de tais vínculos é conservadora (no sentido reacionário do termo). O Armorial vislumbrou a retomada de uma memória nacional e questionou quais caminhos estavam sendo trilhados pela modernidade brasileira, em especial a partir da década de 70; por isso não o interpretamos, como já foi discutido anteriormente, como um movimento conservador acrítico. Os rumos da música brasileira, a fim de que estes se direcionassem à consolidação da nossa identidade, fizeram parte do debate central do Quinteto, ainda que não tenha sido uma manifestação panfletária ou mesmo progressista. As suas rememorações e recriações visaram a uma transformação do olhar sobre o nordestino e seu respectivo lugar social (sendo este associado ao sertão), bem como a sonorização de uma paisagem repleta de contradições, já que o festivo e o pranto, as heranças dos colonizadores e dos colonizados, o tonalismo rudimentar e o caráter mágico do modal convivem juntos no mesmo espaço.

Compreendemos que isto tudo foi realizado não sob um ponto de vista regionalista, ou mesmo retrógrado, mas sim como uma tentativa de valorizar no âmbito dos sentidos e dos afetos aquilo que, no entender dos armorialistas, sempre fez do 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 um sujeito que – por sua valentia e riqueza cultural – sempre fora parte integrante fundamental da identidade brasileira e que, portanto, não deveria em nenhum momento cair em esquecimento/menosprezo nacional.

Vale aqui ressaltar que sob o tempo cíclico e ritualístico do caráter mágico modal, rememorou-se pelo Quinteto Armorial o modelo escalar da tradição musical no Ocidente: a

escala diatônica (escala de sete notas usadas desde a Grécia Antiga), sendo esta 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” (WISNIK, 2011, p. 75). Isso implica dizer que a paisagem sonora proposta pelo quinteto buscou um material musical próximo da efetivação de um modalismo nordestino. Tal modalismo pode ser caracterizado pela frequência do uso de dinâmica de pergunta-resposta (também conhecido por canto e resposta), sétimas menores, quartas aumentadas e variedade modal, mas não só isso; a questão timbrística e rítmica são determinantes também para podermos compreender o seu desenvolvimento. Sobre os timbres temos que a seleção dos instrumentos foi condizente com seu ideal de síntese musical, uma vez que dialogou marimbau, rabeca, viola sertaneja, pífano, ganzá, zabumba, por exemplo, com o violino e a flauta transversal. No caso dos ritmos, explorou-se de forma significativa o baião, o maracatu rural, toques indígenas, ponteios e desafios de repentistas (aproximados com as sonoridades das cantigas trovadorescas medievais). Todos estes elementos dispostos em diálogo, portanto, sistematizaram o modalismo nordestino proposto pelo Quinteto.

Vale lembrar que o aspecto da tradição modal, trazido pelos jesuítas com seus cantochões em tempos de catequização indígena, era percebido, pelos armorialistas, como uma das raízes formadoras do povo nordestino e que, mesmo diante da modernidade brasileira, fazia-se presente na tradição popular da região.

No entanto, o modal anterior aos cantochões também foi 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, dentre outros, não notamos um modo específico para cada sonoridade do Quinteto Armorial, ainda que o modo mixolídio tenha sido muito trabalhado em seu repertório, uma vez que na própria tradição popular nordestina ele já era muito recorrente; sendo assim, ao retomá-lo, o que o grupo fez foi justamente reforçá-lo, enquanto característica identitária a ser preservada/valorizada, dentro de cenário artístico-cultural brasileiro e, especialmente, nordestino.

A função social da música, no entender armorialista, era garantir a manutenção de tal característica; para que isso ocorresse o Quinteto Armorial se baseou na relação direta com a lógica/herança do mundo “mágico” do modalismo:

[...] o mundo modal é 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 furtar-se ao ritmo progressivo da *história*, até que o capitalismo o desintegre, modernamente (WISNIK, 2011, p. 77).

Podemos pensar, então, que Ariano Suassuna se valeu da retomada do mundo modal para criticar a lógica capitalista moderna de seu tempo, especialmente no Brasil. Isto porque a sua forma de combate à modernização desenfreada, massificada e alienante foi pelas vias de retorno à importância dos laços afetivos e mnemônicos das raízes formadoras do povo brasileiro, antes que tal modernização desintegrasse-as por completo e perdêssemos, conseqüentemente, nossa suposta essência identitária. Nesse sentido, o popular (entendido, ainda 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, portanto, pré-capitalista. O desafio maior estaria em retomar um material musical que funcionou nas sociedades pré-modernas para um mundo já em nível avançado do capitalismo moderno. Tal desafio foi assumido pelo Quinteto Armorial (ainda que isto fosse paradoxal), o qual mesmo que tenha concretizado uma produção musical relativamente extensa durante a década de 1970, não adquiriu a dimensão/repercussão esperada, e esteve passível de 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; é válido ressaltar que apesar de terem 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 precisava enquadrar/condensar a sua produção musical dentro do formato do LP, já que se utilizou desta ferramenta para materializar e divulgar seu trabalho artístico.

Entretanto, ainda assim as músicas mantiveram o desenvolvimento melódico e rítmico sob um tempo circular, transmitindo – mesmo sob o suporte do LP – a sensação de transe coletivo sob uma experiência de não linearidade temporal, mas sim de circularidade. Importante aqui dizer que o uso da rabeca e do marimbau – lembrando que estes instrumentos não possuem a afinação do sistema temperado – contribuíram para o efeito místico e circular típico da música modal.

O material musical do Quinteto Armorial, de forma romântica, voltou-se ao passado para que os sentidos identitários não se perdessem. Porém, é válido reforçar que ele não buscou um simples retorno acrítico ao passado ou mesmo uma reprodução intacta de

sonoridades étnicas; direcionou-se, sobretudo, a um repensar da modernidade brasileira para que o dito universal e ao mesmo tempo o identitário (tanto o regional quanto o nacional) não sofressem descaracterizações.

Nesse sentido, podemos compreender, inclusive, que a primazia da música instrumental pode ter sido motivada pelo fato de que tal música, em si mesma, deveria construir uma paisagem sonora que levasse o ouvinte ao sertão romantizado; necessário reforçar que o modal foi explorado também por este motivo, pois ele produz uma música espacial, ao contrário da dinâmica temporal e mais linear do tonalismo.

