

Universidade de São Paulo  
Escola de Comunicações e Artes  
Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação

**Leonardo Nascimento Pereira**

**Nordeste sonoro: o Quinteto Armorial e a identidade  
cultural na música popular**

São Paulo  
2023

Universidade de São Paulo  
Escola de Comunicações e Artes  
Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação

## **Nordeste sonoro: o Quinteto Armorial e a identidade cultural na música popular**

**Leonardo Nascimento Pereira**

**Orientador: Prof. Dr. Dennis Oliveira**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura

São Paulo  
2023

## Nordeste sonoro: o Quinteto Armorial e a identidade cultural na música popular<sup>1</sup>

Leonardo Nascimento Pereira<sup>2</sup>

**Resumo:** O objeto de estudo desta pesquisa é a música produzida pelo Quinteto Armorial na década de 1970. Tomando como base os quatro álbuns lançados pelo grupo entre 1974 e 1980, faremos uma breve análise do movimento artístico criado por Ariano Suassuna em Recife e sua relação com as ideias modernistas acerca de uma identidade cultural brasileira baseada em elementos populares. Discutiremos o imaginário nordestino que permeia as gravações do Quinteto Armorial e a criação de uma paisagem sonora que denota a região Nordeste como tentativa de resistência à cultura de massa estrangeira e globalizada. Tendo como guias principais os livros de Nívea Lins Santos e Idelette Santos sobre o Quinteto e o Movimento Armorial, além de estudos de Stuart Hall sobre cultura e identidade e de Durval Muniz de Albuquerque Júnior sobre o Nordeste, analisaremos os discursos identitários que originaram a música do grupo. Por fim, discutiremos a influência que a globalização exerce sobre a cultura popular gerando transformações e hibridações naturais que, apesar de nem sempre condizerem com a proposta de intelectuais como Suassuna, exprimem uma autêntica forma de resistência e de convivência em relação à cultura de massa.

**Palavras-chave:** Nordeste. Música. Movimento Armorial. Cultura. Identidade.

**Abstract:** The object of study in this research is the music produced by Quinteto Armorial in the 1970s. Based on the four albums released by the group between 1974 and 1980, we will briefly analyze the artistic movement created by Ariano Suassuna in Recife and its relation to modernist ideas about a Brazilian cultural identity based on popular elements. We will discuss the northeastern imaginary that permeates the recordings of Quinteto Armorial and the creation of a sound landscape that denotes the Northeast region as an attempt to resist foreign and globalized mass culture. Using as our main guides the books by Nívea Lins Santos and Idelette Santos about the Quinteto and the Armorial Movement, as well as studies by Stuart Hall on culture and identity and by Durval Muniz de Albuquerque Júnior on the Northeast, we will analyze the identity discourses that originated the group's music. Finally, we will discuss the influence that globalization exerts on popular culture, generating natural transformations and hybridizations that, despite not always being in line with the proposals of intellectuals like Suassuna, express an authentic form of resistance and coexistence in relation to mass culture.

**Keywords:** Northeast. Music. Armorial Movement. Culture. Identity.

---

<sup>1</sup> Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura.

<sup>2</sup> Graduado em Comunicação Social com ênfase em Publicidade e Propaganda pela Universidade Católica do Salvador/BA.

**Resumen:** El objeto de estudio de esta investigación es la música producida por el Quinteto Armorial en la década de 1970. Tomando como base los cuatro álbumes lanzados por el grupo entre 1974 y 1980, haremos un breve análisis del movimiento artístico creado por Ariano Suassuna en Recife y su relación con las ideas modernistas acerca de una identidad cultural brasileña basada en elementos populares. Discutiremos el imaginario nordestino que impregna las grabaciones del Quinteto Armorial y la creación de un paisaje sonoro que denota la región Nordeste como una tentativa de resistencia a la cultura de masas extranjera y globalizada. Con los libros de Nívea Lins Santos y Idelette Santos sobre el Quinteto y el Movimiento Armorial como principales guías, además de estudios de Stuart Hall sobre cultura e identidad y de Durval Muniz de Albuquerque Júnior sobre el Nordeste, analizaremos los discursos identitarios que originaron la música del grupo. Por último, discutiremos la influencia que la globalización ejerce sobre la cultura popular generando transformaciones y hibridaciones naturales que, aunque no siempre se ajusten a la propuesta de intelectuales como Suassuna, expresan una auténtica forma de resistencia y convivencia en relación a la cultura de masas.

**Palabras clave:** Norest. Música. Movimiento Armorial. Culture. Identidad.

## Introdução

Qualquer tipo de som, além de provocar reações automáticas em quem ouve, também é capaz de despertar memórias. Se organizado em forma de música, passa a carregar uma imensa bagagem de símbolos e significados sujeitos às mais diversas associações: pode reviver um momento ou lembrança pessoal, incitar sentimentos, ajudar a definir um período ou lugar. O fato de termos a música sempre presente em momentos marcantes e celebrativos de nossas vidas demonstra um certo uso ritualístico do som que fortalece nossas relações afetivas com determinadas sonoridades, criando assim referências simbólicas que podem ser revisitadas sempre que os mesmos sons ou músicas forem ouvidos novamente (OCTAVIANO, 2010). Cada um de nós, portanto, acessa uma *paisagem sonora*<sup>3</sup> específica que costuma se definir a partir das experiências de nossas vidas aliadas ao ambiente em que habitamos, guardando-a para sempre em nossas memórias.

Para Ventura (2007, p. 16), o som cria paisagens pois é parte do espaço, instaura espacialidades subjetivas e ajuda a contar a história de um local. No Brasil, a região que mais chama atenção em termos de sua paisagem sonora talvez seja o Nordeste, onde o rústico parece sempre resistir ao moderno antes de se conformar (ou se adaptar) e a cultura popular costuma ser vista como definidora (ou até mesmo salvadora) da identidade cultural do país. Dentre algumas das tentativas de se criar uma arte legitimamente nacional no século XX, o Movimento Armorial surgido em Recife, Pernambuco, e idealizado pelo escritor paraibano Ariano Suassuna, foi um dos que mais aproveitou elementos extraídos diretamente da cultura regional nordestina, ressignificando símbolos de seu imaginário e propondo uma narrativa artística que tinha como base o passado e suas tradições, sejam elas reais ou idealizadas.

A literatura inspirada nos folhetos de cordel, que por sua vez são versões escritas de longas narrativas poéticas declamadas por cantadores e violeiros do sertão, teve um papel central dentro da estética armorial almejada por Suassuna, mas o movimento também gerou trabalhos significativos nas artes plásticas e na música,

---

<sup>3</sup> O uso da expressão “paisagem sonora” ao longo deste trabalho admite os conceitos explorados por R. Murray Schafer em seu livro “A Afinação do Mundo” e considera a música como parte constituinte das paisagens que escutamos em nossa memória, já que ela “forma o melhor registro permanente de sons do passado” (SCHAFFER, 2011, pg. 151).

provendo suporte visual e auditivo às produções escritas. O Quinteto Armorial, grupo instrumental de música de câmara que será o objeto deste estudo, surge guiado pelo próprio Ariano Suassuna, que apesar de não ser músico foi arquiteto de sua sonoridade.

O Quinteto Armorial gravou quatro álbuns lançados entre 1974 e 1980 combinando abordagens eruditas de composição e execução com a sonoridade de instrumentos considerados populares. O intuito era estabelecer uma paisagem sonora que remetesse ao Nordeste mas que também indicasse um possível modelo estético para a música nacional moderna: a proposta consistia em resgatar as tradições regionais como fonte de inspiração para compositores interessados em transformar o local em universal, definindo-se assim uma identidade através do som e da música. No entanto, qual tradição é vista pelo Movimento Armorial como sendo a fonte da mais pura cultura brasileira? E por que a “nordestinidade” foi um elemento tão presente nas criações armoriais, definindo inclusive as sonoridades que deveriam ser exploradas no campo da música? Que tipo de memória coletiva a paisagem sonora do Nordeste nos desperta?

