

**Perspectivas sobre a gênese da música armorial a partir da fala de dois músicos do Movimento Armorial: Clóvis Pereira e Antônio Madureira**

*Perspectives on the genesis of armorial music from the speech of two musicians from the Armorial Movement: Clóvis Pereira and Antônio Madureira:*

Marília SANTOS<sup>1</sup>

**Resumo**

Em 18 de outubro de 1970 nasceu o Movimento Armorial, idealizado e liderado por Ariano Suassuna. O seu objetivo era criar uma arte autenticamente brasileira. Para criar a música armorial, Suassuna convidou Jarbas Maciel, Cussy de Almeida e Clóvis Pereira. Em 1971 Suassuna conheceu Antônio Madureira, e iniciou um “segundo” trabalho armorial voltado para a música. O objetivo desse artigo é apresentar o início da criação da música armorial, com base no percurso e discurso de Clóvis Pereira e Antônio Madureira, principalmente. É uma pesquisa qualitativa, bibliográfica e etnográfica. Foram realizadas entrevistas com Clóvis Pereira e Antônio Madureira, assim como revisão da literatura. Esse trabalho faz parte de uma pesquisa de mestrado concluída. Mais de meio século após tocar seus primeiros acordes, a música armorial continua viva e se transformando. E conhecer a história de compositores que fizeram parte do início é um meio de compreendê-la.

**Palavras-chave:** Musicologia. Etnomusicologia. Etnografia. História da música. Ecos armoriais.

**Abstract**

On October 18, 1970, the Armorial Movement was born, conceived and led by Ariano Suassuna. His aim was to create an authentically Brazilian art. To create the armorial music, Suassuna invited Jarbas Maciel, Cussy de Almeida and Clóvis Pereira. In 1971 Suassuna met Antônio Madureira, and began a “second” armorial work focused on music. The purpose of this article is to present the beginning of the creation of armorial music, based on the trajectory and speech of Clóvis Pereira and Antônio Madureira, mainly. It is a qualitative, bibliographical and ethnographic research. Interviews were conducted with Clóvis Pereira and Antônio Madureira, as well as a literature review. This paper is part of a completed master's research. More than half a century after playing its first chords, armorial music is still alive and transforming. And knowing the history of composers who were part of the beginning is a way to understand it.

**Keywords:** Musicology. Ethnomusicology. Ethnography. History of Music. Armorial echoes.

---

<sup>1</sup> Mestra em Música (PPGM/UFPE). Professora Substituta (Departamento de Música/UFPE).  
E-mails: marilia\_05030@hotmail.com

## Introdução

O Movimento Armorial foi lançado em 18 de outubro de 1970, ao som da Orquestra Armorial, numa igreja do século XVIII, em Recife. Era formado por um grupo de artistas e intelectuais do Nordeste do Brasil, e foi idealizado e liderado por Ariano Suassuna (1927-2014). O objetivo principal do movimento era criar uma arte “erudita” autenticamente brasileira. Para Ariano Suassuna, isso só seria possível de ser realizado se a matéria-prima para essa “nova” arte fosse buscada nas culturas populares dos interiores da região Nordeste (MORAES, 2000; NÓBREGA, 2000 e 2007; SANTOS, 2019).

A música foi, sem dúvidas, uma das expressões que mais se sobressaiu no/do Movimento Armorial. Após 51 anos desde seu lançamento oficial, Jarbas Maciel, Clóvis Pereira, Cussy de Almeida e Zoca Madureira ainda são frequentemente relacionados com a criação da música armorial. Além disso, a “estética” armorial continua desdobrando-se e se transformando no cenário musical e na cultura brasileira. Compositores/as e grupos continuam criando e performatizando músicas com características que foram definidas e enfatizadas pelo Movimento Armorial.

O objetivo desse artigo é apresentar o início da criação da música armorial, com base no percurso e discurso de Clóvis Pereira e Antônio Madureira, principalmente. Esse trabalho é parte de uma pesquisa de mestrado, os *Ecos Armoriais* - realizada no período de 2015.2 e 2017.1, sob a orientação do professor e etnomusicólogo Dr. Carlos Sandroni, que buscou analisar as influências e a repercussão armorial na música atual de Pernambuco. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, bibliográfica e etnográfica.

## Material e métodos

A pesquisa foi realizada na área de Música, com a utilização principalmente de métodos e metodologias baseadas na Etnomusicologia. Devemos mencionar que a Etnomusicologia permite ao pesquisador construir a própria metodologia em torno do trabalho de investigação enquanto esse está sendo realizado, assim como utilizar métodos de outras áreas do conhecimento. Tomamos como principal base a pesquisa bibliográfica e a etnográfica, com foco nas entrevistas que fizemos aos ex-integrantes (músicos) do Movimento Armorial: Antônio Madureira e Clóvis Pereira. As entrevistas foram

realizadas de forma presencial, nas residências dos respectivos entrevistados. Elas foram do tipo semiestruturado. Mas deixamos espaços para que os mesmos fizessem colocações além do que foi perguntado.