Outro ponto importante é que a música não ficando à serviço do código da palavra estaria livre para produzir rememorações afetivas e mnemônicas mais remotas da formação do povo brasileiro. Sendo assim, este pode ser mais um dos motivos pelos quais o Quinteto optou por uma música instrumental e não por canção popular. Somado a isso, não se pode esquecer também que a ideia inicial, prelevada do primeiro ao último álbum, foi montar um grupo de música de câmara, já que os próprios músicos do Quinteto eram pertencentes ao universo da música de concerto, mesmo que estivessem sob a perspectiva de valorização da cultura popular nordestina. Porém, como o próprio Suassuna reconheceu, existiam também grupos de câmara de música popular, a exemplo das bandas de pífano e que, então, também serviram de base inspiradora para a definição do Quinteto.

A procura pela fusão artístico-cultural foi a premissa fundamental para a proposta musical do grupo e, por isso, notamos que tal atitude possuiu um valor de apaziguamento étnico com benéficas intenções; contudo, 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” (WISNIK, 2011, p. 187), o quinteto não eliminou as contradições de um Brasil tão repleto de desigualdades socioeconômicas. Não se pode dizer que o grupo foi uma reação nostálgica de seu tempo, tendo em vista que não teve por finalidade reviver o passado (a modernidade se impôs e não há retorno ao que passou). Porém, podemos dizer que foi, de certa forma, uma reação saudosista, pois se dispôs a valorizar uma essência identitária. As recriações musicais a partir de materiais sonoros étnicos e longínquos seriam, no seu entender, o primeiro passo para se consolidar uma música brasileira de raízes populares e, portanto, nacionalizantes. Suassuna e, conseqüentemente, o quinteto não hostilizavam incorporações externas, uma vez que o Brasil se construiu sobre um processo dinâmico e complexo de incorporações culturais, mas nesse processo (que nunca deixou de cessar) era preciso que tais incorporações enriquecessem nossos laços de sentido, e não os desfizessem por completo.

A partir de tais pressupostos, podemos argumentar que a música brasileira autêntica, a sua verdade musical, defendida pelo quinteto, deveria ser aquela intrinsecamente relacionada com as heranças da identidade nacional. Neste sentido, Max Paddison, um dos principais comentadores das obras de Adorno, contribuiu para que pudéssemos compreender mais profundamente a abordagem não sistemática do mesmo. A questão da autenticidade para Adorno, nos dizeres de Paddison, definiu-se da seguinte maneira:

Autenticidade para Adorno é, portanto, também associado com um relacionamento modernista e fraturado entre o individual e o social, a estrutura interna da obra de arte e as condições externas em que ela funciona, um relacionamento que a um alto grau de auto-consciência e auto-reflexividade para a obra de arte a nível estrutural, técnico. Ao mesmo tempo, é também necessariamente posta em um conceito de inautenticidade, ou seja, na noção de que há obras que não internalizam essa relação fraturada, o que não é arte auto-reflexiva, e que continuam a ser conteúdo para cumprir com a tradicional estereótipos - o que Adorno chama de "arte resignada" (tradução nossa).⁷⁹

Sendo assim, se as estruturas internas das obras de arte juntamente com as suas condições externas teriam a capacidade de nelas se desenvolver um elevado grau de autorreflexão e autoconsciência, o seu caráter de autêntico dependeria de cada contexto histórico e de cada correlação de forças estabelecida em cada um desses mesmos contextos. Sabemos que a “verdade”, a “consistência” da obra pensada por Adorno são conceitos datados, além do fato de, por ser moderno, ele defendeu a dissolução dos vínculos rituais da música (o que não foi o caso do Quinteto Armorial); portanto, não temos por finalidade introduzir tais conceitos de forma pragmática. O que buscamos nas análises musicais foi justamente perceber como e porque se materializou a sonoridade de nosso objeto de estudo, tendo por baliza todo o panorama histórico que o situou no tempo e espaço. Pensando com Adorno, sobre toda obra individual é necessário realizar uma crítica imanente da mesma, para que possamos compreender as suas dimensões para além das abordagens técnicas da linguagem musical. Diante disso, como também argumentou Jorge de Almeida (outro importante intérprete de Adorno),

⁷⁹ Authenticity for Adorno is therefore also associated with a modernist, fractured relationship between the individual and the social, the internal structure of the artwork and the external conditions within which it functions, a relationship which imputes a high degree of self-consciousness and self-reflexivity to the work of art a structural, technical level. At the same time, it is also necessarily posited on a concept of *inauthenticity*, that is, on the notion that there are works which do not internalize this fractured relationship, which arte not self-reflexive, and which remain content to comply with the traditional stereotypes – what Adorno calls “resigned art”. (PADDISON, 2004, p. 198-221).

A intenção de Adorno ao discutir o material não é defini-lo como categoria filosófica ou metodológica, mas sim procurar um meio de estabelecer um parâmetro histórico e imanente para a crítica da consistência, e portanto verdade, de obras musicais. Por isso, o material não pode ser pensado fora de sua configuração nas obras singulares (ALMEIDA, 2007, p. 299).

Além do mais, a importância de Paddison consiste no fato dele pensar – assim como Adorno – a música do século XX. A partir do pensamento adorniano, ele a entende por meio de uma perspectiva muito própria: a questão da dialética. Paddison percebe que Adorno não se dispôs em aliviar questões, mas sim tratá-las de modo tensionado, dialético. Uma música popular mesmo que se negue ser padrão como uma *commodity* qualquer (efeito da indústria cultural), ainda assim sofre reapropriações e pode vir a se tornar uma *commodity*. Aliás, uma música que nega o *establishment* precisa dos meios de comunicação do mesmo para poder negá-lo (PADDISON, 1982, p. 205-206).

Tendo em vista tais reflexões, sabemos que o Quinteto Armorial, ainda que não tenha escolhido as grandes mídias para veicular sua produção musical, escolheu aquela que mais se aproximava da sua proposta artístico-cultural. A obra do Quinteto se propôs a ser uma negação de outras vertentes musicais do mesmo período, porém, sendo um produto da modernidade, tornou-se um bem de consumo vendável. O caráter paradoxal é algo pertinente para tudo que se produz na modernidade.