Para autores como Durval Muniz de Albuquerque Júnior, a própria ideia de um Nordeste como espaço subjetivo e separado do restante do país é fruto de uma invenção: uma narrativa fabricada como consequência de circunstâncias sociais e históricas que transformaram a região em um “espaço da saudade, do passado” (ALBUQUERQUE JR., 2018, p. 171). Cria-se então a ideia de que o *Norte* do país vivia uma realidade majoritariamente rural, pobre, atrasada e romântica, enquanto o *Sul* era urbanizado, rico, moderno e culto. Dentro desse contexto, uma parte da produção cultural intelectualizada da região Nordeste se volta para as práticas populares em busca do que Stuart Hall chama de “repertórios de significados” (HALL, 2011, p. 70) a fim de resgatar uma identidade que se julga perdida ou em processo de extinção.

Com base nos trabalhos de Idelette Muzart Fonseca dos Santos e Nívea Lins dos Santos sobre o Movimento e o Quinteto Armorial, respectivamente, buscaremos analisar a representação do Nordeste e sua paisagem sonora nas gravações feitas pelo grupo na década de 1970. Conforme argumentado por Albuquerque Júnior em seus textos e entendendo que a ideia de tradição dentro da cultura muitas vezes é fabricada e idealizada, apontaremos as tentativas do Quinteto Armorial de redefinir o

Nordeste a partir de elementos da música regional como forma de barrar a influência estrangeira no mercado fonográfico. As discussões acerca de cultura popular e identidade serão embasadas nos estudos de Stuart Hall, principalmente em seu ensaio intitulado “A Identidade Cultural na Pós-Modernidade” (2006), por ilustrarem as dinâmicas que a cultura popular pode ter dentro de um mundo moderno e globalizado.

Por fim, tentaremos demonstrar como o Movimento Armorial não considerou as transformações e hibridações sofridas pela cultura popular sob influência da cultura de massa em sua abordagem já que, assim, ela deixa de se relacionar exclusivamente com seu território de origem, redefinindo a própria paisagem sonora com base em referenciais diversos (CANCLINI, 2019, p. 348).

## **1. Mário de Andrade e o Movimento Armorial**

Antes de abordarmos o Movimento Armorial e suas principais características, é necessário mencionarmos Mário de Andrade e sua pesquisa em busca de uma música legitimamente nacional. O interesse dos intelectuais pela arte popular se inicia a partir do século XVIII na Europa, com o movimento Romântico, e se estende até o Modernismo no século XX, com diversas tentativas de se criar identidades culturais através de expressões artísticas que se aproximassem da mentalidade e imaginário populares (PICCHI, 2009).

Mário de Andrade, escritor e intelectual paulistano que foi um dos principais nomes do Modernismo no Brasil, simpatizava com essas ideias e reconhecia a importância do popular nas expressões culturais de um país. Publicado pela primeira vez em 1928, seu “Ensaio Sobre Música Brasileira” buscou delinear os conceitos que viriam a definir, na visão do autor, a legítima música nacional. Segundo ele, a utilização de referências locais se tornava extremamente necessária para que o público pudesse se enxergar em sua própria cultura. A predominância de elementos estrangeiros na música do Brasil, portanto, separava a nação de sua verdadeira essência, pois desconsiderava toda a bagagem cultural que existia no continente antes da chegada dos portugueses e do surgimento do povo brasileiro moderno (ANDRADE, 2019, p. 61).

As obras e o pensamento do Movimento Armorial foram claramente influenciados pelos estudos de Mário de Andrade e, de certa forma, deram

continuidade à busca de uma arte nacional e universal a partir de referências locais, sem descartar as influências estrangeiras herdadas dos colonizadores. A associação feita pelo Movimento Armorial entre determinadas tradições medievais da península ibérica e a cultura nordestina aparece como tentativa de se estabelecer uma linearidade histórica que ligasse nossa cultura local “a uma origem medieval e barroca, sem quaisquer desvios de rota possíveis (ou aceitas)” (VENTURA, 2017, p. 19). A música do Quinteto Armorial, portanto, surge com o objetivo de ressignificar os sons rústicos do Nordeste através de métodos de execução e composição eruditos, criando-se assim uma música nacional sofisticada o suficiente para ser vista como culta, mas sem ignorar suas origens tradicionais e populares ao cair nas armadilhas do mercado, já que na década de 1970 – período de atividade do Quinteto Armorial – a indústria fonográfica já estava em plena atividade no Brasil sob forte influência da música estrangeira.

Ideias similares são discutidas no já citado “Ensaio Sobre Música Brasileira”. Nele, Mário de Andrade defende que os compositores combinem influências estrangeiras com elementos e ritmos regionais a partir de escolhas conscientes, ao invés de se submeterem ao gosto de um público “europeizado” que busca apenas o exótico, “vatapá, jacaré, vitória-régia” (ANDRADE, 2019, p. 61).

Porém, é perceptível a noção de que as culturas populares ocupam um patamar artisticamente inferior: ao mencionar o canto nordestino, por exemplo, Mário de Andrade afirma que nele existe “[...] um despropósito de elementos, de maneiras de entoar e de articular, susceptíveis de desenvolvimento artístico” (ANDRADE, 2019, p.103). Esse tipo de argumentação nos remete ao extenso debate sobre o que é cultura popular ou erudita e suas formas de expressão: majoritariamente oral, no caso da cultura popular, ou escrita, em se tratando de produções eruditas. Justamente por não possuir uma bagagem acadêmica e intelectualizada, as práticas culturais que se apoiam na transmissão oral costumam ser vistas como rústicas e passivas de um certo refinamento para que então sejam consideradas “arte”. Portanto, ao buscar o nacional dentro da cultura regional, muitos artistas que seguiram o raciocínio de Mário de Andrade se preocuparam em adaptar o rústico às regras da arte erudita.

Para o Movimento Armorial, a matéria-prima estava na cultura do Nordeste, nos violeiros, nas cantorias e nos folhetos da literatura de cordel, frequentemente reescrevendo, aproveitando ou referenciando seus símbolos. A própria prática de



apropriação e recriação é uma característica das culturas populares transmitidas oralmente e, portanto, apoiadas na memória coletiva.

Podemos perceber no Movimento Armorial uma expansão das ideias de Mário de Andrade ao trazer a arte erudita para perto do imaginário popular, adaptando seus dogmas e regras aos costumes e à realidade do povo brasileiro e nordestino, utilizando-se de símbolos facilmente reconhecidos pelo público. A região Nordeste constitui a delimitação espacial, geográfica e mítica de sua produção artística (SANTOS, I. M. F., 2009, p. 19) e a “nordestinidade” é a fonte da matéria-prima para produção de uma identidade brasileira sólida. Contudo, a ideia de um Nordeste mítico já havia sido abordada pelos escritores do “romance de trinta”, dando origem ao imaginário que mais tarde os armorialistas aproveitaram.

## **2. O Nordeste e Ariano Suassuna**

José Lins do Rego e Rachel de Queiroz são dois exemplos de autores ativos na década de 1930 e que ajudaram na criação de uma narrativa regionalista apoiada em temas da cultura popular local. Albuquerque Júnior nos diz que, ao delimitar geograficamente seu discurso e sendo influenciado pela sociologia de autores como Gilberto Freyre,

O chamado “romance de trinta” institui como “temas regionais”: a decadência da sociedade açucareira; o beatismo contraposto ao cangaço; o coronelismo com seu complemento: o jagunço e a seca com a epopeia da retirada. Esses temas, presentes na literatura popular, nas cantorias e desafios, no discurso político das oligarquias, foram agenciados por essa produção literária, tomando-os como manifestações que revelariam a essência regional. (ALBUQUERQUE JR., 2018, p. 137).

Quando fala em “discurso político das oligarquias”, o autor se refere aos grupos economicamente dominantes que ditavam as regras políticas da região Nordeste no início do século XX. Em muitos casos, eram famílias descendentes dos senhores de engenho que viram seus “impérios de açúcar” desmoronar diante da industrialização do país após a Proclamação da República. Vários dos escritores do “romance de trinta” eram originários dessas famílias e, apesar de se utilizarem de temáticas populares, construíam suas narrativas de forma enviesada, idealizando o Nordeste e tratando suas questões sociais a partir de um ponto de vista único. Para Albuquerque

Júnior (2018), essas visões refletem a insatisfação de uma classe dominante que atribuía sua decadência às mudanças políticas, econômicas e sociais daquele período. Dessa forma, o “discurso da seca” se transformou num dos temas centrais a ser abordado por toda a produção cultural nordestina do século XX, pois foi utilizado “[...] para se pensar o Nordeste como um recorte inclusive ‘natural’, climático, um meio homogêneo que, portanto, teria originado uma sociedade também homogênea”. (ALBUQUERQUE JR., 2018, p.138).