O levantamento histórico, apresentado neste texto, foi fundamental para a construção da pesquisa sobre os *Ecos Armoriais*, e acreditamos que será importante para pesquisadores/as que estão desenvolvendo estudos sobre a música armorial atualmente.

### Música armorial: a gênese

Desde os anos de 1940 do século XX, as ideias que se concretizariam no Movimento Armorial três décadas mais tarde já estavam sendo discutidas. Isso acontecia “através de artigos e reflexões sobre música e estudos realizados por um grupo de intelectuais em Pernambuco, onde Ariano Suassuna (Figura 1) era fundador e organizador desse movimento (NÓBREGA, 2007, p. 1).

**Figura 1** - Ariano Suassuna. Aula-Espetáculo em São Caitano-PE, a qual eu assisti. Na Escola Municipal Socorro Braga. Em 25 de março de 2014.



Fonte: Fotografia compartilhada, na época, nas redes sociais.

Foi somente no final da década de 1960 que a música armorial começou a ser constituída de forma “concreta”. Nesse período Ariano Suassuna conheceu Jarbas Maciel (Figura 2). Sobre isso, Clóvis Pereira conta:

E ele [Suassuna] conheceu um aluno na Universidade, um aluno dele, que era músico. Fizeram amizade. E esse músico se chama Jarbas Maciel. Então ele convidou Jarbas para fazer umas pesquisas musicais e desenvolver essas pesquisas com a finalidade de apresentá-las. Não da maneira que elas foram ouvidas, mas com um certo desenvolvimento, técnico, tonal, rítmico, que guardassem as impressões do que elas realmente seriam, eram, do que elas apresentavam ser. Mas que elas fossem transformadas numa espécie de música que não teriam que ser popularizadas, entendes? Então ele [Suassuna] queria fazer uma espécie de música para ouvir, música de câmara, música que pudesse ensejar composição de um concerto, de uma sonata. (PEREIRA, 2017)

A intenção de Ariano Suassuna, com o Movimento Armorial, era criar uma arte dentro dos padrões conhecidos como “eruditos”, mas que tivessem sua referência nas culturas populares. Na música, a intenção do escritor assemelhava-se, em parte, ao que o Nacionalismo já havia produzido na música para concerto do Brasil, utilizando elementos das culturas populares. Entretanto, diferente do Nacionalismo, Ariano Suassuna desejava que mais do que referências sonoras. Ele queria que instrumentos “populares” também fossem inseridos nesse ambiente que é visto como de concerto, da música “erudita”.

Clóvis Pereira explica que, após o convite feito por Ariano Suassuna,

Então Jarbas disse: “Bom, aqui eu não posso fazer esse trabalho só.” Mas existem duas pessoas que ele conhecia e indicou. Uma delas foi o professor Cussy de Almeida, que tocava muito bem o violino. Formado na Europa, mas que também era nordestino, natural do Rio Grande do Norte. E [Jarbas] disse: “Tem Clovis Pereira, que estudou junto comigo, com Guerra-Peixe, nos anos cinquenta”. Isso era início dos anos sessenta. E nós fizemos uma reunião com eu, Cussy, Jarbas e Ariano. E Ariano traçou as diretrizes e nós concordamos. (PEREIRA, 2017)

Foi com esse primeiro trio de compositores que surgiram os primeiros acordes da música armorial. Ariano Suassuna, através de recursos da Universidade Federal de Pernambuco, principalmente, mandava buscar músicos da cultura popular para tocar e conversar com o grupo de músicos pesquisadores que estavam responsáveis para elaboração da música armorial. Nesses encontros, Jarbas Maciel, Clóvis Pereira e Cussy de Almeida ouviam as melodias, anotavam o que acreditavam ser interessante para o trabalho que pretendiam realizar, e a partir disso elaboravam outras músicas. Não se

tratava de um novo arranjo para as melodias ouvidas, mas de uma música nova, que mantinha características sonoras presentes nas músicas da cultura popular.

De acordo com Clóvis Pereira, a primeira “experiência” do que seria a música armorial, aconteceu com o primeiro grupo, na casa do artista plástico Francisco Brennand (1927-2019).

A experiência. Uma pré-estreia. Ariano que gostava muito de Brennand, por conta das pinturas. [...]. Então assistiam Brennand, a esposa, não lembro se os filhos estavam presentes ou não, a irmã de Ariano Suassuna, e eu, que não tocava nada. Apenas ficava olhando. Não precisava regência, porque era um grupo pequeno. (PEREIRA, 2017)

Mas os músicos envolvidos com Ariano Suassuna na criação da música armorial o convenceram a lançar o movimento com uma orquestra, a qual Cussy de Almeida já dirigia no Conservatório Pernambucano de Música.