Paddison, portanto, colaborou para que pensássemos junto com Adorno. Entretanto, o fato de Adorno ter contribuído para inspirar nossa reflexão, não significa que seu pensamento foi engessado enquanto método (isso seria, inclusive, uma forma antiadorniana de realizarmos nossas análises, pois o objeto de estudo serviria somente para comprovação de um método, ou de uma teoria, e isso é o que pretendemos evitar neste trabalho).

Adorno veio de uma corrente de pensadores – a partir de Herder, Schopenhauer, Schelling, dentre outros – que entendia a música como um meio privilegiado de reflexão filosófica, pois nela expor-se-ia a metafísica do sublime e se formalizaria o âmbito do sensível e dos afetos. Com base nesta visão sobre música é que buscamos compreender o Quinteto Armorial que, no nosso entendimento, concretizou uma paisagem sonora nordestina sensível e conivente aos sentidos sociais rememorados.

Dentro deste panorama, pensamos também a historicidade do Quinteto Armorial a partir da ideia de que o material musical é portador de processos de racionalização. Como já lembrou o filósofo Vladimir Safatle, tendo em vista o pensamento adorniano, “a força

disruptiva da arte não é negação abstrata da racionalidade” (SAFATLE, 2007, p. 370), uma vez que a arte é a “racionalidade que critica a própria racionalidade sem dela se esquivar” (ADORNO apud SAFATLE, 2007, p. 370).

Racionalidade, portanto, não é sinônimo de reificação, mesmo que a primeira tenha contribuído fundamentalmente para a prática da segunda diante de um processo histórico. Os processos históricos da racionalização transpassam as formas musicais, sendo estas o resultado de uma produção artística que não se resume somente a questões estéticas.

[...] devemos estar atentos para a insistência adorniana em mostrar como *os problemas internos ao desenvolvimento da forma musical são fundamentalmente problemas de critérios de racionalidade e problemas de racionalização* (SAFATLE, 2007, p. 370, grifo do autor).

A partir de tais pressupostos, ficamos diante do seguinte questionamento: a música do Quinteto foi, portanto, uma tentativa de negação a esses processos, já que se aproximou do universo ritualístico e mítico, ou não conseguiu escapar da racionalização submetida à reificação, que já estava em amplo desenvolvimento na década de 70 no Brasil?

As duas proposições não podem ser respondidas de forma pragmática, justamente porque uma não exclui a outra, como também porque no próprio universo mítico, como discorreram Adorno e Horkheimer, já estava imbricado a origem do esclarecimento, do desenvolvimento da razão, por assim dizer, em prol do domínio da natureza, do desconhecido amedrontador.

Ligada à permanência dessa escravidão humana em meio ao domínio da – outrora ameaçadora – natureza se encontra uma contribuição importantíssima de nossos autores [Adorno e Horkheimer], que é a percepção das relações entre mito e esclarecimento, não como mútua exclusão, mas como uma imbricação recíproca. Para caracterizar tal imbricação, menciono primeiramente aquilo que, no mito, antecipa o esclarecimento, a saber: o seu intuito de reportar, de nomear, de dizer a origem, dos quais se depreendem também propósitos de apresentação, de fixação e de explicação. [...]. Isso não significa, entretanto, que mito e ciência se equivalham: o procedimento de cada um lhe é totalmente peculiar (DUARTE, 1997, p. 48).

No próprio âmbito do ritual são encontrados princípios rudimentares da racionalidade humana, ainda que mito e esclarecimento tenham suas próprias especificidades históricas, metodológicas e não possuam os mesmos significados epistemológicos. Sendo assim, o

universo ritualístico que encontramos no material musical do Quinteto Armorial não é aquele isento de racionalidade, já que se reportou, nomeou e defendeu uma verdade musical; é aquele que, mesmo passado por um processo racional de definir, classificar e experienciar qual seria a sonoridade proposta pelo grupo, não se satisfazia com a coisificação do ser humano e de sua respectiva produção artístico-cultural perante a racionalização moderna do capitalismo do século XX.

Além disso, temos que apesar do Quinteto ter evitado no seu discurso a reificação não só de seu material sonoro, mas de toda expressividade tida por cultura brasileira, ele se encontrou diante de um momento histórico que favorecia à fetichização da escuta, em detrimento do ouvido pensante e, portanto, não estava à margem de tais paradigmas de seu tempo.

No período do auge do grupo, a sua produção musical não conseguiu ir muito para além do circuito universitário e de um público mais intelectualizado. Aliás, isso é perceptível até os dias de hoje. O fato do Quinteto, e mesmo do Movimento Armorial, terem sido elitizados não significa que tenham sido elitistas. Isso pode parecer paradoxal, e não deixa de o ser, mas a questão é que os discursos e as práticas idealizados pelo Armorial, como um todo, direcionaram-se à valorização de camadas sociais menos favorecidas política e economicamente, bem como o universo popular subjacente a elas, não como uma postura hierárquica, como se tivesse que moldar/melhorar o “rústico”, o “exótico”, mas sim para que a partir de tal universo – em diálogo com a cultura erudita – fosse construída uma arte nacional e transformadora da nossa realidade.

A música do Quinteto transferiu para um material sonoro a complexidade de uma consciência coletiva sobre o que se entendia ser cultura popular nordestina e cultura brasileira. Neste sentido, o conceito adorniano de mediação pode nos auxiliar na compreensão de algumas proposições filosóficas e sociais a respeito de nosso objeto. A partir de uma reflexão ontológica, a mediação se refere à linguagem e à consciência enquanto experiências de individuação de estruturas de socialização; a música (sendo uma dessas experiências) materializa a expressão do inefável, ou seja, do que não se reduz a conceitos e linguagens, muito embora possa ser passível de reflexões epistemológicas.

A verdade de uma obra, a sua consistência “deve ser pensada ela mesma como sujeita à determinação histórica” (ALMEIDA, 2007, p. 105). É importante dizer aqui que Adorno focou suas análises sobre questões acerca da relação entre sujeito e obra, sendo tal relação determinada por modelos sociais e políticos. A partir disso, a ideia de mediação é a possibilidade de identificação a estes modelos; caso esta mediação esteja desprovida de

reflexão crítica, ela seria uma forma de perpetuação da pseudoconsciência do indivíduo, tendo em vista que, atuando como conciliação objetivada, a mediação se conceberia à coisificação da subjetividade e às práticas totalitárias e fetichizadas de um sistema social.

