

A ORGANOLOGIA E A ADAPTAÇÃO TIMBRÍSTICA NA MÚSICA ARMORIAL

por

RAFAEL BORGES ALOAN

Monografia apresentada para conclusão de
curso de Licenciatura Plena em Educação
Artística – Habilitação em Música do
Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e
Artes da UNIRIO, sob a orientação do
professor Helder Parente Pessoa.

Rio de Janeiro, 2008

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pelo apoio incondicional.

Ao meu orientador, professor Helder Parente, pela sua disponibilidade e generosidade. Na vida acadêmica e pessoal.

Aos professores Elizabeth Travassos, Naílson Simões, Mônica Duarte e Ariana Perazzo da Nóbrega pela enorme gentileza e contribuição para esse estudo.

Esse trabalho é dedicado à memória de Valéria Borges Aloan.

ALOAN, Rafael Borges. *A Organologia e a Adaptação Timbrística na Música Armorial*. 2008. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta monografia procura apontar os problemas acarretados pela ausência de uma escrita idiomática e interpretação na música armorial, tendo como base as trajetórias de grupos como a Orquestra Armorial de Câmara e o Quinteto Armorial até chegar a grupos atualmente em atividade, como o Sa Grama, o Quinteto da Paraíba e o Quarteto Romançal. Foram estudados os instrumentos típicos nordestinos e suas equivalências aos instrumentos da orquestra clássica. A ambientação instrumental inicialmente proposta pela música armorial e o possível uso de conjuntos mistos (instrumentos populares e camerísticos) na busca por uma música de câmara nordestina. Para isso foram consultadas fontes históricas referentes ao assunto, fonogramas de grupos de música armorial, em especial do início da década de 70 a meados da década de 80, e entrevistas com músicos ligados ao movimento. A fim de demonstrar uma possível solução para o problema da falta de escrita idiomática apresentada em determinadas fases da música armorial, no passado e no presente, e apresentar alternativas no que se refere à formação instrumental específica a esse tipo de música.

Palavras – chave: Música Armorial – Instrumentos Populares Nordestinos – Adaptação Timbrística.

Sumário

Introdução.....	1
Capítulo 1 – O Movimento Armorial.....	3
O Manifesto Regionalista.....	6
Capítulo 2 - Os grupos de música armorial e a adaptação timbrística.....	8
O 1º Quinteto.....	8
Orquestra Armorial de Câmara.....	9
Quinteto Armorial.....	11
Villa-Lobos x Música Armorial.....	14
Capítulo 3 – Organologia da música armorial.....	16
O Marimbau.....	19
A Viola Sertaneja.....	23
A Rabeca.....	24
O Pífano.....	27
Capítulo 4 – Os grupos de música armorial de hoje.....	29
Quinteto da Paraíba.....	29
Sa Grama.....	31
Quarteto Romançal.....	32
Conclusão.....	34
Bibliografia.....	36
Gravações Sonoras e Audiovisuais.....	38
Anexo.....	39

Introdução

Neste estudo é apresentada a trajetória de grupos de música armorial e a busca pela construção da música nordestina de câmara através do uso de instrumentos populares do Nordeste do Brasil e sua adaptação para as salas de concerto. Seja no âmbito timbrístico, seja no que se refere à adaptação interpretativa dos músicos.

Desde o início do Movimento Armorial houve esse tipo de preocupação referente à mistura de instrumentos populares nordestinos e instrumentos da orquestra clássica européia. No entanto nem sempre esse tipo de música foi escrita de forma a expressar a intenção dos compositores armoriais. A escrita idiomática foi de extrema importância nesse processo de ambientação instrumental. Uma forte resistência em relação à inserção de instrumentos populares nordestinos foi bem marcante no curso dessa nova categoria de música que surgia. Tal resistência se justificava, entre diversos outros motivos, pela falta de homogeneidade dos grupos e pela dificuldade na afinação desses instrumentos ditos rústicos.

A presente monografia mostra como foi feito esse trabalho da música armorial e sua organologia, estudando os instrumentos usados nessa música. Aborda a adaptação timbrística de instrumentos populares em função da música camerística baseada nas raízes culturais no Nordeste brasileiro e do trabalho de formatação estética de grupos armoriais mistos (instrumentos populares e clássicos). Bem como a formação instrumental dos grupos de música armorial em atividade hoje. Pretende verificar a validade (ou mesmo a necessidade) da preocupação em inserir uma instrumentação tipicamente usada pelos músicos sertanejos, de onde a música armorial buscava material e inspiração.

Ainda hoje é bastante expressiva a quantidade de grupos que fazem uso de elementos da música popular do Nordeste e da instrumentação típica desse tipo de música. Grupos esses diretamente influenciados pela música armorial e seu universo timbrístico e interpretativo.

A intenção deste estudo é ajudar a preencher algumas lacunas no que se refere ao conhecimento da música nordestina e sua instrumentação própria. Popularizar instrumentos como a rabeca, o pífano, a viola sertaneja e o marimbau, levando estes ao conhecimento de professores e alunos de música. Tendo em vista o desconhecimento da música armorial por grande parte dos profissionais da música, e pelo fato de, no meio acadêmico, ao se tratar da música dita *popular brasileira*, trata-se quase que exclusivamente de expressões musicais da região Sudeste do Brasil, tais como o Samba, o Choro e a Bossa Nova. Talvez até devido à carência de bibliografia especializada sobre o assunto.

Pretende-se aqui ampliar o conceito de música popular e ajudar a difundir a música feita no Nordeste brasileiro, e quiçá até mesmo a aplicação do repertório musical armorial e seus instrumentos característicos em práticas de conjunto em universidades e escolas das demais regiões do país. E, para além da inclusão da música armorial no repertório e práticas de conjunto em instituições de ensino de música, pretende-se aqui esclarecer também certas questões referentes à interpretação dos instrumentos utilizados nesse tipo de música.

Diferente da música folclórica, a música armorial possui autor e suporte (partitura escrita), não sendo transmitida oralmente como a primeira. A notação tradicional européia (música escrita / partitura), própria da música armorial, serve de ponte entre os professores e alunos de música erudita e a música tradicional nordestina. Para que tal contato entre músicos eruditos e a música tradicional nordestina seja travado em um primeiro momento através da música armorial.

A pesquisa se deu através de um levantamento histórico a partir de bibliografia especializada e entrevistas com músicos que, ao longo de suas carreiras, travaram contato direto ou indireto com a música armorial.

Capítulo 1 _____ O Movimento Armorial

Frente à aceleração da chegada de influências estrangeiras no Brasil e com o intuito de salvaguardar as raízes das expressões populares nordestinas, Ariano Suassuna, em 1970, funda o Movimento Armorial. Com pesquisas acerca do fazer cultural sertanejo, surge como uma forma de resistência aos elementos modificadores dessas manifestações e ainda com o intuito de criar uma arte erudita brasileira baseada nas raízes populares. Embora seu maior enfoque tenha sido na música, o movimento possuía propostas na arquitetura, dança, cinema, teatro, tapeçaria, gravura, escultura, pintura e literatura, entre outras manifestações artísticas. Desde que essas fossem a mais pura tradução da cultura brasileira, mais especificamente nordestina.