**Figura 2** - Jarbas Maciel. Fotografia: Roberta Guimarães.



Fonte: Amaral (2014).

“Segundo Jarbas Maciel, a Música Armorial segue o modelo formal das músicas barrocas nas composições, dizendo que o Armorial é o barroco nordestino dos séculos XVI e XVII ligado às manifestações culturais populares” (NÓBREGA, 2007, p. 5). Jarbas Maciel também contou para Ariana Nóbrega que aos poucos os músicos (intérpretes) iam acrescentando às músicas as características que tornavam o som mais “anasalado”, “agressivo”, utilizavam menos vibrato, criavam efeitos com os arcos (dos instrumentos que têm arco) nas cordas soltas (MACIEL, 2000 *apud* NÓBREGA, 2007, p. 9).

“Usávamos acordes simples. E os acordes combinados entre si teria que refletir a maneira de colocar os acordes que o povo colocava” (PEREIRA, 2017). Além disso, havia um cuidado em não deixar a música com uma característica tonal. Para isso, evitavam a predominância da terça maior ou menor, para aproximar-se mais da terça neutra (PEREIRA, 2017). De acordo com Pinto, a terça neutra, encontrada no Nordeste do Brasil, marca um aspecto da sonoridade musical dessa região. E marca, ainda segundo o autor, uma relação “amigável” entre instrumentos populares que apresentam a terça neutra em sua afinação e os demais instrumentos, que seguem o padrão de afinação tonal temperado (PINTO, 2001, s/p)

Mas, em torno do Movimento Armorial, essa relação das sonoridades populares com o mundo da música para concerto não foi tão amigável. Por conta das ideologias sobre a construção musical, Ariano Suassuna acabou afastando-se do primeiro grupo de músicos e, junto com Antônio Madureira, fundou o Quinteto Armorial. As desavenças entre Ariano Suassuna e Cussy de Almeida, publicadas, inclusive, nos jornais da época, são uns dos pontos de discussão sobre a música armorial (SUASSUNA, 1974; MORAES, 2000; NÓBREGA, 2000 e 2007; SANTOS, 2019). Porém, não iremos discuti-los nesse artigo.

Dos três primeiros músicos que se juntaram a Ariano Suassuna para produzir as primeiras melodias e acordes da música armorial, apenas um continua vivo: Clóvis Pereira.

### **Clóvis Pereira (e a *Grande Missa Nordestina*)**

O caruaruense Clóvis Pereira dos Santos (1932), residente em Recife desde antes dos seus vinte anos, é atualmente um dos principais compositores vivo da música para concerto do Brasil. De acordo com Bezerra, a infância e adolescência de Clóvis, no interior do estado de Pernambuco, lhe permitiram vivenciar inúmeras experiências musicais que estão relacionadas com a cultura local (BEZERRA, 2014, p. 9), o que veio a contribuir de maneira efetiva no trabalho do compositor e no seu desejo de utilizar aspectos que revelam as culturas do Nordeste.

Suas composições são marcadas por possuírem características estéticas que as colocam dentro de um padrão de música nordestina. Por ter sido um dos músicos que integrou o Movimento Armorial, estando presente durante as primeiras pesquisas e sendo

um dos produtores das primeiras músicas, as influências armoriais aparecem nítidas no que ele faz. Clóvis Pereira (2017) costuma dizer que faz música nordestina. Ao conversar com ele não se percebe a necessidade de se afirmar armorial, como notamos em alguns músicos.

A *Grande Missa Nordestina*, de Clóvis, é vista por muitos como uma das principais obras produzidas pelo armorial. Embora na época Suassuna já estivesse afastado do primeiro grupo de músicos do Movimento Armorial. De acordo com Bezerra (2014, p. 6), a *Grande Missa Nordestina* (1977) foi escrita em um período em que o Movimento Armorial ainda exercia grande influência na cena musical.

Essa peça, que possui toda a estrutura da forma de uma *missa*, utilizando, inclusive, o texto em latim, foi gravada pela orquestra e o pelo coral da Universidade Federal da Paraíba, que saiu em um LP no ano de 1978. Em Pernambuco a obra foi executada com frequência, durante um bom tempo, pela a Orquestra Jovem do CPM e pelo coro Opus 2, da UFPE. Foi gravada também, segundo Bezerra, pela Orquestra Sinfônica Virtuosi e pelo Coro Contracantos da UFPE, no teatro de Santa Isabel (BEZERRA, 2014, p. 6). Em 2015 foi executada com a Orquestra de Câmara de Pernambuco, com os coros do CPM e com o Contracantos, em homenagem aos 45 anos do Movimento Armorial e aos 85 do CPM. Em ambos os casos sob a regência de José Renato Accioly (Figura 3).