A paisagem sonora produzida pelo quinteto, portanto, foi a consequência de uma prática de mediação sobre vivências identitárias, mnemônicas e afetivas acerca do nordestino (e mesmo do brasileiro), enquanto um sujeito ativo no seu próprio fazer artístico, cultural e histórico, bem como daquilo que não podia ser considerado sua identidade. Entretanto, ao invés de incorporar criticamente elementos fetichizados e/ou vistos como não identitários, o Quinteto Armorial selecionou o que podia e o que não podia ser enaltecido como musicalidade brasileira. Vale aqui destacar que neste trabalho buscamos constantemente levar em conta todo o conjunto de forças que atuou – direta ou indiretamente – com o Quinteto Armorial nesse processo de seleção.

Adorno argumentou que a compreensão da realidade deveria ser efetivada por meio de uma práxis transformadora e não alienante, que não se restringisse a conclusões meramente interpretativas em níveis teóricos. Dessa forma, trazendo para o debate as obras do quinteto, não se pode negar que houve uma intenção transformadora da realidade cultural na qual se encontravam, ainda que tenham se valido de uma transformação direcionada essencialmente ao nosso passado canônico. Porém, pode-se dizer que a recusa à reificação e aos imperialismos massificadores ditados especialmente pelos Estados Unidos eram premissas básicas para que não se afirmasse a descaracterização cultural brasileira. Sendo assim, mesmo que o grupo não tenha se utilizado de termos como reificação, fetichização – no sentido mercadológico – e regressão da audição, por se inserir em uma historicidade diferente daquela percorrida por Adorno e também, muito provavelmente, por não ter conhecimento do pensamento adorniano, percebemos em seus discursos – materializados musicalmente – um ponto em comum com eles: o receio de que a arte se descomprometesse por completo com a realidade social e com sua consequente práxis transformadora para se tornar somente um produto vendável. Diante disso, tais termos não podem ser relacionados diretamente com nosso objeto de estudo; no entanto, eles estão intimamente conectados com os paradigmas modernos que tanto permearam o Quinteto Armorial. Em Adorno “a arte só se mantém em vida através da sua força de resistência; se não se reifica, torna-se mercadoria” (ADORNO, 2011c, p. 341); embora a resistência do Quinteto tenha sido mais canônica do que dialética negativa, ainda assim atuou sob uma força de resistência perante o cenário artístico-cultural do Brasil moderno.

O avanço da racionalização capitalista diante da história da civilização ocidental foi permeado por um processo de reificação do ser humano. Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*, desdobraram suas análises críticas do contemporâneo a partir deste pressuposto inicial, a fim de que tal reificação fosse avaliada e suprimida.

É interessante perceber que Ariano Suassuna orientou o Movimento Armorial a partir também da negação da coisificação humana. Assim o fez perante não um nacionalismo dogmatizante, ainda que se valesse de um discurso em prol da identidade nacional, mas sim perante uma retomada de sentidos sociais com base nas raízes formadoras da ideia de povo brasileiro.

De acordo com Adorno, já que o ápice da racionalidade, sob discursos nacionalistas, levou à barbárie da Segunda Grande Guerra, a questão da identidade nacional estava muito imbricada por uma representação coletiva complexa e problemática, pois ela teria a capacidade de gerar relações de poder totalitárias. Adorno e Suassuna não argumentam em defesa de nacionalismos, mas este último se utilizou de aspectos identitários nacionalizantes para que cessassem as descaracterizações da essência do ser e se sentir brasileiro. Nesta essência a cultura popular nordestina era entendida como parte integrante e altamente participativa do que se definia por cultura brasileira, que, aliás, é uma percepção até hoje muito recorrente.

Adorno e Suassuna possuem em comum a crítica a respeito da cultura massiva, porém, cada um deles, com suas especificidades históricas e interpretativas, conceberam formas de se evitar a massificação alienante da cultura diante da modernidade capitalista. Como bem lembrou Duarte, a cultura massiva “pode ser definida, segundo Adorno e Horkheimer, como falsa identidade entre o universal e o particular, na medida em que as tendências ao totalitarismo detectadas nas formas clássicas de esclarecimento aqui se consomem inteiramente” (DUARTE, 1997, p. 18).

Esta falsa identidade também foi observada por Suassuna, porém em outros termos e contextos. A crítica de Suassuna à transformação do ser humano em objeto, sob fins mercadológicos massivos, é perceptível na sua arte e concepção de cultura. Por isso que encontramos nele e, conseqüentemente, no Quinteto Armorial uma valorização do ser humano enquanto sujeito, enquanto indivíduo consciente de si no tempo e no espaço histórico.

O cancionero popular nordestino foi a principal figura histórica que o Movimento Armorial e o próprio Quinteto Armorial trouxeram ao palco como parte fundante de suas expressividades artístico-culturais; isto porque observaram nele uma presença ativa daquilo que julgavam ser anterior ao embotamento da percepção auditiva e sensível, sendo, portanto,

mais próximo da pré-modernidade. Além do mais, o próprio revigoramento dos aspectos míticos e fantasiosos em torno do sertão foi uma prática de retorno ao pré-moderno, ou seja, ao período anterior ao processo de “desencantamento do mundo” (conceito weberiano que Adorno e Horkheimer aproveitaram para fundamentar suas proposições filosóficas).

[...] o Sertão é “um palco desmedido”, no qual o homem sertanejo, como qualquer outro, coloca para si mesmo as “questões existenciais comuns a todos os homens de todos os tempos e lugares”. [...] se escritores como Euclides da Cunha, João Cabral de Melo Neto, José Lins do Rego ou Graciliano Ramos pintam o Sertão em suas obras, estão, de fato, recriando o Mundo (NOGUEIRA, 2002, p. 5).