Na música se davam pesquisas de sonoridade e timbre dos instrumentos, interpretação e repertório influenciados pela música tradicional nordestina e pela herança colonial do cancionero medieval português e ibérico deixada nela, utilizando “a técnica européia para assumir-se como raça e cultura” (Santos, 1999, p. 174). Na música indígena e no resquício de canto gregoriano deformado e aclimatado presente nela. Cantochão esse trazido aos índios pelos jesuítas durante o processo de catequização. Buscava também influências nos outros meios de arte, propondo um intercâmbio, ou ainda, uma interdisciplinaridade entre os artistas ditos, a partir de então, armoriais.

Surgiu num primeiro momento em âmbito universitário, quando Ariano Suassuna era diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco. Oficialmente lançado no dia 18 de outubro de 1970 em um evento realizado pela universidade – e no mesmo dia se realizaria o primeiro concerto da Orquestra Armorial de Câmara na Igreja São Pedro dos Clérigos, também em Recife - no qual foi proclamada a existência desse novo movimento, sem manifesto escrito, mas com teorias e objetivos muito bem traçados. Suassuna não viu a necessidade de um manifesto propriamente dito como forma de embasamento teórico ou mesmo como um atestado de idoneidade do Movimento Armorial. Com o passar do tempo, de maneira natural, foi-se

escrevendo aos poucos esse tratado de forma fragmentada através de ensaios em brochuras, almanaques e periódicos publicados após a fundação do Movimento.

Em 1970 nós criamos o movimento que tinha dois objetivos: o primeiro era dinamizar o movimento de expressão cultural, e o segundo era lutar contra o processo de vulgarização e descaracterização da cultura brasileira (...) Dentro das preocupações do Movimento Armorial a música ocupava um lugar fundamental e eu pretendia que nós ouvíssemos a música que o povo brasileiro fazia pra a partir daí partir pra uma música erudita. Dentro dessas preocupações eu dava muita atenção à musica de câmara que o povo fazia (Ariano Suassuna, citado por Lima, 2004).

O adjetivo “armorial” passou a ser usado por Ariano Suassuna para qualificar os cantares do romanceiro, os toques de viola e rabeca dos cantadores. Os “toques ásperos, arcaicos, acelerados” (Suassuna, 1975) que tangenciavam a música barroca. O substantivo *armorial* significa o livro ou o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo, ou seja, o nome escolhido por Suassuna passa a ser usado como adjetivo, fazendo referencia à heráldica como um estandarte das raízes culturais brasileiras.

Em nosso idioma *armorial* é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos (...) Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavahada era um *armorial* (Suassuna, 1975).

Tal evento realizado na Universidade Federal de Pernambuco em 1970 pode ser lido, no entanto, como uma espécie de celebração e/ou pedra fundamental dessas expressões culturais ditas Armoriais. Um trabalho de formatação estética do qual participavam diversos artistas nordestinos das mais diversas áreas. Essa dita Arte Armorial, porém, precedeu o movimento uma vez que essas criações artísticas, componentes do acervo *armorial*, já se davam muito antes de 1970 fazendo com que a prática, nesse caso, precedesse a teoria. . Suassuna escreve, na contracapa do LP da orquestra Armorial de Câmara (1975) que “a Arte Armorial precedeu o Movimento, ao contrário do que normalmente acontece”.

Já esse tipo de preocupação no que se refere à manutenção das expressões artísticas tradicionais e folclóricas já estava presente no discurso de intelectuais anteriores ao Movimento Armorial, como Gilberto Freyre, em seu Manifesto Regionalista, e folcloristas como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo que, em 1939 quando recém aprovado em concurso para a cátedra da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil decretou a disciplina Folclore Nacional obrigatória para os alunos de composição e regência com o intuito de formar compositores “nacionalistas” (Zamith, 2008, p.46).

Os violentos contatos com elementos estranhos as suas culturas que estão submetidas as camadas populares representam ameaça constante de substituição de velhos usos por usos novos (...) Cumpre-nos, portanto, tomar as medidas necessárias para remediar a transformação ou desaparecimento da arte popular tradicional que estamos testemunhando (Azevedo, 1943, citado por Zamith, 2008, p. 48).

Mário de Andrade, por sua vez, em um de seus *Ensaio*s precisou que essa “ida às fontes populares para criação de uma música de concerto” só seria proveitosa se tivesse como intuito final uma tomada de consciência de problemas que se configuravam na cultura popular brasileira, e não como um “patriotismo de fachada, xenofóbico e estagnante” (Araújo, 2008, p.159). Andrade acreditava que o nacionalismo folclórico correspondia somente a uma fase no processo de criação de uma obra dita nacionalista ou do “desenvolvimento cultural e social do país” (Santos, 1999, p.177). Que o compositor deveria considerar o folclore sem ser exclusivista ou unilateral, do contrário correria o risco de “fazer uma música ameríndia, africana, portuguesa ou europeia, e nunca brasileira” (Andrade, 1962, p.15 citado por Santos, 1999, p.176).

A virada do século XIX para o XX constituiu um período marcado por uma valorização das raízes nacionais na música. Esse nacionalismo na música não se deu exclusivamente no Brasil. Compositores como Schumman, Liszt, Dvorak, Sibelius, Rimsky-Korsakov, Stravinsky, entre outros, fizeram uso consciente de idiomas diretamente ligado ao folclore de seus países.

A valorização das raízes da arte brasileira já se dava muito antes do final da década de 60 e início de 70. Entre outros movimentos em busca da valorização das raízes

musicais populares podemos citar o TAP (Teatro Amador de Pernambuco) e o MCP (Movimento de Cultura Popular). Extinto em 1964 devido ao golpe militar, o MPC integrou artistas como Francisco Brennand, o então jovem educador Paulo Freire e o próprio Ariano Suassuna. E ainda anterior a esses se tem o Manifesto Regionalista.

1.1 - O Manifesto Regionalista

A década de 20 é marcada pela presença de uma nova maneira de se pensar e fazer arte no Brasil, tendo em vista o Movimento Modernista e o lançamento do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, publicado na Revista de Antropofagia em maio de 1928. O ar se encontrava então incensado desse dito Modernismo e muitos artistas brasileiros inebriados com essa deglutição de influências estrangeiras em prol da arte nacional. Com essa idéia da arte brasileira se alimentar (e digerir os nutrientes positivos) da arte estrangeira que chegava cada vez mais em território brasileiro.

De alguma forma é possível traçar paralelos entre o Movimento Armorial de 1970 e o Movimento Regionalista, seu irmão mais velho, de 1926 (um ano antes do nascimento de Ariano Suassuna), encabeçado pelo escritor e sociólogo Gilberto Freyre.

O Manifesto Regionalista foi lido pela primeira vez em fevereiro de 1926 durante o Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo que contava com a contribuição de diversos artistas (pernambucanos ou não) preocupados, dentre outros assuntos relativos ao Nordeste brasileiro, com a cultura intelectual nordestina. Preocupados com a defesa e a valorização do folclore e da cultura da região, sem a adoção de uma postura bairrista ou separatista em relação ao resto do Brasil.