**Figura 3** - *Grande Missa Nordestina*. Igreja Madre de Deus, 19 de outubro de 2015. Clóvis Pereira, indicado pela seta.



Fonte: (SANTOS, 2017).

Ao falar de influências do armorial em sua música, Clóvis Pereira cita o concertino para violoncelo e orquestra, o qual escreveu a pedido do violoncelista Antônio Menezes, por volta dos anos 2000. A peça foi estreada em Recife. E o pedido do solista se deu porque o mesmo desejava tocar, em sua visita a Pernambuco, uma peça nordestina escrita por Clóvis Pereira, que tinha sido amigo próximo do seu pai (PEREIRA, 2017).

Outra peça que faz com que Clóvis Pereira seja frequentemente relacionado com a estética armorial é a música *Mourão*. Segundo Pereira, a peça é de autoria de Guerra-Peixe e dele mesmo (Clóvis), porque a versão original de “Mourão”, somente de Guerra-Peixe, nomeada *De rabeca e viola*, não despertou o interesse das orquestras, por ter letra e estar num formato popular. Então, quando Clóvis Pereira fez a versão para orquestra, a pedido de Ariano Suassuna e com a permissão de Guerra-Peixe, a música, agora *Mourão*, passou a ser tocada, primeiro em Pernambuco, depois nos outros estados do Nordeste e então em outras regiões do Brasil e em outros países (PEREIRA, 2017 *apud* SANTOS, 2019, p. 45-46)

Quando fala das suas composições e mais especificamente das armoriais, chama a atenção para a vivência nesse ambiente no qual buscava inspiração. Explica que as

composições armoriais, em seu início, eram basicamente feitas por ele e por Jarbas Maciel, pois Cussy de Almeida, que era o outro músico envolvido nesse trabalho inicialmente, “raramente tinha inspiração para fazer a coisa nordestina”, isso, continua Clóvis Pereira, porque o violinista havia crescido e tinha sido educado e estudado música na cidade, “mais moderna” (PEREIRA, 2017). Clóvis enxerga a vivência no interior nas primeiras fases da vida como um aspecto fundamental para a sua própria identidade musical como compositor.

A relação de música nordestina para Clóvis Pereira aparece em seu discurso muito ligada com as manifestações musicais produzidas no interior do estado. Esse aspecto de busca nessas culturas para produção de uma arte é algo anterior ao Movimento Armorial. “Atualmente Clóvis Pereira tem escrito algumas peças quando está inspirado ou por alguma encomenda específica, conta. Não as considera necessariamente armoriais, mas com influências do Nordeste” (PEREIRA, 2017 *apud* SANTOS, 2019, p. 46).

Dia 28 de setembro de 2017 houve a estreia do Quinteto Pernambuco (Figura 4), com uma formação tradicional de um quinteto de cordas, liderado por Clóvis Pereira Filho – filho de Clóvis Pereira. Um dos objetivos desse projeto foi fazer uma homenagem aos setenta anos de carreira de Clóvis Pereira (Figura 5). O programa teve músicas de Antonio Vivaldi (1678-1741), Luís Álvares Pinto (1719-1789), Capiba (1904-1997) e Clóvis Pereira. O título do concerto de estreia foi: do Clássico ao Armorial (Figura 6).

Mas a influência para a pesquisa da cultura popular e sua valorização através da criação musical não foi, na vida de Clóvis Pereira, introduzida pelo Movimento Armorial. Em entrevista para Bezerra, ele explica que esse foi um legado deixado em sua vida por César Guerra-Peixe, com quem teve aulas de harmonia, composição e orquestração, a partir de 1951. E foi a partir disso que Clóvis começou a deixar de buscar influências americanas e começou a se interessar cada vez mais pelas influências das culturas que o rodeavam, como os caboclinhos, os maracatus e o imenso *folclore* (PEREIRA, 2013 *apud* BEZERRA, 2014, p. 10) e cultura nordestina.

Figura 4 - Quinteto Pernambucano.



Fonte: (MOURA, 2017).

Figura 5 - Clóvis Pereira Filho e Clóvis Pereira.

### Clóvis Pereira homenageado pelo Quinteto Pernambucano

Concerto, quinta-feira, terá a reunião de Clóvis pai e Clóvis filho

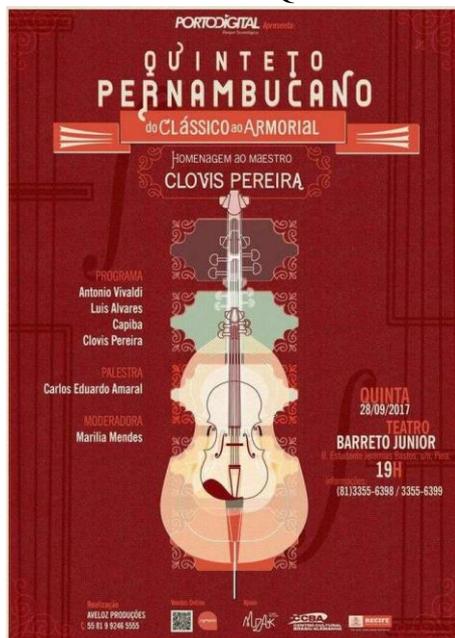
Publicado em 24/09/2017, às 10h16



Pai e filho, música e história  
foto: Diego Nigro/JC Imagem

Fonte: (TELES, 2017).