Os escritores citados acima muito serviram de inspiração artística para Suassuna. O sertão, para todos eles, seria o palco das questões humanas universais, e no âmbito do artístico, nele se desencadearia a relação da música ancestral com o ritual e a dança. Vale ressaltar que a compreensão da música ancestral associada ao culto e a dança foi uma das premissas básicas do pensamento filosófico adorniano, afinal nela se encontrava o mundo mágico que o esclarecimento europeu do século XVIII veio a desencantar, mesmo que não totalmente.

O Quinteto Armorial, ao se valer de dinâmicas modais, coletivas, hipnóticas, ritualísticas e repetitivas (rítmicas e melódicas), estimulou uma escuta musical não somente apreciativa, no sentido concertista do termo. Interpretamos o seu material sonoro como uma tentativa de levar o ouvinte ao sertão, e não só isso, mas também de fazer com que o mesmo pense com o corpo, ou melhor, tenha uma experiência musical coletiva que lhe remeta sensorialmente a sonoridades e vivências mais remotas e, portanto, identitárias. Diante de uma regressão da audição cada vez mais perceptível em tempos modernos, o Quinteto Armorial pode ter sido uma alternativa para se quebrar esta lógica a partir da reconexão com o universo do sagrado, do mítico e do coletivo. Ouvir com o corpo é trazer à lembrança o movimento da relação entre música e ouvinte; este que não só ouve, mas participa ativamente, seja com danças, cortejos, preces, marchas, etc., da prática musical.

Não se pode dizer que a disposição dos instrumentistas do Quinteto foi somente aos moldes de um grupo de câmara erudito, pois como o próprio Ariano Suassuna afirmou, a música de “câmara popular”, a exemplo dos ternos de pífanos, serviu também de inspiração para a definição do mesmo, tanto a respeito do formato do grupo quanto do repertório a ser explorado, inclusive na formação posterior da Orquestra Armorial pelo Cussy de Almeida, que também integrou a parte musical do Movimento juntamente com o Quinteto.

Dentre as preocupações do Movimento Armorial, a música ocupava um lugar fundamental e eu pretendia que nós ouvíssemos a música que o povo fazia, que o povo brasileiro fazia, para daí partir para a busca de uma música erudita. Dentre as minhas preocupações eu dava muita atenção para a música de câmara feita pelo povo. Então eu criei primeiro um quinteto que era integrado por duas flautas, viola de arco, violino e percussão. Dentro dessa linha começamos as primeiras composições. Aí foi quando o Cussy de Almeida formou uma orquestra de cordas e me pediu licença pra [...] integrar a orquestra no movimento. Eu então exigi duas coisas: eu disse que a orquestra se chamasse “Armorial” e que se colocasse duas flautas porque o trabalho do violino e da viola, as cordas já faziam. Mas eu queria continuar aproximando o som da música armorial do som de terno de pífanos de mestre de Ovídio, que foi o primeiro mestre que nós gravamos (OLHARES, 2008, online).

Partir em direção à música erudita, reforçando mais uma vez, não significa que foi o erudito armorial simplesmente em busca do popular; não foi a produção de uma música visivelmente erudita em sua forma e linguagem, mas com alguns elementos do popular reapropriados (como podemos perceber em Villa-Lobos, por exemplo). Foi, de fato, uma música pensada para não ser fixada em rótulos, ainda que se valesse das categorias de “erudito” e “popular” como referências a serem dialogadas.

Vale lembrar que o Brasil não tendo uma tradição erudita, o Quinteto Armorial foi, então, uma tentativa de se “elear” as expressividades do popular ao mesmo patamar dos cânones eruditos ditos universais. Para ser considerado universal seria preciso se adentrar às especificidades identitárias de um povo, encontrar sua própria essência e, assim, perceber e lapidar questões ditas universais da humanidade, questões tais que afetam e criam afetos no decorrer da existência humana. Isto não quer dizer que o popular estava em um patamar abaixo da cultura erudita; o eixo norteador de Ariano Suassuna foi o de promulgar uma valorização de nossa essência artístico-cultural, sendo esta pertencente ao âmbito do popular, que, no Brasil, já surgiu em diálogo com expressividades da tradição musical ocidental, a exemplo da herança modal na sonoridade nordestina. O Armorial, portanto, foi a busca pela continuação e aprofundamento de tal diálogo.

Visando este eixo norteador, há uma unidade na obra do Quinteto, que não se rompe/diferencia cronologicamente entre seus álbuns-conceito; ela é uma unidade “coerente” em si mesma e sujeita às dinâmicas históricas (e mesmo contraditórias) de seu tempo.

Neste sentido, a racionalização presente no Quinteto resultou de um retorno ao encantamento pré-moderno do material musical, ainda que estivesse em contexto moderno e

não negasse por completo o mesmo. Se Adorno bem discorreu sobre a racionalização da música submetida ao encantamento fetichista, podemos pensar que a obra do Quinteto teve o objetivo de formular uma paisagem sonora nordestina sob o viés da retomada ao encantamento pré-moderno, não fetichizado e não individualizante, na medida em que apreciou sonoridades com funções mais ritualísticas e/ou mesmo de valores anteriores ao processo modernizador ocidental do século XX.

O valor da música na época do fetichismo da mercadoria estaria determinado pelo deslocamento de afetos (*Verschiebung der Affekte*) em direção ao valor de troca. Isto quer dizer, entre outras coisas, que a consciência musical das massas não seria guiada pelo resultado de um *juízo* estético, mas pelo mero *consumo* de valores de troca reificados nas obras e socialmente determinados (SAFATLE, 2007, p. 376, grifo do autor).

O Quinteto Armorial, portanto, foi a tentativa de proporcionar a devida importância ao âmbito dos afetos e, concomitantemente, de não se submeter às diretrizes mercadológicas do capitalismo tardio brasileiro. Por isso se direcionou à definição de uma estética que não se moldasse à lógica massificadora, tanto em nível de produção quanto de recepção de sua obra.