Assim como o Movimento Armorial, o Manifesto Regionalista foi unicamente uma celebração desse regionalismo já existente, como cita Gilberto Freyre em seu manifesto:

Toda terça-feira, um grupo apolítico de 'Regionalistas' vem se reunindo na casa do Professor Odilon Nestor (...) Discutem-se então, em voz mais de conversa que de discurso, problemas do Nordeste. Assim tem sido o Movimento Regionalista que hoje se afirma neste Congresso (Freyre, 1996, p.9/10).

O paralelo citado anteriormente pode ser traçado se levarmos em conta o binômio ação-reação. Leia-se *ação* como a força de influências estrangeiras adentrando o território nacional em diferentes momentos históricos, seja através do Movimento Modernista da década de 20, seja através da Tropicália e da Jovem Guarda na década de 60. Ambos causaram reações de efeito contrário com caráter de resistência com origens, forças e projeções distintas, uma vez que dadas em momentos históricos distintos, porém com a mesma postura de guardiãs da cultura brasileira salvando-a das ideologias progressistas, modismos e novidades estrangeiras. Gilberto Freyre faz, no manifesto do movimento, uma parábola que traduz um pouco de sua proposta:

Nosso movimento não pretende senão inspirar uma nova organização do Brasil. Uma nova organização em que as vestes em que anda metida a República - roupas feitas, roupagens exóticas, veludos para frios, peles para gelos que não existem por aqui - sejam substituídas não por outras roupas feitas por modista estrangeira, mas por vestido ou simplesmente túnica costurada pachorrentamente em casa: aos poucos e toda sob medida (Freyre, 1996, p.12/13).

Capítulo 2 _____ Os grupos de música armorial e a adaptação timbrística

De 1969 a 1974, período em que Ariano Suassuna ocupou o cargo de diretor do departamento de Extensão Cultural da Universidade de Pernambuco, era freqüente o encontro de músicos brasileiros, famosos ou desconhecidos, convocados por ele próprio. Entre eles destacam-se Jarbas Maciel, Capiba, Cussy de Almeida, Clóvis Pereira e Guerra Peixe. Com a intenção de pesquisar e elaborar uma nova categoria de música: a Música Erudita Nordestina.

Durante a trajetória da música armorial, Suassuna e os músicos e compositores com quem trabalhava, aos poucos foram tateando e dando forma a essa nova proposta musical. Havia uma grande preocupação em relação à inserção de elementos rítmicos e melódicos de caráter nacional, e também em relação à instrumentação utilizada nas execuções das peças. A valorização de uma escrita idiomática era presente na música armorial, no entanto nem sempre aplicada. Os instrumentos utilizados cumpriam uma função primordial segundo o vislumbre de Suassuna e dos compositores armoriais.

2.1 - O 1º Quinteto

Em 1969, é criado, por Ariano Suassuna e Cussy de Almeida, um quinteto composto por duas flautas, viola de arco, violino e percussão, a partir da formação do *terno* (modelo de grupo popular), substituindo os pífanos pelas flautas e as rabecas pelo violino e viola de arco (como rabecas aguda e grave), e percussão pela zabumba, dando continuidade, então, à construção do repertório.

O Quinteto contava com o próprio Cussy de Almeida no violino, Jarbas Maciel na viola de arco, José Tavares Amorim e Rogério Pessoa nas flautas e José Xavier na percussão. Por vezes o violão de Henrique Annes se juntava ao grupo a fim de compensar a falta de uma viola sertaneja.

2.2 - Orquestra Armorial de Câmera

No ano seguinte Cussy de Almeida, então diretor do Conservatório de Música de Pernambuco, funda a Orquestra Armorial de Câmera, integrando a ela os músicos do quinteto anterior. Em 1975 a Orquestra grava o LP intitulado somente por *Orquestra Armorial* com 12 faixas, entre elas composições de Cussy de Almeida, Clóvis Pereira, José Tavares de Amorim, Antônio Madureira, Guerra-Peixe e Capiba. Algumas delas compostas antes mesmo da fundação da Orquestra como *Sem Lei Nem Rei* de Capiba e *Galope* de Guerra-Peixe. No mesmo ano grava o segundo LP intitulado *Chamada* com peças de Benny Wolkoff, Jarbas Maciel, além dos compositores contribuintes do primeiro LP. A formação instrumental se dava por seis violinos, duas violas, dois violoncelos, contrabaixo, duas flautas, cravo, violão, viola sertaneja e *berincelo* (uma espécie de amálgama de berimbau e violoncelo criado a partir do Movimento Armorial). O terceiro LP *Gavião*, de 1977, contava praticamente com a mesma formação de músicos, com exceção do berincelo. A percussão da Orquestra é chamada por Cussy de Zabumba, fazendo referência à formação instrumental, também chamada em Pernambuco de *Terno de Pifanos*, composta por um bombo, caixa clara e pratos (acompanhado por pífanos, o que não é o caso nesta orquestra).

A adaptação timbrística na Orquestra Armorial se dá da seguinte maneira conforme explica seu líder e regente Cussy de Almeida:

Na orquestra ela [a rabeca] é substituída por seis violinos e duas violas de arco. A viola de dez ou doze cordas, mais conhecida como viola sertaneja, é um instrumento de som nobre, a exemplo do requintado cravo europeu. A característica do som pinçado em cordas duplas, dá a ambos a possibilidade de se alternarem na execução das músicas criadas para eles. O pífano (...) na orquestra é substituído por duas flautas transversais (Almeida, 1975).

Cussy acreditava que, se fosse para simplesmente imitar os cantadores nordestinos, não faria sentido formar uma orquestra. Bastaria então ouvir os próprios cantares daqueles artistas do povo. Acreditava na utilização de “elementos básicos dessa música na elaboração de composições que guardando as características de origem pudessem evoluir para um estágio superior” (Almeida, 1975). E ainda que os violoncelos

e o contrabaixo confeririam à Orquestra uma “profundidade estética e riqueza de som na elaboração das orquestrações, bem como completam a formação camerística que os instrumentos populares por coincidência sugeriram”. A Orquestra Armorial era, em essência, uma orquestra de câmara adicionada a um set de percussão (formação de grupos de Zabumba).

Suassuna começa a achar que a Orquestra, com o passar do tempo, soava, segundo suas próprias palavras, “um tanto europeizada” (Lima, 2004). E sempre resistiu ao fato de não haver instrumentos populares em sua formação. Apoiava-se no argumento de que entre as maiores preocupações em relação às possíveis formações dos grupos de música armorial estavam os timbres dos instrumentos e suas interpretações, que deveriam estar de acordo com a música popular feita no Nordeste do Brasil. A Orquestra Armorial buscou uma formação instrumental mais homogênea, composta por instrumentos próprios de uma orquestra clássica, diferente do Quinteto Armorial que mesclou instrumentos populares e eruditos, buscando uma variedade maior de timbres.