Figura 6 - Cartaz de estreia do Quinteto Pernambucano.



Fonte: (SANTOS, 2017).

Ele surge de diversos ecos que emergiram principalmente através de vários seguimentos, com destaque para o Nacionalismo e o Modernismo. Esses ecos se difundiram e se transformaram através das culturas de diferentes intelectuais brasileiros/as/es. Além disso, a figura de Mário de Andrade, que é com frequência reportada às discussões sobre música nacionalista e/ou música brasileira, é para Clóvis Pereira, afirma Bezerra, de grande importância no que diz respeito à valorização da cultura nacional. Para Pereira esse pensamento de brasilidade, de busca desta, é afirmado na semana de 22 (BEZERRA, 2014, p. 10).

Um ponto importante de ser lembrado é que Clóvis Pereira foi, a partir de 1964, professor de Teoria Musical e Harmonia nas Universidades Federais da Paraíba e do Rio Grande do Norte (BEZERRA, 2014, p. 11). Ele também foi professor na Universidade Federal de Pernambuco.<sup>2</sup> E podemos deduzir que enquanto professor, Clóvis Pereira influenciou um grupo considerável de alunos/es/as. Como a identidade de Clóvis, enquanto compositor, já estava bem sedimentada antes mesmo do contato com Ariano Suassuna e do Movimento Armorial, o afastamento dele do movimento e de Suassuna, em nada prejudicou suas características “nordestinas” nos processos criativos musicais.

Muitas das características que são atribuídas a uma música nordestina são também encontradas na música armorial. Clóvis Pereira esteve presente na construção da estética musical armorial e, junto com Cussy de Almeida e Jarbas Maciel, foi um dos primeiros músicos a moldar o que seria a música armorial, ou a preparar a base para o surgimento desta. De modo geral, a influência armorial vai sempre permear o trabalho de Clóvis Pereira, assim como este influenciou o *formato* das primeiras músicas armoriais. Até porque, pela lógica, é Clóvis Pereira, junto com outros compositores, que influenciou a música armorial.

### **Zoca Madureira (o compositor armorial?)**

“Antônio José Madureira (1949), o Zoca Madureira (Figura 8), como costuma assinar suas obras, é natural de Macau, cidade do estado do Rio Grande do Norte. Atualmente reside em Recife, capital de Pernambuco” (SANTOS, 2019, p. 45). Ex-integrante do Quinteto Armorial, ele foi, segundo Ariano Suassuna, o músico mais

---

<sup>2</sup> Informação obtida ano passado (2020), através de conversa informal com José Renato Accioly Bezerra.

importante para o desenvolvimento da música armorial (SUASSUNA, 1974). Ao falar sobre esta, Ariano Suassuna enfatiza o trabalho e a contribuição do Zoca. Vejamos:

Outra coisa que é necessário explicar é que esse fato de partir de temas arcaicos do Povo tinha apenas um caráter “didático” inicial. Era um modo de, digamos assim, “reeducar” os nossos músicos, encaminhando-os a um despojamento, a uma pureza e a uma estrutura musical brasileira que os afastassem dos padrões convencionais europeus. Mas eu achava, como ainda acho, que a Música armorial não pode ficar, apenas, nesses desenvolvimentos de temas anônimos do Povo: e é por isso que eu digo e repito que foi fundamental, para ela, o aparecimento desse extraordinário músico que é Antônio José Madureira [...]. Vi, logo, que estava tratando com uma pessoa de talento fora do comum. E, logo ali, comecei a conversar com ele a respeito dos meus desejos de fundar um novo Quinteto para a Música armorial. Em pouco tempo, estávamos tratando da organização do grupo. Agora, porém, com uma vantagem: Antônio José Madureira dispunha-se a aprender a técnica da viola sertaneja, para incluirmos esse belo instrumento no Quinteto. (SUASSUNA 1974, p. 59 e 65)

Antônio Madureira foi fundamental para o que se fixaria, ainda no início dos anos de 1970, como música armorial. Isso aconteceu porque ele concordava com a visão de Ariano Suassuna. Enquanto o primeiro grupo de compositores estava mais voltado para a criação de uma música ainda com grupos que usassem instrumentos unicamente de um contexto de música “erudita”, mantendo a afinação do sistema tonal temperado usado pelas orquestras sinfônicas, Antônio Madureira buscava, assim como desejava Ariano Suassuna, trazer mais da sonoridade popular para a composição da música de concerto brasileira. E isso, na concepção deles, não é algo que poderia ser feito sem a utilização de instrumentos “populares”, como a viola de dez cordas, por exemplo.