A partir de tais premissas, nas análises das músicas foram detectadas características constantes, das quais moldaram a identidade do próprio Quinteto em toda a sua produção musical fonográfica, uma vez que não houve quebras ou mesmo rupturas com a proposta inicial do Movimento Armorial, mas sim recriações e lembranças musicais sempre dentro de tal proposta. Ou seja, os álbuns não destoam entre si; as músicas são dialogadas e coerentes com seus respectivos álbuns-conceito, com as músicas dos outros álbuns e com a própria estética artístico-cultural das outras manifestações do Armorial (artes plásticas, teatro, dança, etc.). Se suas músicas estão envoltas de uma expressividade cíclica, seus próprios álbuns também o são, quase como se não pudéssemos distinguir cronologicamente qual foi o primeiro e o último a surgir. Isto não quer dizer que não houve amadurecimento musical, mas sim que o Quinteto persistiu e se manteve coeso no eixo norteador das bases formadoras do Movimento Armorial. Entretanto, conforme vimos nas análises, o ápice da estética do grupo não foi o último álbum. Tendo em vista que o Movimento Armorial a partir da década de 1980 passou a seguir por outros rumos e, portanto, não esteve no auge do seu desenvolvimento artístico, o próprio Quinteto, conseqüentemente, caminhou-se para o arrefecimento de sua produção musical.

Realizadas tais reflexões, faz-se necessário dizer ainda que se “para Adorno a crítica deve não apenas julgar, mas tomar partido” (ALMEIDA, 2007, p. 363), interpretamos que a obra do Quinteto Armorial foi uma das vertentes artístico-culturais brasileiras que mais se preocupou com nossas raízes e memórias musicais vindas da cultura popular nordestina para efeito de consolidação de uma sonoridade essencialmente brasileira. É evidente essa ideia de essência possui suas controvérsias e juízos de valores; porém, se o propósito era evitar materiais musicais de um sistema social cada vez mais padronizado e impositivo por meio dos parâmetros das indústrias culturais, compreendemos que esse propósito foi efetivado de algum modo, e acreditamos que há sim uma essência brasileira que nos faz manter laços de sentido e identificação. No entanto, bem sabemos também que essa essência não é imóvel; o Quinteto Armorial também sabia disso. A questão crucial é que o momento histórico vivenciado pelo grupo era propício para que discussões acerca dos rumos da cultura brasileira, na modernização cada vez mais global, fosse o cerne de preocupações artísticas. Se a modernidade é uma verdade que se impôs, a pergunta que se fez foi como, então, barrar práticas sociais e culturais que colocassem em xeque nossa memória identitária e, concomitantemente, construir uma paisagem sonora que valorizasse a mesma. De fato, um país sem memória fica à mercê de um jogo de interesses nefasto para si mesmo. Isto porque a tendência cada vez mais neoliberal não está preocupada em manter essências e/ou estimular espaços socioeducativos e de sociabilidade para os interesses das próprias comunidades locais. O principal, nesta tendência, é promover rupturas a qualquer momento, caso a lucratividade esteja ameaçada. Promover rupturas, portanto, é uma das premissas básicas da modernidade; de que forma o Brasil moderno se consolidaria foi o impulso fundamental das reflexões artístico-culturais do Quinteto Armorial e, coerentemente, de todo o Movimento Armorial. A verdade musical do grupo esteve contida diante de um paradigma moderno que não se concluiu, e vemos nela uma possível resposta – ainda que não a única e a mais verdadeira – para se rememorar, a partir de recriações sonoras, raízes identitárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Armorial não foi um movimento engessado e que não reconhecia as mudanças, influências e mutações artístico-culturais que ocorreram durante décadas no espaço nordestino. Suassuna sempre lembrou a pluralidade étnica enquanto fator positivo, pois esta era o que proporcionava consistência identitária ao brasileiro, bem como ao nordestino. Se o Movimento Armorial não reconhecesse tais mudanças a incoerência do mesmo seria visivelmente improdutivo e, então, o próprio movimento – em si mesmo – não se consolidaria e se sustentaria por muito tempo.

Interpretar Ariano Suassuna como saudosista, conservador e/ou elitista torna a discussão sobre o que foi o Armorial muito simplista, já que desconsidera toda a dinâmica de um projeto audacioso, no sentido de que explorou diversas expressividades artísticas. Esta dinâmica foi permeada por uma tentativa de lembrar ao povo brasileiro e, principalmente, ao povo nordestino de que é preciso não esmorecer suas raízes e memórias diante do rápido processo de modernidade que, no Brasil, desenvolveu-se por muitos momentos de forma atropelada e com baixo nível de autocrítica.

Neste sentido, é importante frisar que a complexidade do Armorial reside em possuir um discurso voltado a resgatar o pré-moderno (com o primitivismo artístico das xilogravuras, das músicas, do ritual que transmite uma paisagem sonora, da união de Apolo e Dionísio); mas se balizou também em um ideal de cultura brasileira a ser construído e sentido de forma triunfante no futuro (tão glorioso quanto a valorizada cultura erudita ocidental), o que o caracterizou como moderno (por buscar uma verdade e elaborar um discurso seletivo do que deveria ou não ser cultura brasileira); além disso, inseriu-se em um contexto que, inclusive, já dava sinais do dito pós-moderno.

A proposta musical do Quinteto Armorial, criado por Ariano Suassuna e vários outros colaboradores, era estabelecer uma fusão entre a cultura popular, em especial a nordestina, e a erudição da cultura tradicional europeia enquanto herança formadora de nossa identidade (esta muito veiculada dentro de parâmetros musicológicos acadêmicos), com o propósito de definir o que se considerava ser a mais autêntica da musicalidade brasileira. O Quinteto pretendia criar uma paisagem musical do nordeste, ou seja, identificar elementos musicais (como modos, timbres e formas), que, ao serem ouvidos, remeteriam imediatamente à imagem do nordeste brasileiro e das nossas raízes que não poderiam cair no esquecimento perante a modernização. O compositor e músico Antônio José Madureira foi o que mais se destacou neste objetivo, de modo a elaborar recriações musicais a partir de materiais sonoros que

pudessem unir o erudito canônico e o popular dos tempos remotos, assim como já tinha defendido Mário de Andrade. Consideramos, portanto, o Quinteto Armorial uma prática de continuidade do projeto nacional marioandradiano, que se aprofundou sob uma estética essencialmente modal e popular nordestinos, mas também soube apreciar o legado do universo erudito europeu que no Brasil se readaptou desde o período da colonização – tais como elementos medievais trazidos pelos jesuítas, musicalidades do período Barroco e Clássico, e a própria estrutura técnica e formal da música de concerto. Somado a isso, é válido lembrar que a nacionalização timbrística foi uma das principais preocupações do Quinteto – evidenciando-se, mais uma vez, a influência de Mário de Andrade sobre o grupo.