Assim, o paternalismo de antigamente, representado pela figura do coronel (uma nova versão do senhor de engenho), era encarado como uma proteção necessária para o povo “vítima” de um governo federal que não compreendia os dilemas da região. Um povo que, muitas vezes, era descrito na literatura como animalizado e embrutecido pelas circunstâncias locais, enxergando nas figuras do cangaceiro e do beato símbolos de contestação da nova ordem que destruía antigos costumes. Surge daí uma outra característica desse Nordeste: a de “terra da saudade”. Saudade de uma época idealizada, quando as ameaças da industrialização e da urbanização ainda não se faziam presentes; uma região bucólica onde as pessoas eram mais justas, simples e honestas, em contraponto à ideia de “perdição” e decadência que percorria as metrópoles em rápido desenvolvimento. Um Nordeste totalmente romantizado que ignorava a existência de relações sociais exploratórias, enquanto mantinha os privilégios de uma classe dominante a partir da exploração dos problemas que ela mesma pressupunha denunciar.

O imaginário nordestino idealizado pelo romance de trinta se estende pelas décadas seguintes e tem em Ariano Suassuna (1927-2014), principal mentor do Movimento Armorial, um de seus mais fortes defensores. Apesar de nascido na Parahyba do Norte, antigo nome da cidade de João Pessoa, foi em Recife que Ariano Suassuna iniciou sua carreira de escritor. Seu pai, João Suassuna, é assassinado em 1930 por questões políticas, o que obriga a família a se instalar no sertão da Paraíba até 1942, quando finalmente se muda para a capital de Pernambuco. O episódio trágico da perda do pai e as memórias da infância vivida na fazenda Acauhan serviram, mais tarde, de inspiração para suas futuras criações literárias.

Mesmo acolhendo artistas e pensadores de diversas áreas, é na figura de Ariano Suassuna que o Movimento Armorial tem seu principal guia, pois ele é frequentemente o responsável por fazer as conexões pessoais que possibilitaram as

criações artísticas e por definir a estética que predomina na arte, na música e na literatura armoriais. Muitos desses encontros foram proporcionados pela sua atuação como Secretário de Educação na década de 1970 e Secretário Estadual de Cultura nos anos 1990 (LUCHETTA *et al.*, 2020), aproximando intelectuais da classe média nordestina que poderiam colaborar na criação da arte armorial. O interesse da classe média letrada por temas como o folclore aponta o sentimento compartilhado de que estavam salvando a cultura popular do esquecimento e o suposto dever de “educar o povo” com relação às suas próprias manifestações culturais:

Há atuando, entre eles, o que podemos chamar de estratégia do reconhecimento. O tempo todo eles, nos seus escritos, se reconhecem mutuamente, notadamente como estudiosos devotados ao tema e falam da preocupação que os uniria: o folclore, sua valorização e preservação. (ALBUQUERQUE JR., 2013, p. 122).

Essa verticalização da produção artística que enxerga a cultura das classes mais baixas como estando em constante risco de extinção faz com que muitos intelectuais saiam em seu resgate, alguns deles herdeiros diretos das antigas oligarquias nordestinas: essas sim em processo de desaparecimento devido aos avanços circunstanciais da história e da sociedade. O Nordeste, já associado às ideias de tradição e pureza rural tão propagadas pela literatura de trinta, aparece como marco simbólico de um passado ao qual se deseja retornar. Ariano Suassuna, assim como outros autores de sua geração com biografias semelhantes, fez o mesmo trajeto de volta ao passado ao tentar remodelar as relações espaço-tempo na busca de uma identidade cultural (e, arriscamos dizer, pessoal) sólida: uma identidade que resistiria ao “anonimato da cidade, da multidão, do desconhecido” (SANTOS, I.M.F., 2009, p. 101).

Sua produção literária, iniciada em 1947 com a publicação de sua primeira peça chamada *Uma Mulher Vestida de Sol*, foi ao mesmo tempo um reflexo e uma fonte de referências da narrativa almejada pelos artistas armoriais: misturou elementos de nossa herança ibérica com literatura medieval, cultura popular e manifestações artísticas regionais para criar um novo imaginário que pudesse ser associado à região Nordeste e também ao Brasil, instituindo assim uma arte genuinamente nacional que não se deixava corromper pela globalização homogeneizante já em curso ao longo do século XX.

O *Romance d'A Pedra do Reino*, lançado em 1971, é um de seus trabalhos mais importantes e significativos para a produção armorial, mas é à peça *Auto da Compadecida* (1955) que o nome de Ariano Suassuna costuma ser mais associado. Seus 3 atos são diretamente baseados em folhetos da literatura de cordel muito populares no Nordeste e representam uma das principais características da criação armorial: a assimilação e adaptação (ou apropriação e renovação) de temas, personagens e estilos narrativos presentes na cultura popular sob uma perspectiva letrada erudita (COSTA, 2011, p. 51). A literatura de folheto é um elemento importante e constante na arte armorial, fazendo sua influência ser notada não só nos trabalhos escritos, mas também nas artes visuais e na música. As estórias e casos narrados nesse tipo de publicação eram comumente declamados por cantadores ou poetas e, portanto, passados adiante de forma oral; o processo de recriação nesse caso se torna necessário já que o herdeiro dessa cultura precisa recorrer à memória para reproduzir os textos que recita. O folheto e, portanto, a cultura oral são elementos-chave dentro do universo armorial e ajudam a definir sua estética.

Os armorialistas enxergavam a cultura popular como via de modernização da arte erudita desde que se fizesse a devida distinção entre arte ou cultura popular e popularesca. Segundo eles, a difusão de uma cultura massificada via meios de comunicação deturpava e enfraquecia a arte popular, pois funcionava apenas conforme a lógica do mercado (SANTOS, N.L., 2017, p. 17). O Movimento Armorial, portanto, partia da iniciativa de se criar uma arte nacional inspirada em representações populares, sem se converter às influências do mercado nem a estrangeirismos, mas que também não ficasse cristalizada no passado, e sim que estivesse em constante movimento e evolução, a ponto de se tornar universal (SANTOS, N.L., 2017, p. 17). Ao mesmo tempo, havia uma preocupação com a forma que os elementos populares seriam abordados, como argumenta Nívea Lins dos Santos:

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 mercadológica. (SANTOS, N.L., 2017, p. 17).

Essa fusão não se limitou à literatura e está presente também nas artes visuais e na música concebidas pelo Movimento Armorial. A voz é um elemento sempre

presente nas culturas populares e o som aparece, portanto, como acessório definidor de uma determinada identidade cultural. Dessa forma, não é de se surpreender que os músicos armoriais tentassem adaptar características sonoras da oralidade nordestina aos seus trabalhos, recusando influências externas que pudessem deturpar a pureza do que eles enxergavam como sendo a verdadeira música do Brasil.

Música esta que

Não deveria ser atravessada pelos ruídos e dissonâncias do meio urbano, e, por isso, a música nacional seria a música rural, a música regional. Uma música modalista como aquelas produzidas pelos cegos de feira no Nordeste, que, embora fosse ligada remotamente aos cantos gregorianos europeus, era vista como uma manifestação musical autêntica do país. (ALBUQUERQUE JR., 2018, p. 173).

Mas uma dificuldade se impôs logo de início: já que o Movimento Armorial tinha como pretensão aproximar o erudito do popular, como fazer com que instrumentos musicais rústicos – a rabeca, a viola, o marimbau – dialogassem com a rigidez dos sistemas de composição eruditos sem que a paisagem sonora almejada fosse distorcida?