Em 1980 o Quinteto Armorial é finalizado, de certa forma, junto com o Movimento Armorial (MORAES, 2000). Mas as influências armoriais continuam no trabalho do Zoca ao longo desses mais 40 anos.

Em entrevista, Antônio Madureira (2017) explica que é sim um compositor armorial, mas que não somente, pois sua obra está repleta de vários outros tipos de influências além das armoriais. Enfatiza que não conhece nenhum compositor que seja unicamente armorial, pois para isto seria necessário que esse artista produzisse unicamente músicas armoriais. E não é isto que ele vê acontecer. Também não enxerga como algo bom ficar limitado a um único estilo/estética/gênero musical.

Quando pergunto de que forma a estética armorial aparece em seu trabalho, primeiro ele esclarece que as influências armoriais são muito parecidas com a representação de um brasão, possuindo elementos que se repetem, que têm campos, que são os fundos, que são os ostinatos, que servem de apoio para que os demais elementos apareçam, pois é assim, segundo ele, que uma composição armorial deve ser. As influências armoriais aparecem em sua obra como um brasão, afirma o entrevistado (MADUREIRA, 2017).

**Figura 8** - Antônio Madureira. Fotografia: Marília Santos.



Fonte: (SANTOS, 2017).

O discurso realizado pelo Movimento Armorial em seu lançamento e período mais intenso permanece presente na fala de muitos entrevistados. Como pode ser observado, a definição de como as influências do armorial aparecem na música são detalhadas por Zoca Madureira com uma linguagem repleta de imagens e simbologias. Ele explica que mesmo os aspectos técnicos sendo importantes para manter as características que são entendidas como armoriais, estas têm muito mais a ver com o entendimento dentro do processo criativo musical dessa música. As culturas musicais utilizadas como matérias-primas para uma composição armorial, ou pelo menos como um elemento de influência dessa estética, precisam aparecer. Entretanto não como um elemento alegórico, e sim como elemento de sustentação dessa composição (MADUREIRA, 2017).

Antônio Madureira enfatiza que definir se determinadas peças são realmente armoriais como um todo é realmente um ponto muito sensível para ser explicado. Para ele é preciso primeiro diferenciar, das demais músicas, o que é música armorial, e isto é algo que é muito difícil entre os músicos e os grupos. A música armorial tem estruturas de composições distintas das que normalmente são chamadas de eruditas. Não tem

estruturas harmônicas, nem de instrumentação e nem de modulações. *É uma música mais emblemática que esquemática.* Mas, ao mesmo tempo, não é uma cópia das melodias das músicas de tradição oral. A composição de uma música armorial é algo que parece um emblema, um brasão (MADUREIRA, 2017, grifo nosso). A partir da fala do compositor, a música armorial aparece como algo atemporal, tendo a capacidade de ser suspensa no tempo, podendo ser passado, presente e futuro simultaneamente.

Antônio Madureira conta que quando o Quinteto Armorial foi iniciado, ele se dedicou ao grupo e logicamente escrevia músicas armoriais. No decorrer dos anos, aos poucos, ele fazia um movimento de saída daquele universo ibérico, sertanejo. Inclusive, o último LP do Quinteto Armorial tem coisas de frevo de bloco, ao contrário dos primeiros. Os dois primeiros LPs do grupo têm estas ideias armoriais mais sedimentadas, enquanto o terceiro e o quarto começavam a atravessar essas fronteiras (MADUREIRA, 2017).

Essa mudança do grupo apontada por Madureira aparece também como uma espécie de diagnóstico de seu direcionamento enquanto compositor. Como artista ele sentia a necessidade de buscar outras influências, outros elementos para acrescentar a sua criação. Ao se aproximar de culturas musicais mais próximas da Zona da Mata, Antônio Madureira entende isso como um afastamento da música armorial. O que nos leva a questionar a *pureza* no Quinteto Armorial a partir da gravação do terceiro LP.

O compositor explica também que escreveu, há uns quinze anos mais ou menos, uma obra para a Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte, que possui elementos armoriais, mas que não é completamente composta por eles. Não é uma música totalmente comprometida com o armorial, mas com suas influências (MADUREIRA, 2017).

“Sua obra é bem variada, contendo valsas, canções infantis, composições livres, composições inspiradas na obra de Villa-Lobos, influenciadas pela tradução violonística do Brasil. A música armorial é um bloco de toda sua obra” (MADUREIRA, 2017 *apud* SANTOS, 2019, p. 45). Zoca Madureira também tem grande destaque por conta de suas composições e performances no/para o violão.