Ao trazer para sua linguagem estética instrumentos populares, como pífano, ganzá, marimbau, viola sertaneja, rabeca, dentre outros, e se desenvolver acerca da música modal, em seus aspectos mais ritualísticos e de caráter de mobilização coletiva, o Quinteto – ao nosso ver – conseguiu construir uma paisagem sonora que nos transportasse para um cenário sertanejo e popular. Ainda que fosse um cenário idealizado, em seu sentido mais romântico, percebemos que as intenções do grupo não eram conservadoras e acrílicas. Um ideal de cultura brasileira foi enaltecido, e apesar de suas contradições (como ocorre em toda produção humana advinda da modernidade), deve ser reconhecido como um projeto que buscou – beneficentemente – a valorização da memória e dos laços de comunidade da sociedade brasileira, já que os valores e a fluidez dos tempos modernos tensionavam tal valorização. O Quinteto Armorial (assim como o próprio Ariano Suassuna e o Movimento Armorial) caminhou em direção a uma utopia; aliás, ele foi agente de um período que ainda estimulava perspectivas ditas utópicas. Entendemos as utopias como modelos de mundo não fixos, que nos fazem caminhar em direção a algo que acreditamos (assim como já bem argumentou o literato Eduardo Galeano) e, que, portanto, o importante não é se atingir o objetivo final, mas sim se locomover até ele, ainda que – felizmente – as perspectivas se transformem ao longo do caminho. O Armorial censurou a transformação acrílica que muito permeou a modernização brasileira; o passado enquanto raiz identitária não deveria ser esquecido, ao mesmo tempo em que não poderia ser petrificado e/ou monumentalizado. Memória e modernização não são antagônicas; sendo assim, estimular práticas de valorização da memória não nos deixa estagnados, muito pelo contrário, pois tal estímulo é o reconhecimento de que estando a cultura e a sociedade em constante movimento é possível que por meio da memória identitária se preservem laços coletivos enquanto uma busca por uma sociedade mais justa e com criticidade.

REFERÊNCIAS

FONTES

A SAGA do armorial. **Diário de Pernambuco**. Recife, 18 out. 1995.

APÓS 10 anos afastado da literatura, o autor de “Auto da Compadecida” está escrevendo novo livro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 out. 1991.

ARIANO deixa legado. **Diário de Pernambuco**, Recife, 20 dez. 1998.

MÚSICA de câmara com sotaque nordestino. **Diário de Pernambuco**, Recife, 9 jun. 1999.

MADUREIRA, Antônio. “Os sons do Armorial estão voltando”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 jun 1976. p. 14.

MEDEIROS, Wandecy. **Entrevista de Ariano Suassuna a Wandecy Medeiros**. Disponível em: <<http://www.patosonline.com/post.php?codigo=33916>>. Acesso em: 8 out. 2013.

QUINT/76 – **Quinteto Armorial, Aralume**. LP Apres. Antônio José Madureira e Marcus Pereira. Gravura de Gilvan Samico. São Paulo: Marcus Pereira, 1976.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque armorial**. Organização de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. **Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja**. Recife: Guariba, 1974.

_____. O Movimento Armorial. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, Ed. Universitária, 1974. 2. ed. **Revista Pernambucana de Desenvolvimento**, Recife, v. 4, n. 1, p.39-65, jan./jun. 1977.

_____. **O Movimento Armorial**. Recife: Ed. Universitária, 1974.

DISCOGRAFIA

DO romance ao galope nordestino. Direção artística: Quinteto Armorial. São Paulo: Marcus Pereira. LP 1974.

ARALUME. Direção artística: Quinteto Armorial. São Paulo: Marcus Pereira. LP 1976.

QUINTETO Armorial. Direção artística: Quinteto Armorial. São Paulo: Marcus Pereira. LP 1978.

SETE flechas. Direção artística: Marcus Vinicius. São Paulo: Marcus Pereira. LP 1980.

LIVROS

ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Trad. José Maria Ripalda. Madrid: Taurus, 1975.

_____. **Introdução à sociologia da música**. Trad. Fernando R. de Moraes. São Paulo: Ed. Unesp, 2011a.

_____. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 2011b.

_____. **Notas de literatura I**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____. **Teoria estética**. 2 ed. Lisboa: Ed. 70, 2011c.

_____.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 3. ed. Recife: FJN : Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

ALMEIDA, Jorge de. **Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte**. Cotia, SP: Ateliê, 2007.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília, DF: INL, 1972.

BACCARELLI, Milton. **O teatro em Pernambuco: trocando a máscara**. Recife: Fundarpe, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; [Brasília, DF]: Ed. Universidade de Brasília, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas I).

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar., 2007.

BURNETT, Henry. **Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil**. São Paulo: Ed. Unifesp: 2011.

_____. Indústria cultural e canção popular brasileira. In: BUENO, Sinésio Ferraz (Org.). **Teoria crítica e sociedade contemporânea**. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1995.

CONTIER, Arnaldo. Modernismos e brasilidade – música, utopia e tradição. In: NOVAES, Aduino (Org.): **Tempo e história**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes. **Crítica de arte em Pernambuco**: escritos do século XX. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

DUARTE, Rodrigo. **Adornos**: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália**: alegoria, alegria. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2000.

FENERICK, José Adriano. **Façanhas às próprias custas**: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000). São Paulo: Annablume : Fapesp, 2007.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Matrizes impressas do oral**: conto russo no sertão. São Paulo: Ateliê, 2014.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**. 48. ed. São Paulo: Global, 1933, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GARCIA, Walter. **Bim bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GUERRINI, Irineu; VICENTE, Eduardo (Org.). **Na trilha do disco**: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. São Paulo: DP&A, 1992.

_____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. 13. ed. São Paulo: Centauro, 2008.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **Ariano Suassuna, o cabreiro tresmalhado**. São Paulo: Palas Athena, 2002.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PADDISON, Max. Authenticity and failure in Adorno's aesthetics. In: HUHN, Tom. (Ed.). **The Cambridge companion to Adorno**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

PEREIRA, Marcus. **Música: está chegando a vez do povo, a história do Jogra**. São Paulo: Hucitec, 1976.