### **3. O Quinteto Armorial**

A primeira formação do Quinteto Armorial, surgida em 1969, “pouco teve de instrumentos populares” (SANTOS, 2017, N.L., p. 74) e não chegou a fazer registros fonográficos. Portanto, nossa análise irá se concentrar na segunda fase do grupo, iniciada em 1971, e seus quatro álbuns lançados: “Do Romance ao Galope Nordestino” (1974), “Aralume” (1976), “Quinteto Armorial” (1978) e “Sete Flechas” (1980). Os músicos que integraram o Quinteto nessa fase foram: Antônio José Madureira (viola sertaneja, tambor e zabumba), Edilson Eulálio (violão, ganzá e matraca), Antônio Nóbrega (violino, rabeca e caixa), Fernando Torres Barbosa (marimbau e tambor) e Egildo Vieira (pífano e prato) (SANTOS, N.L., 2017, p. 75).

Apesar de se tratar de um conjunto instrumental de música de câmara, é importante ressaltar que a maioria dos instrumentos utilizados nas composições e gravações do Quinteto são de origem popular e pouco presentes na música erudita clássica. Inicialmente, a combinação entre sonoridades rústicas e a lógica musical erudita poderia representar uma forma de dificuldade, já que os instrumentos

populares não pertencem ao sistema tradicional erudito e possuem uma característica sonora peculiar. Porém, por se tratar de uma música cujo objetivo era desenvolver uma identidade fundada em aspectos populares, seu uso torna-se imprescindível (SANTOS, N.L., 2017, p. 74).

Neste ponto, é importante mencionarmos uma das figuras mais emblemáticas da música popular brasileira: Luiz Gonzaga (1912-1989), cantor e compositor de Exu, Pernambuco, responsável por tornar ritmos como o baião e o forró extremamente populares no Brasil entre as décadas de 1940 e 1950. A música de Gonzaga é carregada de referências regionais e ajudou, até certo ponto, a definir os conceitos de “Nordeste” e de “Nordestino” tão presentes no inconsciente do país, mas não era bem-vista por Ariano Suassuna: ele encarava o forró e o baião como perfeitos exemplos da música popularesca que o Movimento Armorial visava contrapor. A música de Luiz Gonzaga, mesmo tendo suas referências enraizadas na cultura popular e solidificando a imagem tradicionalista do Nordeste concebida pela literatura de trinta, ainda existia como mercadoria; além disso, “seu ritmo, sua harmonia eram uma invenção urbana, moderna” (ALBUQUERQUE JR., 2018, p. 184) e, portanto, era encarada como uma dolorida contradição aos olhos de Suassuna (SANTOS, N.L., 2017, p. 72).

Porém, tanto a música armorial quanto o baião de Luiz Gonzaga existem dentro do mesmo conjunto de símbolos associados à região Nordeste, com uma importante diferença: Gonzaga podia descrever a saudade e os extremos do sertão através das letras de suas músicas (muitas delas escritas por parceiros como Humberto Teixeira), assumindo o papel de uma espécie de “guardador de recordações” (MORAES, 2012, p. 122); já o Quinteto Armorial, por se tratar de um grupo de música instrumental, não se valia da palavra mas apenas do som e das paisagens sonoras que ele evoca. Para ambos os artistas, tanto a imagem quanto o som se tornaram signos importantes na construção de uma identidade e ajudaram a compor seus próprios “repertórios de significados” dos quais nos fala Stuart Hall (2006, 2011).

### **3.1. Imagens que criam discursos**

Luiz Gonzaga fez bastante uso de imagens e símbolos relacionados ao Nordeste na construção de seu discurso: nas capas dos discos, por exemplo, era

comum vê-lo vestido de vaqueiro ou cangaceiro (Figura 1) reforçando a ideia de um regionalismo rural e simples.

**Figura 1** - Capas dos álbuns “Aboios e Vaquejadas” (1956) e “O Reino do Baião” (1957).



Fonte: [www.discogs.com](http://www.discogs.com)

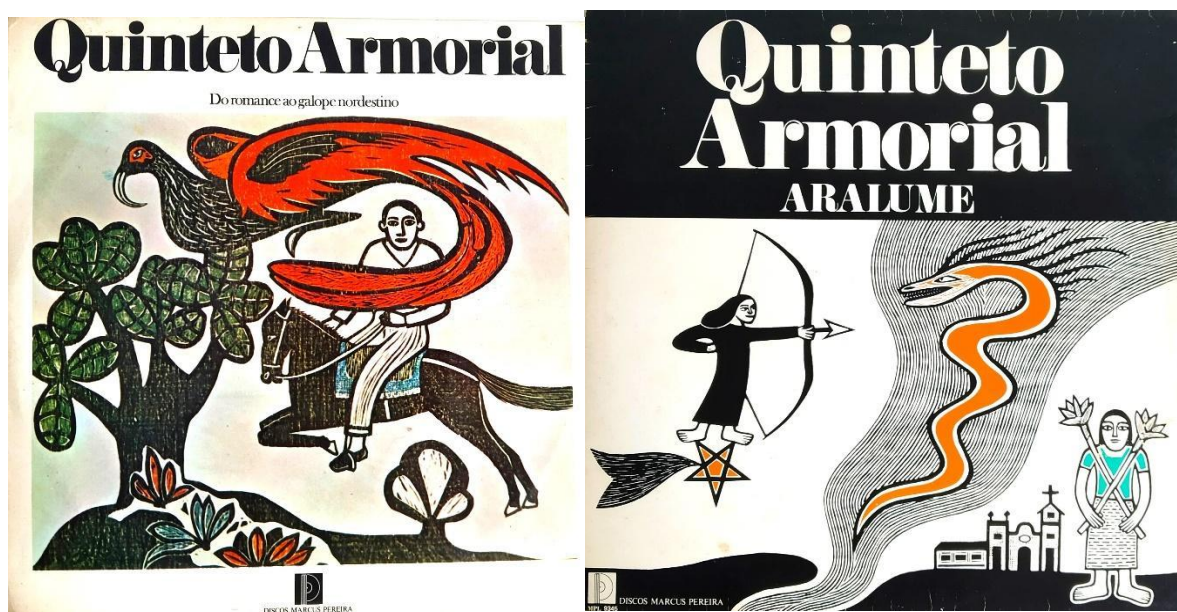
Ao pensar numa nova iconografia do Nordeste, Ariano Suassuna recorreu aos brasões e símbolos comuns na arte medieval europeia na tentativa de associar o sertão a um passado remoto e barroco através de suas imagens e signos. A própria palavra “armorial” que dá nome ao movimento remete a um tipo de heráldica, já que “designa, em português, a coletânea de brasões da nobreza de uma nação ou de uma província” (SANTOS, I.M.F, 2009, p. 25). Poderíamos argumentar que a “nobreza de uma nação”, no caso do Movimento Armorial, seriam os artistas populares e a “província”, obviamente, o espaço mítico e subjetivo do sertão nordestino. Suassuna busca então elaborar uma espécie de heráldica sertaneja a partir de vários elementos da cultura popular, dentre os quais destacamos as xilogravuras – muito utilizadas para ilustrar as capas dos folhetos populares – e os ferros de marcar gado, usados no intuito de identificar o dono de um determinado rebanho através de símbolos ou letras do alfabeto queimados diretamente no couro dos animais. Tal estética é, portanto, transplantada para as capas dos álbuns do Quinteto Armorial, redesenhando a iconografia difundida por artistas como Luiz Gonzaga, mas sem esquecer totalmente a ligação com o rural e o primitivo.

Os dois primeiros álbuns do grupo – “Do Romance ao Galope Nordestino” (1974) e “Aralume” (1976) – possuem em suas capas (Figura 2) trabalhos do artista



plástico Gilvan Samico (1928-2013). Parte de suas obras consistia em reelaborar o processo de xilogravura, surgido na península ibérica e ressignificado no sertão nordestino, com o intuito de valorizá-lo, reforçando algumas de suas características básicas como o pouco uso de cores e os dilemas universais que as imagens costumam retratar (SANTOS, N.L., 2017, p. 137).

**Figura 2** - Capas dos dois primeiros álbuns do Quinteto Armorial a partir das xilogravuras de Gilvan Samico intituladas “Alexandrino e o Pássaro de Fogo” (1962) e “O Triunfo da Virtude sobre o Demônio” (1964), respectivamente.



Fonte: elaborado pelo autor.