A resistência de alguns compositores, entre eles Cussy de Almeida, de incorporar determinados instrumentos populares à Orquestra se dava em função da uniformidade sonora propícia de uma orquestra formada exclusivamente por instrumentos sinfônicos. Alguns compositores nacionalistas, não atrelados ao Movimento Armorial, mesmo utilizando elementos da música folclórica brasileira, como temáticas melódica e rítmica, não se preocuparam em escrever de forma idiomática. A adaptação ou substituição instrumental era conscientemente deixada de lado, fazendo com que peças nas quais figuram elementos musicais tipicamente brasileiros fossem executadas através de instrumentos não utilizados pelo povo. Fizeram uso de instrumentos europeus e comuns da formação sinfônica. Isso se dava, possivelmente, pela ambição de projeção internacional de suas obras e pela dificuldade de encontrar no exterior instrumentos “exóticos” ou músicos que os executassem (Santos, 1999, p.177). Mais tarde, em 2003, Cussy de Almeida forma o Grupo Orange, que “pode ser visto, também, como fruto tardio da Orquestra Armorial, que no passado produziu tantos frutos, como a Banda de

Paus e Cordas, a Orquestra de Cordas Dedilhadas, o Quinteto Armorial e até o Quinteto Violado” (Almeida, citado por Scarpa, 2003).

No caso do primeiro quinteto, anterior à Orquestra Armorial, havia esse cuidado quanto à aproximação timbrística entre os instrumentos europeus e os instrumentos populares usados no Nordeste brasileiro. A partir dessa preocupação Suassuna funda, em 1970, o segundo quinteto de câmara: o Quinteto Armorial.

2.3 - Quinteto Armorial

O novo quinteto contava com Edílson Eulálio no violão, Jarbas Maciel na viola sertaneja, logo substituído, ainda em 1971, por Antônio José Madureira, Antônio Nóbrega no violino (mais tarde também na rabeça), José Tavares de Amorim, logo substituído por Egildo Vieira do Nascimento na flauta (mais tarde também no pífano) e Fernando Torres Barbosa na percussão que, no ano seguinte, passa a ter também o marimbau como instrumento integrante.

Composto por músicos de formação mais popular que erudita, o Quinteto Armorial contava com uma instrumentação também popular e mais fiel às formações dos grupos de música tradicional. Seu repertório tinha como ponto de partida os romances e a música medieval ibérica, diretamente ligada à música árabe, mesclando-a às manifestações populares do sertão nordestino. Aos cantos dos cegos, aos toques de maracatu, cavalo-marinho e caboclinhos. Procurava executar e adaptar essa música aos cantares do romanceiro nordestino, com a utilização de instrumentos populares do Nordeste. O contato com instrumentistas populares foi de essencial importância nesse trabalho de ajuste estilístico ao compor e interpretar. Apesar de possuir instrumentos clássicos europeus, como o violino de Antônio Nóbrega, o Quinteto mantinha essa proposta de aproximação sonora e interpretativa como uma das principais preocupações, como afirma o violino e diretor musical do Quinteto, Antônio José Madureira:

Optamos primeiro em formar um conjunto de câmara, cinco músicos, com alguns instrumentos que fossem instrumentos populares ou instrumentos eruditos que tivessem equivalência com o instrumento popular. E mesmo esses [músicos]

eruditos tiveram que passar por um reaprendizado para que fossem tocados dentro do estilo da música nordestina (Madureira, citado por Lima, 2004).

Antônio Madureira propunha um caminho contrário ao da obra de Villa-Lobos. A proposta foi a inserção de elementos eruditos na música popular de modo a torná-la própria às salas de concerto, e não uma arte erudita com elementos da música popular. Uma vez que o Quinteto Armorial teria sua formação começada do zero, a intenção foi a criação de um novo núcleo de instrumentos, que não fosse o tradicional quarteto de cordas europeu.

Alguns músicos e compositores da época com formação erudita, mesmo atrelados ao Movimento, como um dos membros originais do Quinteto Armorial, Jarbas Maciel por exemplo, apresentavam uma certa dificuldade em assimilar instrumentos tradicionais e rústicos (como a rabeca e o marimbau) às suas composições. Isso era justificado através do receio que esses músicos e compositores tinham da possível desafinação da orquestra, causada pelo uso desses instrumentos populares. Suassuna, apesar de não aceitar, entendia a posição de músicos como Maciel e explicava que “ele estranhava um pouco, porque ele é um músico tradicional, é um músico de orquestra sinfônica (...) tem uma formação erudita, então ele achava desafinado” (Suassuna, citado por Lima, 2000).

Após a consolidação do Quinteto, Suassuna passou a atuar, sobretudo como uma espécie de padrinho do grupo além de participar da escolha de repertório e cuidar da demanda composicional. Com Antônio Madureira como compositor da maior parte do repertório e diretor musical do grupo, o Quinteto chegou a gravar, além de composições de Antônio Nóbrega, obras de Guerra-Peixe (*Mourão*), Capiba (*Toada e Desafio*), Luiz Gonzaga (*Algodão*) e até mesmo parcerias com o próprio Ariano Suassuna (*Martelo Agalopado*).

Antônio José Madureira no texto de apresentação de *Aralume* (segundo disco do Quinteto Armorial) declara sobre os objetivos do grupo:

Cinco instrumentos de presença bem marcante nas manifestações musicais do povo do nordeste foram eleitos e convocados a participar dessa primeira experiência. Novos timbres seriam experimentados, outras linguagens se

revelariam, fornecendo-nos novos dados para uma composição organizada, que rompesse as barreiras entre música erudita e música popular (...) erudita enquanto concepção e elaboração, popular no seu sentido mais amplo (Madureira, 1976).

Pode-se dizer que Movimento Armorial adotou uma postura auto-suficiente, ou autofágica, justificada pelo sentimento de extinção de certas manifestações populares nordestinas sentidas por seus idealizadores desde muito antes de seu anúncio oficial na década de 1970. Apesar de preocupada em buscar e promover as raízes e a alma do povo brasileiro, do homem sertanejo, a música armorial sempre foi destinada a um público consumidor de música erudita e às salas de concerto. Ainda que tenha se apresentado na Argentina e em diversos estados do Brasil, os armoriais aparentemente não almejavam uma visibilidade notável, transpositora de fronteiras geográficas muito além do Nordeste brasileiro. Menos ainda uma inclusão na indústria cultural como meta de difusão de seu trabalho. Diferente de outros grupos nascidos na mesma época, como o Quinteto Violado, que também se valia da música tradicional nordestina, usando-a como matéria prima. O Quinteto Violado, apesar de não ligado diretamente ao Movimento Armorial, recebeu enorme influência deste, que abriu os ouvidos do público e dos demais músicos para instrumentos populares.

Enquanto o [quinteto] Armorial levava o *popular* para um patamar *erudito*, o Quinteto Violado traduzia o *popular* numa linguagem *pop, urbana*. Em 1973, o professor Ariano Suassuna criticou o trabalho do Quinteto Violado. (...) Apesar de bastante elogiada e original, a música dos armoriais não exerceu influência para além dos limites dos que já a cultuavam (Teles, 2000, p.163 – os grifos são meus).

Ao longo do presente estudo surgiu a necessidade de mencionar a obra e a figura do compositor Heitor Villa-Lobos devido ao caráter nacionalista de muitas de suas composições, e pelos instrumentos populares que nestas figuram com significativa recorrência. Por este motivo foi inserido um subcapítulo dedicado à controversa sugestão de sua inclusão no rol de compositores influenciadores do Movimento Armorial, apesar deste capítulo tratar exclusivamente de grupos categorizados como armoriais.