PERRY, Gill. O primitivismo e o 'moderno'. In: HARRISON, Charles. **Primitivismo, Cubismo, Abstração – começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial**. Campinas: Unicamp, 2009.

SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. **Walter Smetak, o alquimista dos sons**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Que horas são?** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Severino Borges. **A princesa Maricruz e cavaleiro do ar.** Recife: Luzeiro do Norte, n.d.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música: o nacional e o popular na cultura brasileira,** 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TATIT, Luiz. **O século da canção.** São Paulo: Ateliê, 2004.

TELES, José. **Do frevo ao mangubeat.** 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música brasileira.** São Paulo: Ed 34, 1998.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Cultura e materialismo.** São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

_____. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ARTIGOS

ANDRIOLO, Arley. A questão da alteridade no 'primitivismo artístico'. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2., 2006, Campinas. **Anais....** Campinas: Ed. IFCH-Unicamp, 2006. p. 14.

BEZERRA, Amilcar Almeida. Movimento armorial x tropicalismo: dilemas brasileiros sobre a questão nacional na cultura contemporânea. In: V ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, **Anais...** Salvador, UFBA, 2009.

BURNETT, Henry. Adorno e Mário de Andrade – duas visões da criação pela música. **Viso: Cadernos de Estética Aplicada – Revista Eletrônica de Estética,** Rio de Janeiro, n. 8, jan./jun. 2010a. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_8_HenryBurnett.pdf>. Acesso em: 7 nov. 2014.

_____. 10 (anti-) teses sobre cultura popular. **ETD: Educação Temática Digital,** Campinas, v. 12, n. 1, p. 303-309, jul./dez. 2010b.

CONTIER, Arnaldo. O nacional na música erudita brasileira – Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 1-21, out./dez. 2004.

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

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. A gravadora Marcus Pereira e o mapa musical do Brasil. **RuMoRes: Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias**, São Paulo, ed. 9, n.1, ano 5, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51220/55290>>. Acesso em: 10 out. 2014.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. “O campo da música popular brasileira: do nacional-popular à fragmentação contemporânea”. **ArtCultura Revista de História, Cultura e Arte**: Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 87-101, jan./jun. 2008.

PADDISON, Max. The critique criticized: Adorno and popular music. **Theory and Method**, New York, v. 2, p. 201-218, 1982.

PONTUAL, Virgínia. “Tempos do Recife – representações culturais e configurações urbanas”. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 21, n. 42, p. 417-434, 2001.

SAFATLE, Vladimir. “Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana”. **Revista do Departamento de Filosofia da USP, Discurso – música e filosofia**, São Paulo, n. 37, p. 365-405, 2007.

VICENTE, Eduardo. Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. **RuMoRes: Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias**, São Paulo, ed. 12, ano 6, n. 2, p. 194-213, jul./dez. 2012.

ZAN, José Roberto. “Música popular brasileira, indústria cultural e identidade”. **EccoS: Revista Científica**, São Paulo, n. 1, v. 3, p. 105-122, 2001.

DISSERTAÇÕES E TESES

BARROS, Frederico Machado de. **Cantiga de longe: o movimento armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira**. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica: a trajetória da Discos Marcus Pereira**. 2013. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PAIANO, Enor. **Berimbau e som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60**. 1994. Dissertação (Mestrado em Comunicações) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **Não vá se perder por aí: a trajetória dos mutantes**. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciência e Letras, Universidade estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2008.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços: paisagem sonora do nordeste no movimento armorial**. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. 2001. Tese (Doutorado em Comunicações) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

SITES

CABOCLO Sete Flechas. Disponível em: <http://www.caboclo7flechas.com.br/caboclo_7_flechas.htm>. Acesso em: 6 jan. 2015.

FERREIRA, Antonio Celso. **Acervo ganhou ainda livros e cópias digitalizadas da Fundação Maurício Grabois**. Disponível em: <<http://cedaph.org/centro-de-memoria-da-unesp-recebe-doacao-da-revista-anhemi/>>. Acesso em: 19 nov. 2014.

GASPAR, Lúcia. Movimento de Cultura Popular. 2009. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=723&Itemid=192>. Acesso em: 20 nov. 2013.

_____. Toré. 2011. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife.

Disponível em:

<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar_es/index.php?option=com_content&view=article&id=1110:tore&catid=54:letra-t&Itemid=1>. Acesso em: 2 fev. 2015.

LIMA, Claudia M. de Assis Rocha. Caboclinhos. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=587:caboclinhos&catid=38:letra-c&Itemid=184>. Acesso em: 17 fev. 2015.

MEDEIROS, Wandecy. **Entrevista de Ariano Suassuna a Wandecy Medeiros**. Disponível em: <<http://www.patosonline.com/post.php?codigo=33916>>. Acesso em: 8 out 2013.

ARMORIAL|brasileiro. **Quinteto Armorial**. Disponível em: <<https://armorialbrasileiro.wordpress.com/2013/02/06/quinteto-armorial-2/>>. Acesso em: 10 set 2014.

TEATRO Popular do Nordeste (TPN). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Teatro.

Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&c_verbete=12573&cd_item=24>. Acesso em: 20 nov. 2013.

TIPO da fonte. **Estética armorial**. Disponível em:

<<https://tipodafonte.wordpress.com/2013/10/27/estetica-armorial/>>. Acesso em: 21 out 2014.

VÍDEOS

OLHARES: a música armorial do experimental à fase do arraial. Direção: Ana Paula Campos. Documentário, [2008]. 21'11''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UbqTKFYoOLw>.

<<https://www.youtube.com/watch?v=UbqTKFYoOLw>>. Acesso em: 26 jan. 2015.

DITADURA militar: o papel da arte e da cultura. pte. 3. Direção: Amanda Abreu, Bruna Rodrigues, Carolina Furlan, Danilo Chencinski, Giovana Cardoso, Renato Navarro e Simone Teixeira. Documentário, 2002. 9'06''. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=5WZcbDdLZTs>>. Acesso em: 13 nov. 2014

ANEXO

ANEXO A – CD com os 4 Discos analisados