Já a capa do terceiro álbum – “Quinteto Armorial” (1978) – traz um exemplo de pirogravura (Figura 3), que é a “arte de desenhar/escrever sobre uma superfície de madeira ou couro com uma ponta de metal incandescente” (SANTOS, N.L., 2017, p. 146), fazendo referência direta a já citada prática de marcação e identificação do gado na pecuária nordestina.

O nome do grupo aparece acompanhado da letra “A”, de “Armorial”, que nesse caso é estilizada conforme tipografia concebida por Ariano Suassuna e organizada como parte de sua visão para uma heráldica sertaneja (Figura 4). Nada mais coerente com a estética proposta pelo Movimento Armorial, pois além de fazer referência a uma herança histórica personificada pela imagem do vaqueiro e do sertão nordestinos, é também uma herança familiar, já que a família Suassuna possuía um símbolo próprio para marcar seu gado (SANTOS, N.L., 2017, p. 147).



**Figura 3** – Capa do álbum “Quinteto Armorial” (1978) com *layout* do artista gráfico Aníbal Monteiro.



Fonte: [www.discogs.com](http://www.discogs.com)

**Figura 4** – Exemplos de símbolos de marcar gado retirados do livro “Ferros do Cariri: uma Heráldica Sertaneja” (1974) de Ariano Suassuna. O símbolo vermelho no canto superior esquerdo é a marca de ferro da família Suassuna.



Fonte: elaborado pelo autor.

O último álbum lançado pelo Quinteto Armorial – “Sete Flechas” (1980) – é o único que desvia dessas imagens tão associadas ao sertão nordestino e parece buscar referências em outros aspectos da cultura popular brasileira, como as tradições indígena e africana. A capa (Figura 5) traz uma ilustração ao mesmo tempo mística e misteriosa, já que seu autor não é muito conhecido. Conforme apurado por Nívea Lins Santos:

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 seus fiéis contra angústias e dificuldades da vida terrena. (SANTOS, N.L., 2017, p. 148).

**Figura 5** – Capa do álbum “Sete Flechas” (1980) com arte de Fernando Torres.



Fonte: [www.discogs.com](http://www.discogs.com)

As posições de ataque e defesa das figuras masculinas vistas na imagem remetem ao mito do Caboclo Sete Flechas, enquanto o título faz referência à música de mesmo nome presente no álbum e composta por Antônio José Madureira com inspiração no frevo (ritmo tipicamente nordestino e bastante popular no Recife).

Conforme veremos a seguir, a estética sonora do Quinteto Armorial permaneceu fiel ao espaço “Nordeste”, mesmo quando fez citações a elementos externos. O som, aliás, sempre aparece associado a alguma imagem dentro do contexto e práticas armoriais, “como se o escritor não conseguisse isolar o fato poético do musical e plástico” (SANTOS, I.M.F., 2009, p. 25). Temos assim um conjunto completo de símbolos visuais, conceituais e auditivos que não só definem a identidade cultural de um povo e sua região, como também propagam essa mesma identidade, solidificando-a na memória das pessoas e estabelecendo um conceito de nação como sendo uma “comunidade simbólica” (HALL, 2006, p. 49). A partir da análise de algumas das faixas gravadas pelo Quinteto Armorial, demonstraremos como a

paisagem sonora nordestina contribuiu para a construção de uma comunidade simbólica a partir da ressignificação da música popular proposta pelo grupo.

### **3.1.2. Sons que criam paisagens**

Na gravação original de “Samarica Parteira”, uma espécie de música falada composta por Zé Dantas e interpretada por Luiz Gonzaga, ouvimos o cantor narrar “uma cena típica vivenciada pelas mulheres e homens no cotidiano nordestino das décadas de 1940 e 1950” (MORAES, 2012, p. 123). Valendo-se de palavras e onomatopeias que descrevem ou emulam sons típicos do sertão rural – o ranger das cancelas, o coaxar dos sapos, o chocalho do gado –, a música conta sua história ao mesmo tempo em que delinea a paisagem sonora na qual ela se desenrola, definindo assim um espaço específico para a narrativa.

Em se tratando da música do Quinteto Armorial, a definição desse mesmo espaço deveria ser feita através da escolha dos instrumentos (majoritariamente de origem popular) e dos estilos rítmicos ou de composição adotados (fossem eles associados ao Nordeste ou ao suposto antepassado medieval da cultura nordestina). Com exceção da faixa “Martelo Agalopado”, presente no álbum “Sete Flechas”, todas as gravações do grupo são exclusivamente instrumentais e, portanto, não dispõem dos referenciais da tradição oral que poderiam ser abordados pelo uso da voz. Dessa forma, a utilização do violão, da rabeca, da zabumba e do pífano substitui os instrumentos típicos de um grupo de câmara tradicional retrabalhando estilos de toque de viola inspirados nos violeiros e repentistas nordestinos, além de modelos medievais de composição influenciados pelos “romances” – longas narrativas poéticas populares na Europa medieval e muito similares às histórias narradas nos folhetos da literatura de cordel.

Valendo-se das heranças sonoras mencionadas, o Quinteto Armorial propôs “recriações destas em prol da consolidação da sonoridade do romanceiro popular nordestino, bem como uma das faces da própria identidade nacional idealizada” (SANTOS, N.L., 2017, p. 152). Para dar suporte ao argumento de Nívea Lins dos Santos, analisaremos brevemente algumas das gravações presentes nos álbuns do Quinteto Armorial escolhidas com base nos seguintes critérios: predominância de algum instrumento tipicamente popular como a viola ou a rabeca; a presença de

acompanhamento rítmico inspirado em estilos musicais regionais; utilização de ideias ou temas diretamente relacionados à música erudita clássica. Dessa forma, tentaremos demonstrar como a abordagem sonora do Quinteto era atrelada à filosofia do Movimento Armorial, compreendendo a cultura brasileira da forma que é descrita por Santos quando diz que ela “não é resumida por elementos ibéricos medievais, africanos e indígenas separados, mas sim por todos estes constituídos em complexas redes de interconexões” (SANTOS, N.L., 2017, p. 152).

### **3.2. Revoada**

“Revoada”, composta por Antônio José Madureira, é o título da faixa que abre o álbum “Do Romance ao Galope Nordestino” e apresenta o grupo e sua sonoridade ao público. O primeiro som que ouvimos na introdução é o do marimbau<sup>4</sup>, que, após alguns segundos, se funde ao do violão e automaticamente localiza a música do grupo dentro da paisagem sonora nordestina.

A rusticidade combinada dos dois instrumentos se utiliza de algumas técnicas específicas como, por exemplo, o falso-bordão: desenvolvida no período renascentista (SANTOS, N.L., 2017, p. 152), ela é executada pelo marimbau e se funde aos ponteios do violão diretamente inspirados pela técnica da nota pedal<sup>5</sup>, muito comum tanto na linguagem musical erudita quanto nas cantorias de viola. É importante ressaltar que a nota pedal é exatamente o que proporciona ao repentista a liberdade de improviso, já que sua constante repetição cria os intervalos de tempo necessários para que o cantor elabore seu próximo verso enquanto muda a posição de sua mão no braço da viola (VENTURA, 2007, p. 172). Os primeiros sessenta segundos da gravação original são suficientes para que identifiquemos a paisagem sonora subjetiva do Nordeste, já que tanto na escolha de instrumentos quanto no estilo de execução, os referenciais regionais se fazem presentes.

---

<sup>4</sup> Instrumento muito utilizado por músicos de feira, constituído de um arame pregado a um pedaço de madeira e esticado por cima de duas latas que funcionam como caixas de ressonância (COSTA, 2011, p. 92). Similar ao berimbau utilizado nas rodas de capoeira, o marimbau também compartilha a origem africana com seu correspondente baiano.

<sup>5</sup> Conforme definida por Nívea Lins Santos, “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” (SANTOS, N.L., 2017, p. 153).

Quando o violino se junta ao arranjo, seu toque “nos lembra peças de Vivaldi e do repertório do início do período Clássico” (SANTOS, N.L., 2017, p. 153), concretizando assim a ideia do Movimento Armorial de contextualizar sonoridades ligadas ao sertão dentro de uma lógica erudita clássica. Em “Revoada”, o arranjo também possui toques de flauta que ajudam a ressaltar o violino, mas o que sustenta a música é justamente a combinação dos instrumentos de corda rústicos e a sensação de repetição causada pelo falso-bordão e pela nota pedal; o próprio título da música denota “uma espécie de rodopio cíclico e hipnótico” (SANTOS, N.L., 2017, p. 152) e condiz com a escassez de técnicas mais rebuscadas de melodia e harmonia que percebemos nas cantorias e nos repentes nordestinos.