2.4 - Villa-Lobos x Música Armorial

A sugestão de que outros artistas brasileiros, não atrelados ao movimento como Heitor Villa-Lobos, por exemplo, compunham esse rol de artistas prévios ao movimento era refutada por Ariano Suassuna que argumentava que, apesar de Villa-Lobos ter uma temática nacional e popular em sua obra não possuía um tom sertanejo e nordestino. Mais ainda, sua música palatável aos ouvidos estrangeiros não interessava às necessidades da música armorial e suas praticas interpretativas bem como ao seu repertório, apesar de haver nela uma preocupação com a introdução de elementos nacionais através da inserção de instrumentos tipicamente brasileiros, como observa Travassos:

Deve-se observar que a ampliação do universo de timbres por meio de uso de instrumentos que não pertencem à orquestra sinfônica – alguns imediatamente evocadores da prática popular – ou da reunião inusitada de instrumentos convencionais teve lugar pioneiramente nas obras de Villa-Lobos (Travassos, 2003, p. 36).

Diferente da ideologia armorial, a estética composicional de Villa-Lobos proporcionava uma projeção internacional de suas obras. Ambos usavam a música folclórica como matéria prima, contudo a tratavam de maneiras distintas. O exotismo presente na obra de Villa-Lobos chegou a levá-lo “à autoqualificação de índio de casaca” (Medaglia, 1988, p.147) quando residente na Europa.

A busca de Villa-Lobos por um abalo no pensamento musical contemporâneo se apoiava na potencialidade da industrialização cultural da rica matéria prima musical contida em território brasileiro. “Caso contrário ela [riqueza musical] servirá apenas para acender uma pálida chama nos corações carentes de identidade étnica ou a procura de um êmulo sentimental com características regionais” (Medaglia, 1988, p. 142).

Villa-Lobos já havia realizado trabalho semelhante ao levar a música popular às salas de concerto, introduzindo instrumentos populares (cuíca, afoxé, reco-reco, sinos de vaca, tamborins, chocalhos...) no universo da música erudita. Porém seu material de trabalho vinha muito mais da região sudeste com seus lundus, modinhas e choros, do que da região Nordeste. Diferente de Cesar Guerra-Peixe, que tinha em sua obra esse tom sertanejo – pré-requisito nesse novo movimento que nascia. A música erudita brasileira já

havia se tornado objeto de estudo do maestro Guerra-Peixe antes mesmo do Movimento Armorial. Com a inauguração da Rádio Jornal do Comércio no final da década de 40, passou a realizar um profundo estudo sobre os ritmos e músicas do Nordeste. No entanto, segundo Antônio Madureira, o maestro Guerra-Peixe, apesar de trabalhar compondo músicas sob encomenda de Ariano Suassuna para a Orquestra Armorial, não foi considerado, num primeiro momento, um artista realmente ligado às filosofias do Movimento Armorial, tendo esse título posteriormente. Na opinião de Madureira, sua pesquisa musical, assim como a de Villa-Lobos “estava ligada à filosofia da Escola Nacionalista, que tinha como principal proposta trazer elementos (melodias e ritmos) populares para a formação da orquestra sinfônica. Enquanto Antônio Madureira acreditava que o caminho seria o contrário” (Lima, 2000, p.10).

A música das Américas, e, entre elas, particularmente a do Brasil, com seu forte contingente cultural extraeuropeu, sofreu os efeitos do nacionalismo de maneira a bem dizer dramática. Aos mais simples exames, por exemplo, o desenvolvimento do estilo musical de um Villa-Lobos (1887-1959), com suas excentricidades e até contradições (ainda que geniais), revela o intenso processo de amálgama e fermentação ainda hoje em curso na formação do estilo musical brasileiro (Maciel, 1976).

Capítulo 3 _____ Organologia da música armorial

Conforme dito no capítulo anterior, a construção de um tipo de música erudita brasileira seria impossível sem organologia e escrita idiomática próprias que dessem aos grupos de música armorial, além da formação, um sotaque próprio através de instrumentos rústicos originalmente utilizados na música tradicional feita pelo brasileiro sertanejo. Ariano Suassuna e alguns compositores armoriais, principalmente Antônio Madureira, propunham uma instrumentação que remetesse os ouvintes aos toques ásperos, arcaicos da viola e da rabeca dos cantadores. Que lembrasse a música barroca brasileira do século XVIII, segundo a impressão de Suassuna. A preocupação com as composições, instrumentações e seus respectivos arranjos era grande, uma vez que o Quinteto Armorial não possuía canções em seu repertório, com exceção de *Martelo Agalopado* – composição de Ariano Suassuna e Antônio Nóbrega. Não era uma música descritiva, mas sim uma música instrumental intencionada em sugerir a atmosfera própria dos romances e da literatura de cordel.

Alguns instrumentos inicialmente utilizados por compositores armoriais tiveram que sofrer uma aclimação ao tipo de música que estavam, a partir de então, servindo. Fosse adaptando-se através da interpretação (como foi o caso do violino de Antônio Nóbrega), fosse buscando seu correspondente em terras brasileiras. É importante destacar que a validade do uso de instrumentos próprios de uma determinada manifestação musical e a escrita idiomática só se fazem válidas se interpretados também de maneira específica.

A representação sonora de um instrumento se dá através de três atributos: altura, intensidade e timbre. De maneira subjetiva esse último pode ser entendido como a cor ou a qualidade do som. O timbre é a característica do som que nos permite distinguir fontes sonoras que produzem a mesma frequência, ou seja, o sotaque do instrumento. Por essa razão a correspondência entre o timbre de dois ou mais instrumentos é facilmente encontrada dentro de diferentes (e até díspares) universos musicais. Com efeito, pode-se

dizer que o Quinteto Armorial transportou o Barroco e a Renascença para o Nordeste, estreitando uma distancia de até quatro séculos. Fundiu a monodia própria dos cantores cegos através da rabeca e do marimbau com a polifonia do violão, descendente do alaúde, e o som metálico da viola caipira de 10 cordas remetendo ao som do clavicórdio ou do cravo. Bem como as rabecas substituindo os violinos e violas de arco.

Os músicos armoriais lançaram mão de uma transposição técnica e de efeitos de um instrumento para outro adaptando e fazendo correlações timbrísticas entre esses, na intenção de caracterizar nacionalmente o determinado timbre desse instrumento quando inserido em uma composição de cunho nacional, ou, mais precisamente, sertanejo. A maneira de tocar própria dos cantadores nordestinos era somada à técnica instrumental já utilizada pelos músicos de formação erudita. Esses músicos e compositores desde o início experimentaram diversos artifícios em busca da concretização dessa música erudita nordestina, se valendo, por exemplo, de orquestra mista. Com instrumentos populares e sinfônicos transpondo a técnica de um para o outro, e estruturação de orquestra sobre modelos de grupos populares. As várias fases e formações de conjuntos armoriais (conforme visto no capítulo anterior) se deram em função dessa crescente importância da inserção de instrumentos populares na criação de uma original música camerística nordestina.

A segunda fase não é uma negação da primeira, é um aprofundamento (...) no campo da Música, exige a procura de uma composição brasileira (...) de um “som” brasileiro, num conjunto de câmara apto a tocar Música européia (principalmente a mais antiga, tão importante para nós, brasileiros) mas também a expressar o que a Cultura brasileira tem de extra-europeu (Suassuna, 1975).