Antônio Madureira ocupa um lugar especial na música armorial, não apenas pela qualidade de sua obra e por seu papel de liderança no Quinteto Armorial, mas também pela relação próxima que manteve ao longo da vida com Ariano Suassuna. Desde que conheceu o escritor os dois mantiveram uma relação de amizade e de trabalhos artísticos juntos. O grupo musical – última versão do Quarteto Romançal, segundo Ferraz

(FERRAZ 2017 *apud* SANTOS 2017) – que tocava nas aulas-espetáculos que Ariano Suassuna continuou realizando até datas próximas de sua morte, era liderado por Madureira. Antônio foi o compositor que melhor concretizou a ideia que Ariano Suassuna tinha de uma música armorial. Por isso, é o compositor musical mais representativo do Movimento Armorial.

### Considerações finais

É preciso enfatizar que, embora o armorial tenha buscado apresentar, através de sua arte, e aqui mais especificamente, da sua música, características presentes na música das culturas populares, ele não fez um resgate dessas culturas. Primeiro, porque elas não estavam mortas para serem resgatadas. Segundo, porque o armorial não dedicou nenhum espaço para colocar em evidência os/as produtores/as dessa música/arte/cultura popular. Eles/as são tratados/as, em sua maior parte, praticamente como anônimos/as. É como se, por pertencer ao povo, não pertencesse a ninguém. Apenas o Terno<sup>3</sup> de Mestre Ovídio é citado, no livro *O Movimento Armorial* (1974), como uma das referências utilizadas.

O ideal “romantizado” de autoria é sedimentado, de acordo com Hafstein, com o capitalismo (HAFSTEIN, 2013, p. 22, 25-25). Percebe-se no discurso armorial um resquício do colonialismo no Brasil. Isso, inclusive, como afirma Moraes (2000), levou intelectuais e acusar Ariano Suassuna e o Movimento Armorial de se aproveitar da cultura popular para fazer um tipo de arte para outro público: a elite. Mas o mesmo movimento foi bem visto por outras pessoas.

Em entrevista para Amaral, Jarbas Maciel chegou a dizer que Ariano Suassuna “conseguiu meter uma broca e furar o subsolo cultural, étnico e etnográfico do país”. Contudo, como afirma o etnomusicólogo John Blacking (2000), toda música é étnica, toda arte é étnica, pois pertencem a uma etnia. A utilização da palavra “étnica” para classificar coisas, nesse caso a música, a coloca, de certa forma, num plano de inferioridade, visto que a música não étnica “soa”, no (in)consciente social, como o modelo a ser seguido, o padrão. Isso remete a uma visão eurocêntrica evolucionista e colonialista, que foi uma das bases de constituição nacional do Brasil.

---

<sup>3</sup> Terno atualmente é tratado como sinônimo de banda de pífanos. Esta é um conjunto instrumental, formado por dois pífanos (flautas feitas de um tipo de bambu, normalmente taboca) e percussão: zabumba, caixa, contra surdo e pratos. Mas o terno de Mestre Ovídio também tinha rabecas.

O Movimento Armorial une a cultura oral e popular com a escrita e erudita, numa interligação com a música, as artes plásticas, o teatro e a literatura. É formado por artistas cultos e não populares, utilizando-se do “material” popular para recriação e transformação em diferentes práticas artísticas. Observa-se, nos seus desdobramentos, uma inter-relação e uma circularidade entre as culturas popular, erudita, de massa e criadora. A cultura popular, vista entre seus participantes como uma expressão mais autêntica da cultura no país, era o ponto de partida para a criação de uma música erudita. A cultura de massa, apesar da oposição do Movimento contra a sociedade industrial e contra as [ideias] cosmopolitas, também foi utilizada para a divulgação do Movimento através dos meios de comunicação de massa. (NÓBREGA, 2007, p. 11)

Devemos esclarecer que *popular* e *erudito* já não são mais palavras que se antagonizam. Preferimos sempre utilizar a expressão *música de concerto* ou *música para concerto*. Ao dizer que uma arte é erudita, estamos afirmando que não há erudição nas outras. Da mesma forma, ao falar em *artistas cultos* em oposição aos *artistas populares*, mesmo que indiretamente, estamos dizendo que não há *inteligência, cultura* nesses populares. Não concordamos com essas definições. Enxergamos isso no armorial como uma presença marcante de um pensamento colonialista. Embora ele lutasse contra. O que o armorial faz é utilizar elementos da cultura popular para criar uma música de concerto. Ele não melhora, não *desenvolve* a cultura popular, como aponta frequentemente no seu discurso.