### **3.2.1. Aralume e Improviso**

A quarta faixa do segundo álbum do Quinteto Armorial expande os conceitos que vimos em “Revoada” e exemplifica a capacidade de recriação de referências que foi tão explorada pelo grupo. “Aralume”, que significa “pedra de luz” (SANTOS, N.L., 2017, p. 165), dá título ao álbum e trata-se de outra composição de Antônio José Madureira. Após uma breve introdução dominada pelo violão e pela viola, ouvimos um dueto entre violino e flauta que faz referência às táticas de pergunta e resposta típicas das cantorias. Além disso, “nesta peça, ele [Madureira] explora, de uma maneira inovadora, a escala de Ré menor bachiana” (SANTOS, N.L., 2017, p. 165), exemplificando o reaproveitamento de ideias eruditas clássicas e sua ressignificação através de instrumentos populares.

Em “Aralume”, ainda conforme argumenta Santos, N.L. (2017),

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 com as heranças, elencadas pelo grupo, a serem rememoradas e consolidadas como identidade nacional. (SANTOS, N.L., 2017, p. 166).

E já que o reaproveitamento de ideias é inerente à cultura popular e oral, como já argumentamos anteriormente, é importante citar que o Quinteto acaba reaproveitando a si próprio quando regrava a segunda faixa do álbum “Aralume” –

intitulada “Improviso” – em seu último trabalho lançado alguns anos depois. A versão que aparece no disco “Sete Flechas”, de 1980, difere da que ouvimos em “Aralume” por ser mais lenta e apresentar um arranjo mais elaborado, se aproximando da música de câmara clássica na combinação de toques de rabeca, violino e flauta, enquanto no álbum de 1976 ela é exclusivamente uma peça para violão e viola, ressaltando as características rústicas e regionais da composição. Temos, assim, um exemplo de como o Quinteto Armorial não só recriou a cultura popular como também se dispôs a recriar sua própria obra de acordo com a lógica das práticas orais já comentadas.

### **3.2.2. Entremeio para Rabeca e Percussão**

O álbum lançado em 1978 e que leva o nome do grupo é o que possui menos faixas: são apenas seis, enquanto o primeiro e o segundo tinham doze e oito, respectivamente, e o último trará um total de nove. Porém, é o disco com algumas das gravações de maior duração do Quinteto Armorial, como “Toque para Marimbau e Orquestra”, que chega a ultrapassar onze minutos.

Em seus quase sete minutos, “Entremeio para Rabeca e Percussão” começa com a rabeca<sup>6</sup> executada por Antônio Nóbrega soando quase como que um anúncio, um chamamento. O som do instrumento, bastante associado ao Nordeste e exemplo do que podemos considerar como sendo uma sonoridade do sertão, é explorado durante toda a peça e a conduz por entre seus três movimentos: I – Cortejo; II – Baiano; III – Boi (SANTOS, N.L., 2017, p. 175). Outro destaque nessa gravação é a forte presença do ritmo do maracatu rural que lhe imprime uma identidade regional bastante perceptível e contribui para a relação entre som e espaço. A dança e os ritmos típicos que a incitam (por exemplo, o baião, o coco, o maracatu e a embolada) são elementos indispensáveis às culturas populares nordestinas e, portanto, também foram aproveitados pelo Quinteto Armorial, até porque “o nordestino escuta música com o corpo, e não simplesmente a partir de uma apreciação auditiva e imóvel do caráter musical” (SANTOS, N.L., 2017, p. 77).

A exploração rítmica é bastante presente neste álbum de 1978, como também podemos ouvir nas faixas “Baque de Luanda” e “Toque dos Caboclinhos”,

---

<sup>6</sup> Instrumento de arco semelhante ao violino tradicional e muito utilizado por músicos populares do Nordeste brasileiro.

demonstrando tanto nossas influências africanas quanto indígenas, algo que seria explorado novamente no álbum seguinte.

### **3.2.3. Sete Flechas**

A segunda faixa do último trabalho lançado pelo Quinteto Armorial batiza o disco e nos mostra o grupo trabalhando um tema inspirado no frevo pernambucano. A temática sertaneja continua presente neste álbum, mas o uso de elementos indígenas (tanto na ilustração da capa quanto nos títulos de algumas das músicas) se sobrepõe às referências clássicas e transforma este último álbum em um trabalho mais diversificado do ponto de vista sonoro.

A faixa “Sete Flechas” chega até a soar moderna se comparada à algumas gravações anteriores do grupo que fazem referência direta à estilos de música medieval. Misturando uma espécie de “frevo de rua camerístico” (SANTOS, N.L., 2017, p. 177) com referências aos caboclinhos<sup>7</sup>, a peça utiliza “elementos estranhos à rítmica e à melódica do frevo tradicional”, conforme menção do texto sem autor presente no encarte do disco; ela desloca temporariamente nossa percepção sonora do espaço do sertão para uma paisagem mais urbana, já que o frevo é um ritmo bastante popular nas festas de carnaval da cidade grande. Ao mesmo tempo, não se abandona a referência tradicional aqui representada pelos elementos indígenas já citados.

Nas outras faixas que compõem o álbum “Sete Flechas”, percebemos uma grande mistura de tradições nordestinas (o repente, os toques de viola) com marcações rítmicas regionais (caboclinho, a percussão típica das bandas de pífano) e a mesma abordagem erudita no que diz respeito às composições. Poderíamos inclusive considerar que todo o disco “Sete Flechas” constitui uma síntese sônica da filosofia Armorial, já que cria uma paisagem sonora onde todas as influências culturais consideradas pelos artistas e músicos do Movimento coexistem e tentam estabelecer uma identidade nacional a partir de seus variados elementos regionais e estrangeiros.

---

<sup>7</sup> Dança folclórica tradicional do carnaval de Pernambuco diretamente inspirada na cultura indígena. Fonte: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/carnaval/manifestacoes/caboclinhos/>. Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

#### 4. Discursos que criam identidades

As tentativas de se definir o nacional através da cultura popular ao longo do século XX definem o sujeito pós-moderno e sua existência sem “[...] identidade fixa, essencial ou permanente” (HALL, 2006, p. 12). Para o Brasil, a cultura popular do Nordeste representa para muitos artistas e intelectuais o ideal de nação homogênea que devemos atingir; ao mesmo tempo, ela produz o próprio sujeito que se vê no meio de uma certa crise existencial, já que, conforme dito por Idelette dos Santos de maneira um tanto jocosa, “os sertões estão repletos de seres desesperados em busca de sua identidade” (SANTOS, I.M.F., 2009, p. 100).

Poderíamos enumerar algumas possíveis razões para tamanho desespero, mas duas delas são centrais ao considerarmos a realidade do sujeito pós-moderno no Brasil: no caso do sertanejo, a necessidade de deixar sua terra natal rumo à cidade grande devido às graves condições econômicas e sociais em que suas comunidades de origem se encontram; em se tratando do habitante da cidade, a massiva influência dos meios de comunicação modernos aliada aos avanços tecnológicos que modificam as paisagens onde ele habita e seu estilo de vida. Em consequência, tem-se a sensação de vários tipos de perda: com a mudança do campo para a cidade grande, perde-se a simplicidade da vida rural e os referenciais comunitários; com as evoluções históricas, perdem-se estilos de vida e, em alguns casos, certos privilégios sociais ligados a determinadas classes econômicas; com a influência dos meios de comunicação, atualmente amplificados pela forte presença da internet no cotidiano urbano, perde-se a conexão direta com um suposto local de origem.

A nova organização simbólica do mundo, portanto, obriga o sujeito pós-moderno a se tornar um ente global que se perde com frequência em noções diversas de espaço e tempo, já que o universo *online* proporciona contato com culturas e ícones de diferentes épocas ou países, levando-o a questionar a natureza de sua própria identidade. Porém, conforme nos alerta Stuart Hall (2006, 2011), “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” e a tentativa do Movimento Armorial de se criar uma identidade sólida através da cultura popular regional exemplifica o que ele descreve como sendo uma “cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’” (HALL, 2006, p. 13).