A imprecisão da afinação (segundo os critérios europeus) de um instrumento como a rabeca ou o marimbau, por exemplo, que tanto incomodava alguns compositores, é de fundamental importância na execução e, antes mesmo dela, da composição de uma peça armorial. Sobre o pífano, por exemplo, Antônio Madureira afirma que “os intervalos tocados isoladamente podem apresentar certas diferenças de afinação, porém, quando executados dentro de um contexto melódico, o ouvido se encarregará de interpretá-los e corrigi-los naturalmente” (Madureira, s/ed, s/d).

Tais instrumentos possuem, já em sua concepção e construção, esse critério sonoro impreciso, fazendo com que um violino seja menos preciso que uma rabeca ao tocar uma peça escrita para esta, por exemplo, sob pena de perder o sentido e o tom sertanejo desejado pelo compositor. Da mesma forma que a recíproca se faz verdadeira.

Artistas como Antúlio Madureira (irmão de Antônio Madureira) e Egildo Vieira (ex-flautista do Quinteto Armorial) possuem, em seus trabalhos, a proposta da utilização de instrumentos por eles mesmos criados. No caso de Antúlio Madureira figuram a *Cabala*, criada a partir do marimbau, com maior número de cordas e tocada de maneira semelhante, porém dedilhada, e não percutida e a *marimbaça*, entendida como uma amálgama do violoncelo com o marimbau. Esse instrumento quando usado pela Orquestra Armorial de Câmera era chamado de *bericelo* por Cussy de Almeida. Egildo Vieira, por sua vez, recria instrumentos como o violino, violoncelo e contrabaixo a partir de materiais como cabaças e bambu. Apresenta ainda uma espécie de rabeca-flauta. Um instrumento híbrido consistindo em uma rabeca com uma espécie de flauta acoplada ao braço.

Tanto Antúlio quanto Egildo se utilizam materiais rústicos, como o bambu e cabaças, na construção de seus instrumentos, dando a esses, timbres que remetem a instrumentos fabricados e tocados pelo homem sertanejo. Timbres esses tão valorizados e buscados pela música armorial.

Os instrumentos citados neste capítulo participam da formação da gravação dos três discos mais significativos do Quinteto Armorial: *Do Romance ao Galope Nordestino*, de 1974, *Aralume*, de 1976 e *Sete Flechas*, de 1980. Foi excluído o terceiro disco de 1978 intitulado somente por *Quinteto Armorial* devido à integração de outros intérpretes de diferentes instrumentos como clarinete, trompete, trombone e viola de arco. É talvez o disco menos expressivo da carreira do Quinteto devido à saída de Ariano Suassuna do departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, marcando assim uma fase de transição do grupo que, a partir de então, transfere-se para a Paraíba. Também menos característico, uma vez que integra ao grupo instrumentos sinfônicos evitados na formação original do Quinteto. A formação dos músicos é a mesma nos

outros três discos, no entanto, a partir do segundo disco (Aralume) o Quinteto incorporou outros instrumentos tradicionais da música brasileira nas gravações e apresentações.

Totalizando a sorte de instrumentos tocados por cada um dos componentes do grupo temos:

Antônio José Madureira – viola sertaneja e zabumba

Edilson Eulálio – violão, ganzá e matraca

Fernando Torres Barbosa – marimbau e tambor

Egildo Vieira do Nascimento – flauta, pífano e pratos

Antônio Carlos Nóbrega de Almeida – violino, rabeca e caixa

No presente estudo o enfoque maior está no que se refere aos instrumentos utilizados nas composições e na relação entre esses instrumentos populares do Nordeste brasileiro e os instrumentos sinfônicos europeus, utilizados em um determinado momento na música armorial. Na organologia e timbres próprios pra esse tipo de música e um pouco da origem e interpretação própria de cada um deles.

3.1 – O Marimbau

Como o próprio nome sugere, o marimbau pode ser entendido como uma amálgama dos instrumentos *berimbau* e *marimba*. No entanto diversas imprecisões são encontradas num estudo mais aprofundado acerca do tema, assim como qualquer estudo sobre designações e nomenclaturas de instrumentos. A nomenclatura e até mesmo a construção e os materiais usados variam de região para região. O marimbau armorial possui duas cordas afinadas em oitavas, apoiadas sobre cavaletes numa estrutura de madeira em forma de caixa de ressonância com abertura. É tocado através de uma vareta que quando percutida nas cordas faz resultar as notas dadas pela outra mão com o uso de um vidro cilíndrico. O instrumentista o apóia em seu colo na posição horizontal. Outras variações na descrição da estrutura do instrumento também são encontradas, como tendo

suas cordas tensionadas em cavaletes sobre latas ou cabaças, que servem de caixa de ressonância, nas duas extremidades de uma tábua horizontal. O primeiro marimbau (ou *berimbau de lata*) visto por Suassuna consistia “num arame pregado numa tábua e esticado por cima de duas latas que servem de cavalete para o arame e de caixa de ressonância” (Suassuna, 1977, p.19, citado por Lima, 2000, p.12).

O marimbau é um instrumento de origem africana adaptado pelo artesão nordestino João Batista de Lima. Pode-se dizer que a história desse instrumento e sua difusão se confundem com a história do Quinteto Armorial. Suassuna, a partir de livros brasileiros do século XIX, descobre o nome desse estranho instrumento que conheceu pelas mãos de um tocador de berimbau de lata conforme descreve:

Me lembro bem que o primeiro tocador de berimbau de lata que eu trouxe era um homem muito pobre, sem mão, a mão dele tinha sido cortada em algum acidente, eu não sei, e ele amarrava aquela coisa de bater, ele amarrava no braço, no punho, e com a mão que ele tinha ele fazia deslizar o vidrinho para fazer as músicas (Suassuna, citado por Lima, 2000).

Oneyda Alvarenga atribui diversos outros nomes para esse mesmo instrumento tais quais “urucungo, orucungo, oricungo, uricungo, ricungo, rucungo, berimbau, berimbau-de-barriga (...), gobo, bucumbumba, gunga, macungo, mutungo e, em Belém do Pará, marimba” (Santos, 1999, p.186). O folclorista Melo Morais Filho também denomina o instrumento por “urucungo” (Andrade, 1963, p.103), assim como diversos outros folcloristas. No entanto as possíveis nomenclaturas que designam o marimbau se confundem com as que designam o berimbau. É muito comum encontrar em documentos dos séculos XVIII e XIX uma certa confusão acerca das nomenclaturas desses dois instrumentos.

Apesar do nome, o marimbau praticamente em nada se assemelha à marimba, instrumento também de percussão composto por barras de madeira de diferentes tamanhos que, ao serem percutidas por baquetas de madeira revestidas de feltro, resultam nas notas da escala musical. Muito similar ao xilofone, a marimba é um instrumento

temperado e usado por compositores estrangeiros e brasileiros como Radamés Gnattali em seu *Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas* de 1971, por exemplo.