Sobre a integração de características das culturas populares na música para concerto, isso era algo que já estava sendo utilizado desde o Nacionalismo, mas que foi mais enfatizado, com as culturas do Nordeste do Brasil, pelo Movimento Armorial. A ideia de uma sonoridade *nordestina* também já vinha sendo construída desde a década de 1920 do século XX, quando o Nordeste começou a ser *inventado*, assim colocado pelo historiador Albuquerque Jr. (2011). Dessa forma, colocar Ariano Suassuna, o Movimento Armorial e sua música como aqueles/a que resgataram as culturas populares e autenticamente brasileira é um exagero.

Além do mais, o *ser castanho*, o *verdadeiro brasileiro*, definido assim por Ariano Suassuna (1974), com base na mistura de “raças” no Brasil, dialoga com o discurso do mestiço, da junção das *três raças*. “O antropólogo Roberto Da Matta escreveu sobre a ‘Fábula das três raças’ como fator de justificativa de uma visão errônea sobre o atraso econômico no Brasil, de maneira que nessa junção se sobressaem a ‘preguiça do índio’,

a ‘melancolia do negro’ e a ‘cupidez do branco lusitano’” (DA MATTA, 1987, p. 59, 62 *apud* SANTOS, 2019, p. 33).

Ariano Suassuna e o Movimento Armorial exerceram, e ainda exercem, grande e significativa influência nas cenas artística, cultural e intelectual do Brasil. Na música é possível perceber atualmente características e repercussão da “estética armorial”, sobretudo em uma parcela da música produzida no estado de Pernambuco. Além disso, nota-se que a ideia de armorial perpassa a de Nordeste e, ao se buscar criar uma *imagem sonora* desta região, muitas vezes os *elementos armoriais* são utilizados. Artistas que fizeram parte do Movimento Armorial, como Clóvis Pereira e Antônio Madureira, assim como outros, continuam, em maior ou menor medida, utilizando elementos em suas músicas (criação e performance) que remetem a uma estética armorial (SANTOS, 2019). A imagem, a estética, a ideia de armorial estão totalmente vinculadas a Ariano Suassuna e *seu* movimento. Então, mesmo ele não tendo sido músico, como idealizador foi fundamental para a constituição de uma música armorial.

## Referências

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

AMARAL, Carlos Eduardo. Jarbas Maciel: o reconhecimento de um discreto polímata. *Continente*, 01, set. 2014. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/165/jarbas-maciel--o-recolhimento-de-um-discreto-polimata>. Acesso em 01 ago. 2020.

BEZERRA, José Renato Accioly. **Grande Missa Nordestina de Clóvis Pereira**: estudo para interpretação. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

BLACKING, John. **How musical is man?** 6. ed. Seattle: University of Washington Press, 2000.

GRANDE MISSA NORDESTINA. Grande Missa Nordestina – Clóvis Pereira/ Orquestra e Coral da UFPB. 1979. Disponível em: <https://immub.org/album/grande-missa-nordestina-clovis-pereira-orquestra-e-coral-da-ufpb>. Acesso em 4 dez. 2020.

HAFSTEIN, Valdimar. Celebrando as diferenças, reforçando a conformidade. *In*: SANDRONI, Carlos; SALLES, Sandro. Guimarães (org.). **Patrimônio cultural em discussão**: novos desafios teórico-metodológicos. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013. p. 17-39.

- MADUREIRA, Antônio. Entrevista de Marília P. Santos. Recife, dia 14, março, 2017.
- MORAES, Maria Thereza Didier. **Emblemas da Sagração Armorial**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.
- MOURA, Susan Hagar. Facebook de Susan Hagar Moura. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10106456521376440&set=a.10100589795527070.2668389.23932668&type=3&theater>. Acesso em 4 dez. 2020.
- NÓBREGA, Ariana Perazzo da. **A música no Movimento Armorial**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- NÓBREGA, Ariana Perazzo da. A música no Movimento Armorial. 2007, p. 1-13. Disponível em: [https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nobrega-musica\\_movimento\\_armorial.pdf](https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nobrega-musica_movimento_armorial.pdf). Acesso em 01 ago. 2020.
- PEREIRA, Clóvis. Entrevista de Marília P. Santos. Recife, dia 13, março, 2017.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista Antropologia*, v. 44, n. 1, São Paulo, 2001. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012001000100007&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em 05 jul. 2020.
- SANTOS, Marília P. Ecos Armoriais: influência e repercussão da Música Armorial em Pernambuco. **Música Popular em Revista**, Campinas, v. 2, ano 6, p. 29-54, jul/dez. 2019.
- SANTOS, Marília P. **Ecos armoriais**: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco. 2017. Natureza do trabalho: Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.
- SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1974.
- TELES, José. Clóvis Pereira homenageado pelo Quinteto Pernambucano. 2017. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2017/09/24/clovis-pereira-homenageado-pelo-quinteto-pernambucano-308336.php>. Acesso em 4 dez. 2020.