Devemos mencionar que a elite intelectual brasileira não estava sozinha nessa busca e muitos dos conceitos identitários que ela definiu também foram explorados por outros setores da indústria cultural, como por exemplo o mercado fonográfico. A própria gravadora responsável pelo lançamento dos álbuns do Quinteto Armorial – a Discos Marcus Pereira – tentou levar para o mercado de discos as ideias de Mário de Andrade acerca da importância do popular no nacional. Fundada nos anos 1970 pelo publicitário Marcus Pereira (1930-1980), ela foi responsável por lançar diversos álbuns onde a música dita “folclórica” era o foco central: dentre diversos outros títulos, a coleção intitulada “Música Popular do Nordeste” era constituída de quatro volumes contendo gravações de músicos regionais autênticos e reelaboraões de obras populares tradicionais por nomes da MPB como Nara Leão e Quinteto Violado, buscando apresentar ao público urbano consumidor de discos um Brasil que, àquela altura, se julgava esquecido (SAUTCHUK, 2012). A mesma coleção foi posteriormente expandida para representar cada uma das cinco regiões do país com um compilado de suas manifestações musicais típicas, criando assim uma espécie de mapa sonoro do Brasil.

Do mesmo modo que Ariano Suassuna propunha a retomada de estilos de música considerados arcaicos como reação à modernização, à massificação e à lógica de mercado (SANTOS, N.L., 2017, p. 190), a Discos Marcus Pereira visava se contrapor à indústria fonográfica dos anos 1970 que, àquela altura, já se encontrava consolidada no Brasil e sofria influências diretas do mercado estrangeiro, em especial da música estadunidense. Mesmo assim, devemos destacar que o público-alvo dessas produções fonográficas era majoritariamente formado por uma classe média urbana e letrada, que não consumia a música produzida por classes mais baixas por considerá-la popularesca e de pouca qualidade (SAUTCHUK, 2012), os mesmos argumentos utilizados por Suassuna ao mencionar a obra de Luiz Gonzaga, como já vimos anteriormente. Além disso, ao insistir na preservação de tradições, por mais que elas fossem idealizadas, o Movimento Armorial e outros setores da intelectualidade brasileira deixavam de admitir uma das principais características da sociedade moderna contemporânea, conforme descrita por Stuart Hall: o fato de que, por definição, ela é uma sociedade onde a mudança é constante, rápida e permanente (HALL, 2006, p. 14).

Quando consideramos os meios de comunicação de massa propagando os símbolos da indústria cultural de forma ininterrupta, podemos perceber que as mudanças culturais encadeadas influenciam transformações mais profundas na forma como os membros da sociedade moderna interpretam os signos e símbolos oferecidos a eles. Mesmo tentando criar resistência à lógica da cultura de massa, a música do Quinteto Armorial precisava seguir as regras do mercado ou não teria o alcance necessário para provocar a curiosidade do público que, de acordo com os armorialistas, devia conhecer suas tradições regionais a fim de se enxergar como uma nação com identidade. O lançamento dos discos por uma gravadora dentro dos moldes da indústria, por mais que sua proposta fosse diferenciada, era não só necessário como coerente, já que discos, fitas e outros formatos de mídia eletrônica constituem os principais meios de acesso a culturas geograficamente distantes do público consumidor (CANCLINI, 2019, p. 88).

Outro efeito desse acesso facilitado, no entanto, é justamente o que os armorialistas costumavam criticar: a profusão de símbolos e imagens provindos de regiões estrangeiras ameaçando a unidade identitária, pois expõe comunidades locais a culturas globalizadas e globalizantes. Como argumenta Hall (2006, 2011):

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. (HALL, 2006, p. 75).

A tentativa do Quinteto Armorial de definir uma música legitimamente brasileira apenas a partir de suas influências mais básicas e primordiais pode ser vista como limitadora e incongruente, já que ignora a capacidade das classes populares – elas mesmas sendo a fonte primária de inspiração para a arte Armorial – de assimilar e adaptar influências externas, criando para si uma nova forma de identidade cultural condizente com a realidade da sociedade moderna: uma identidade cultural híbrida. Por considerar que as manifestações populares são exemplos de pureza e autenticidade dentro da cultura nacional, os armorialistas deixaram de notar um fenômeno citado por Nestor Canclini (2019) quando demonstra que a produção cultural popular não é apenas passiva do que é ditado e divulgado pelas classes dominantes, mas também é fruto da retomada de suas tradições e experiências

próprias dentro do conflito que são obrigadas a exercer com a hegemonia (CANCLINI, 2019, p. 273). Uma consequência bastante comum desses conflitos é a criação de práticas culturais independentes que, além de assimilarem o que lhes é imposto, existem sob regras e circunstâncias que nem sempre condizem com a lógica do sistema (CANCLINI, 2019, p. 273).

Durante todo o século XX, o Nordeste brasileiro foi um espaço musicalmente ativo que apresentou músicos e artistas diversos convivendo com a realidade pós-moderna e reinventando a cultura popular local. Podemos destacar o Mangubeat<sup>8</sup>, tendo à frente a banda Chico Science & Nação Zumbi, como um dos movimentos que mais se assemelha a ideia de cultura nacional proposta pelo Movimento Armorial, porém com uma diferença: para os “mangue boys” e “mangue girls” (membros e público do Mangubeat), isolar-se numa suposta cultura regional pura e cristalina rejeitando qualquer tipo de influência externa não deveria ser uma opção viável para os artistas pós-modernos. A começar pelo próprio nome do movimento: a palavra *beat*<sup>9</sup>, que quer dizer “ritmo” em inglês, demonstra a influência que culturas estrangeiras exercem no imaginário local; já o símbolo adotado como definidor do Mangubeat (uma antena parabólica fincada na lama) representa a abertura que os artistas do movimento tinham em relação ao que lhes era imposto por uma indústria cultural potencializada pelos meios eletrônicos de comunicação. Aqui, a principal ideia não era repelir o que vinha de fora, mas sim absorver, adaptar e acoplar elementos para que então uma nova cultura popular pudesse ser criada.

A ligação com o pensamento modernista de Oswald de Andrade se manifesta através da antropofagia cultural que o Mangubeat exercitou ao abraçar as influências estrangeiras na elaboração de um novo estilo de música jovem, trazendo o Nordeste para a modernidade da década de 1990. Além de existir dentro da lógica do mercado e dos meios de comunicação, o Mangubeat tentou ressignificar o imaginário regional de uma forma que não o isolasse subjetivamente do resto do país, localizando-o como parte do mundo globalizado ao mesmo tempo em que assumia e reimaginava suas tradições. Podemos apontar que o Tropicalismo da década de 1960 seguiu os

---

<sup>8</sup> Movimento artístico e musical surgido em Recife, Pernambuco, nos anos 1990 a partir das experimentações de Chico Science (1966-1997), um dos fundadores da Nação Zumbi (BATISTA, 2016, p. 355).

<sup>9</sup> Em alguns momentos o nome do movimento também é grafado como Mangubeat, onde *bit* faz referência à linguagem eletrônica dos computadores (*bits* e *bytes*), denotando uma aproximação entre o seu local de origem (o mangue, tão comum na paisagem recifense) e a realidade moderna tecnológica já presente no cotidiano das pessoas.

mesmos princípios e influenciou o Manguebeat três décadas depois, mas as circunstâncias sociopolíticas foram distintas para cada um dos movimentos: enquanto o Tropicalismo e o Movimento Armorial coexistiram durante o período da ditadura militar, o Manguebeat se desenvolveu após a reabertura política do Brasil. A ausência de órgãos repressores nos anos 1990 possibilitou um maior alcance da nova cultura de massa, enquanto muitos dos artistas em atividade durante o regime militar viam-se em constante perseguição e censura por parte do governo. Dessa forma, nomes como Gilberto Gil e Caetano Veloso representavam a contestação, a modernidade e as vontades de um país que queria se abrir para o mundo e ser parte dele; já a música do Quinteto Armorial soava mais conservadora e idealizava um nacionalismo que, devido ao contexto político, poderia ser muitas vezes mal interpretado.