O berimbau e a kalimba já existiam no Brasil no início do século XIX conforme retratado pela iconografia do pintor francês Jean-Baptiste Debret quando no Rio de Janeiro integrado à Missão Artística Francesa. Em sua gravura *Escravo Tocando Berimbau* (ver figura 1 em anexo), de 1824, três escravos são retratados tocando uma kalimba e um berimbau que, até então, ao que tudo indica, estava ainda dissociado da capoeira, sendo usado somente em manifestações musicais como o samba de roda, por exemplo. Já seguindo pela iconografia de Johann Moritz Rugendas percebe-se a confusão entre os nomes *Kalimba* e *Marimba* em sua gravura *Playing the marimba (Dansa de Negros)* de 1846-49 (ver figura 2 em anexo), onde é retratado um negro tocando um instrumento semelhante à Kalimba.

Mário de Andrade no livro *Música, Doce Música* menciona uma deformação no sentido e na dicção da palavra berimbau. Relata a pronúncia da palavra *marimbau* referindo-se ao *berimbau*, e aponta a possibilidade da contaminação pela palavra *marimba*, sendo *marimbau* uma amálgama dessas duas últimas. Descreve ainda um instrumento tocado por um indígena em Coatá (sertão paulista), que consistia num arco de flechar apoiado no ombro e na mão esquerda do índio, tocado com uma varinha na mão direita e, com os dentes e os lábios encostando-se à corda o tocador conseguia duas notas (tônica e dominante) com sua boca servindo-lhe de caixa de ressonância. “A voz do bugre, resmoneando, ajudava o som do instrumento, obtendo o conjunto uma espécie de zumbido melódico (...) A esse instrumento o bugre chamava de marimbau” (Andrade, 1963, p.103). Este era chamado berimbau-de-boca, sendo tocado por vezes com a utilização de uma faca de metal deslizando pela corda, assemelhando-se assim ao marimbau, fazendo com que o executante desse as notas da escala através do contato da faca com a corda (ou arame) esticada.

Exemplos de marimbau armorial.



O marimbau é provavelmente o instrumento mais característico e marcante da música armorial por ter sido, de certa maneira, recriado a partir das necessidades desta. Antônio Madureira no livro *Iniciação à Música do Nordeste*, diferencia o berimbau-de-lata do marimbau, tomando o segundo como criação do Quinteto Armorial.

No Quinteto Armorial, criamos um instrumento a partir do berimbau-de-lata. As suas latas foram substituídas por uma caixa de ressonância de madeira e ao invés de uma corda, adaptamos duas. Para esse instrumento que perdeu as características orgânicas e não acústicas do berimbau-de-lata, resolvemos adotar um nome que aparece nos antigos livros de viajantes que vieram ao Brasil descrevendo instrumentos de corda, provavelmente da família dos arcos musicais: marimbau (Madureira, s/ed, s/d).

Também pelo seu timbre marcante, e pelo uso de umas de suas cordas tocando quase todo o tempo a nota fundamental do tom como nota pedal, o marimbau possibilita ao intérprete portamentos (sem retirar o vidro da corda), notas soltas e efeitos percussivos. Ao ser tocado em conjunto deve ter sua corda solta afinada a partir da nota Ré do pífano. Por ser um instrumento de corda não pinçada ou friccionada, mas percutida, de timbre rústico e fanhoso, e pela sua afinação imprecisa, própria dos instrumentos destemperados do Nordeste do Brasil, fundamentais na atmosfera musical

nordestina. Também é o instrumento que talvez mais diferencie a ambiência sonora do Quinteto Armorial em relação à Orquestra Armorial de Câmara, sendo, por muitas vezes, instrumento solista na primeira.

3.2 – A Viola Sertaneja

Trazida por padres jesuítas portugueses durante o período da colonização, a viola chegou ao Brasil ainda diferente da viola brasileira que conhecemos hoje em dia. Mas seria impossível falar da origem da viola brasileira sem falar da vihuela ibérica, por sua vez da família do alaúde que, levado pelos árabes à Espanha, era chamado de *vihuela de flandes*. Apesar de ter chegado às terras brasileiras pelas mãos dos portugueses, sua origem está na Espanha. Um livro publicado em 1536, intitulado *Libro de Música de Vihuela Titulado El Maestro*, do vihuelista Luis de Milán (1500-1561), indica a passagem deste instrumento ibérico por Portugal. Este livro é dedicado ao rei de Portugal João III, e contém seis vilancetes (antiga composição poética) escritos em português.

A vihuela é um instrumento muito similar ao violão que conhecemos hoje em dia. Mais ainda com o violão de 12 cordas, com afinação praticamente igual, com exceção do terceiro par de cordas afinado meio tom abaixo. Pode-se dizer que este instrumento naturalmente evoluiu chegando a alguns tipos de violas portuguesas: a *viola braguesa* (ou *minhota*), *viola amarantina* (também chamada de *viola de dois corações* por ter sua boca nesse formato), a *viola toeira* (que vem do ato de toar o instrumento), entre outras. Todas muito semelhantes à viola que conhecemos hoje no Brasil. Tanto em seus formatos quanto, no caso das duas primeiras, no número de cordas. Já a *viola toeira* se parece mais com a vihuela ibérica, com seis pares de cordas.

É muito comum a confusão em torno das nomenclaturas dos instrumentos musicais. As ocorrências de homônimos ou de instrumentos iguais designados por nomes diferentes se fazem presentes em qualquer pesquisa acerca do tema. Essa confusão se dá também ao recorrermos ao termo *viola*, principalmente no Brasil, onde conhecemos hoje

a *viola caipira*, ou *viola sertaneja*. Mas essa diferenciação já era feita em meados do século XV, quando o arcepreste (vigário) de Hita, na Espanha, escreve sobre a *vihuela de arco* (como as violas das orquestras sinfônicas tocadas com arco) e no que ele chamava de *vihuela de peñola*, com as cordas pinçadas por um plectro

Por muitas vezes esse sobrenome à designação de um instrumento se faz necessário. A viola brasileira é comumente chamada de *sertaneja* quando no nordeste do país, e de *caipira* quando no centro-sul, apesar de nunca ter recebido o sobrenome algum por Mário de Andrade, tampouco por Luis da Camara Cascudo.

A viola é um instrumento cordofônio com bojo (caixa de ressonância) e braço um pouco menores que o violão. O bojo do instrumento tem cintura (reentrância côncava na metade do corpo do instrumento), assim como seus primos *vihuela* e violão. Contem dez cordas agrupadas aos pares. Os dois primeiros pares são afinados em uníssonos e os outros três em oitavas. São elas (ordem de baixo para cima): prima e contra prima (ou primas), requinta e contra-requinta (ou segundas), turina e contra-turina, toeira e contra-toeira e, por fim, canotilho e contra-canotilho.

Na maioria das violas as cordas são de metal, mas já houve tempo em que se fazia corda das tripas de animais. “No século XVII (...) havia preferência pelas cordas de arame, porque custavam menor preço e porque davam à viola uma sonoridade semelhante ao cravo, afirmam os autores da época” (Lima, 1964, p.30). Alguns violeiros mais modernos usam também cordas de nylon.

É o instrumento, juntamente com a rabeca, mais usual do cantador sertanejo. Luis da Camara Cascudo aponta que “o mais antigo instrumento do cantador sertanejo devia ter sido a viola (...) verdadeiramente o instrumento da cantoria. Violeiro é sinônimo de cantador. Todos os cantadores tocam” (Cascudo, 1984, p.183).