Apesar de Ariano Suassuna, com suas convicções tradicionalistas, não concordar com a abordagem do Manguebeat e muitas vezes criticar até o fato de que Chico se autodenominava *Science* ao invés de *Ciência*, devemos admitir que os jovens do Recife nos anos 1990 conseguiram um feito que o Movimento Armorial apenas ensaiou realizar: a efetiva aproximação entre novas gerações e a cultura popular local. Ritmos como coco e maracatu de repente foram fundidos a guitarras elétricas “para desespero de Suassuna” (BATISTA, 2016, p. 359), criando um idioma musical novo ao relacionar elementos tradicionais à cultura *pop* contemporânea. Ainda conforme Batista (2016), ao analisar o Manguebeat em contraponto ao Movimento Armorial,

Chico Science percebeu que este nacionalismo excessivo estava afastando as novas gerações de sua cultura materna: a juventude estava cada vez mais ignorando as manifestações de sua cultura popular em busca de sonoridades contemporâneas. Percebeu ele que, pouco a pouco, as tradições populares seriam extintas por conta da falta de pessoas nelas interessadas. (BATISTA, 2016, p. 355).

Percebemos com esse argumento que, mesmo possuindo características modernas, o pensamento do Manguebeat sobre a cultura popular era bastante similar às ideias de Ariano Suassuna e do Movimento Armorial: o sentimento de que era necessário efetuar um resgate para prevenir que nossas manifestações tradicionais caíssem no esquecimento. Além disso, é importante mencionar que, da mesma forma que os armorialistas eram advindos de uma classe social mais elevada e letrada, muitos dos membros do Manguebeat eram oriundos de uma classe média urbana e

não necessariamente de comunidades onde as práticas culturais mais tradicionais se desenvolvem. Constatamos, portanto, o que Marilena Chauí (2014) argumenta quando diz que a cultura popular acaba virando “prisioneira da hegemonia que seu imaginário poderia contestar”, já que “[...] a defesa romântica da cultura popular, longe de contribuir para o trabalho cultural de contestação, reforça a hegemonia” (CHAUÍ, 2014, p. 141).

## **5. Considerações Finais**

O intuito desta pesquisa não foi apontar supostas falhas ou erros nas abordagens de movimentos que visaram redefinir a identidade cultural do povo brasileiro. Afinal, os trabalhos realizados pelo Quinteto Armorial e pela Chico Science & Nação Zumbi, ainda que de forma enviesada, foram essenciais para apresentar a cultura mais tradicional do país a um público majoritariamente urbano e que se via em processo de redefinição identitária influenciado pela tecnologia, pelo consumo e pela influência estrangeira. O que devemos ressaltar, no entanto, é que muitos desses movimentos ignoram a capacidade das camadas populares de elas próprias criarem sua identidade cultural como forma de adaptação à massificação do mundo moderno e de convivência com a globalização, culminando em novas identificações globais e locais para elas mesmas (HALL, 2006, p. 78).

O Manguebeat se aproxima um pouco mais da ideia de universalismo da cultura local do que a música do Quinteto Armorial, já que faz igual uso de ritmos tradicionais e influências modernas na composição de sua paisagem sonora, afastando-se da ideia de comunidade pura, homogênea e com características especificamente definidas que foi imaginada pelos armorialistas. Enquanto a música Armorial tenta se fechar para tudo que vem de fora, idealizando as características culturais que supostamente definiriam nossa identidade, movimentos posteriores propuseram a convivência com a globalização pois entendiam que somos afetados por ela. Justamente por não sermos imunes às influências externas, uma das formas possíveis de resistência é a adaptação dos símbolos e práticas que nos são impostos para a criação de uma cultura local que se desloca entre o arcaico e o moderno, passado e presente.

A imagem da parabólica fincada na lama utilizada pelo Manguebeat simboliza a intenção de se modernizar as tradições aproximando-as da cultura de massa, fazendo com que o público que a consome (mas que também será responsável por sua ressignificação) se identifique com o presente sem perder seus laços com o passado e o local de origem. A música do Quinteto Armorial pode não ter sido bem-sucedida em modernizar o Nordeste, mas entendemos que ela apresentou certas manifestações culturais a um público que talvez não as conhecesse naturalmente, servindo por sua vez como fonte de matéria-prima para futuras ressignificações dos mesmos símbolos.

Dentro da realidade pós-moderna não é possível traçarmos origens específicas e puras para as manifestações culturais: as cadeias de relações simbólicas estabelecidas pelo mundo globalizado propiciam cenários complexos onde ideias, identidades e signos são constantemente reaproveitados, reescritos ou ressignificados. A música e a cultura em geral, portanto, não devem ser encaradas como “arqueologia” pois estão em constante produção e se desenvolvem de acordo com as circunstâncias históricas e sociais em que vivemos. Podemos dizer o mesmo sobre nossa formação cultural e identitária pois, ainda que utilizada como parte de uma narrativa hegemônica que reflete cenários histórico-sociais, ela estará sempre se deslocando e se modificando, resistindo e coexistindo, numa trajetória que será coerente e significativa para as comunidades que a imaginam.

## Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos**: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2018.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre música brasileira**. São Paulo: Edusp, 2020.

BATISTA, Letícia. “Manguebeat: vanguarda no mangue?” In *O alcance da canção: estudos sobre música popular*, org. Luís Augusto Fischer & Carlos Augusto Bonifácio Leite, 354-367. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2019.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: escritos de Marilena Chauí, vol. 4. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

COSTA, Luís Adriano Mendes. **Antônio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais**. João Pessoa: Scielo-EDUEPB, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

LUCHETTA, Evellyn *et al.* Ariano Suassuna: escritor, dramaturgo, cidadão e defensor da cultura popular. **Agência de Notícias CEUB**. Brasília, 20 de novembro de 2020. Cultura. Disponível em: [http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-76542010000200005&lng=es&nrm=iso](http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542010000200005&lng=es&nrm=iso)  
Acesso em: 21 de janeiro de 2023.

MORAES, Jonas Rodrigues de. **Sons do sertão**: Luiz Gonzaga, música e identidade. São Paulo: Annablume, 2012.

OCTAVIANO, Carolina. *Os efeitos da música no cérebro humano*. 2010. Disponível em: [http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-76542010000200005&lng=es&nrm=iso](http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542010000200005&lng=es&nrm=iso)  
Acesso em: 21 de janeiro de 2023.

PICCHI, Achille. *Mário de Andrade e a invenção do nacional na música do Brasil*. 2009. Disponível em: [https://secure.unisagrado.edu.br/static/biblioteca/mimesis/mimesis\\_v30\\_n1\\_2009\\_art\\_06.pdf](https://secure.unisagrado.edu.br/static/biblioteca/mimesis/mimesis_v30_n1_2009_art_06.pdf). Acesso em: 11 de janeiro de 2023.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. 2. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.

SANTOS, Nívea Lins. **O galope nordestino diante do parque industrial**: o projeto estético do Quinteto Armorial no Brasil moderno. São Paulo: Annablume, 2017.

SAUTCHUK, João Miguel. Interesse moderno pelo folclore: nação e cultura no Mapa Musical do Brasil da gravadora Marcus Pereira. **Anuário Antropológico**, Brasília, v. 37, n. 1, p. 261-288, jun. 2012. Semestral. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6910>. Acesso em: 14 de agosto de 2022.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

VENTURA, Leonardo Carneiro. *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial*. 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/16995>. Acesso em: 18 janeiro de 2023.

## Outras referências

QUINTETO ARMORIAL. **Aralume**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1976. 1 disco (34 min).

QUINTETO ARMORIAL. **Do romance ao galope nordestino**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1974. 1 disco (42 min).

QUINTETO ARMORIAL. **Quinteto Armorial**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1978. 1 disco (33 min).

QUINTETO ARMORIAL. **Sete flechas**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1980. 1 disco (26 min).

SAMARICA parteira. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositor: Zé Dantas. *In*: Os grandes sucessos. Intérprete: Luiz Gonzaga. Rio de Janeiro: Odeon, 1986. 1 disco vinil, lado B, faixa 1 (11 min).