3.3 – A Rabeca

A rabeca, também conhecida por rebeca no Nordeste do Brasil é um tipo de violino popular de construção artesanal. De origem árabe tem-se notícias de sua

utilização desde a Idade Média. Instrumento tocado com arco estima-se que a rabeca possua origens árabes e também européias, após a dominação moura na Europa, sendo uma derivação dos instrumentos chamados *rabab* (árabe) e *fiddle* (europeu). A empunhadura da rabeca se dá com o instrumento apoiado em parte no braço esquerdo, em parte no peito ou sobre o ombro esquerdo do intérprete. Com o braço levemente inclinado para baixo tem suas cordas friccionadas por um arco côncavo, com curva pronunciada para o lado contrário da crina (diferente dos convexos usados na execução do violino), essa untada em breu. “Esta posição, que lembra o modo de segurar as violas medievais, é comum entre todos os tocadores de rabeca” (Santos, 1999, p.185). Ou conforme se pode observar em pinturas de Giovanni Bellini que, bem no início do século XVI, retratava a *viola de braccio* (sendo a palavra *braccio*, braço em italiano) ou *lira de braccio* sendo empunhada de forma muito semelhante à rabeca. Com o braço inclinado para baixo, diferente das *violas da gamba* (sendo a palavra *gamba*, perna em italiano) tocadas de forma vertical com o braço apontando para cima.

Com o fim da época feudal na Itália e com o surgimento das cidades a música passa a tomar uma nova dimensão e, conseqüentemente, aumenta a demanda por novos instrumentos, ou o aperfeiçoamento de outros. A partir disso, em meados do século XVI, pela mão de luthiers e artesãos, surge o instrumento hoje conhecido por violino.

A rabeca possui um registro mais grave que o violino em relação à altura das notas, e um som ríspido devido à sua construção rústica e artesanal. Sua construção e afinação, assim como o material utilizado na sua confecção varia, podendo tanto ser de madeira, de cabaça ou mesmo de bambu. Afinadas em quintas, o número de cordas também varia podendo ter três, quatro ou cinco, sendo as de quatro cordas mais comuns no Nordeste brasileiro.

Muito comumente a rabeca é levianamente estigmatizada como um instrumento, diferente do violino, desafinado ou impreciso. No entanto a grande maioria dos rabequeiros do Nordeste do Brasil são músicos autodidatas ou ensinados pelos próprios pais, sem formação acadêmica. Ao contrário do que acontece com muitos violinistas que, por sua vez, imprimem na execução do instrumento uma clara preocupação no que se

refere a um estudo técnico de afinação, conforme afirma o maestro Cussy de Almeida sobre o violino ser um “instrumento que não admite o amadorismo” (Almeida, 1975). Haja visto a técnica e a afinação de rabequeiros como Antônio Nóbrega (ex Quinteto Armorial) e Luiz Fiaminghi (grupo Anima), ambos também violinistas e músicos de formação erudita. Outra hipótese sobre a possível dificuldade de afinação da rabeça se baseia na ausência de um micro afinador no estandarte (peça inferior na qual são presas as cordas em direção à voluta) do instrumento. Faz com que o rabequeiro afine diretamente nas cravelhas, diferente do que acontece nos violinos mais modernos.

A música armorial tinha, entre suas referências timbrísticas, os cantadores sertanejos, em especial a dos cegos rabequeiros que, além de uma voz anasalada, não apresentavam um som limpo e puro tirado de suas rabeças. Soando “roufenha, melancólica e quase interior” (Casculo, 1984, p.183), e com menor volume sonoro que o violino. Com poucos pizzicatos ou vibratos e presença constante de cordas soltas (nota pedal) ou duplas, é bastante comum o uso exclusivo da primeira posição da mão esquerda do rabequeiro, caminhando pouco pelo braço do instrumento. Isso se explica talvez pela falta de apoio da rabeça no queixo ou ausência de uma espaldeira, frequentemente usada pelos violinistas, dando a estes maior mobilidade, uma vez que a mão esquerda não é mais solicitada como apoio ao instrumento. Com um toque mais áspero e agressivo que o do violino, o arco é comumente usado da metade para a ponta (contrária à mão do instrumentista), de modo a percutir as cordas, quicando nelas em spiccato. Muito comum também é a presença de motivos rítmicos em notas curtas, sem que o arco perca o ponto de contato com as cordas.

Além da música armorial, compositores de formação acadêmica, como José Eduardo Gramani, se valeram da rabeça na busca por uma maior variedade timbrística em suas obras. No CD *Mexericos da Rabeça* (1997) Gramani interpreta composições suas fazendo uso de diversos tipos de rabeça, explorando as diversas possibilidades sonoras desse instrumento.

3.4 - O Pífano

Também chamado de pífaru ou pife no Nordeste do Brasil, o pífano consiste em uma pequena flauta transversal ou de bisel - esta normalmente chamada de *gaita* - feita de taboca (uma espécie de cana semelhante ao bambu) ou taquara. Atualmente encontram-se pífanos fabricados em tubos de metal ou plástico devido à dificuldade de encontrar a taboca e pelo fato de esta rachar com facilidade. A quantidade de furos ao longo do corpo do instrumento varia, sendo mais comum o pífano de sete furos, sendo seis para o dedilhado e um para a embocadura, não possuindo chaves. A furação e afinação normalmente são feitas a partir de uma “conta-de-chegar” (Guerra-Peixe, 2007, p. 94), não existindo na maioria dos casos uma fórmula matemática aplicada à construção do instrumento. “Essa disposição não corresponde exatamente aos princípios que regem as leis da física da escala temperada” (Madureira, s/ed, s/d). A afinação é corrigida controlando a força do ar projetado pelo intérprete ou por fechamentos parciais e combinações dos furos.

Existem algumas possibilidades no que se refere à origem do pífano. Entre elas a descendência dos gaiteiros medievais, provavelmente trazido ao Brasil pelos portugueses. Outra hipótese é que o pífano seja de origem indígena, posteriormente adaptada pelos caboclos nordestinos, que fizeram com que ficasse um pouco mais similar aos pífanos europeus. Alguns autores atribuem a origem desse instrumento à Europa, fazendo referência ao Fifre Provençal ou ao Píffero dos Abruzzos. No entanto esses instrumentos se assemelham muito mais às flautas de bandas marciais européias e norte-americanas que ao pífano tocado no Brasil. Muito utilizado nas manifestações de *caboclinhos* (ou *cabocolinhos*) na região Nordeste, o pífano integra as pequenas orquestras normalmente em conjunto com bombo, caixa clara, pratos, caracaxás e preacas (instrumento de percussão que simboliza o arco e a flecha usado pelos índios) que marcam o andamento das danças, além do pífano.

Guerra-Peixe em pesquisa em Caruaru detectou a presença de dois tamanhos de pífanos: o *regra inteira*, medindo de 40 a 50 centímetros de comprimento, e o *três-*

quartos, de 30 a 35 centímetros. Os tocadores de pífanos de Caruaru têm preferência por essa última devido ao menor volume de ar necessário na sua execução, tornando-se assim menos cansativo (Guerra-Peixe, 2007, p.93).

Instrumento de construção rústica e artesanal, o pífano possui em suas características a pouca sustentação sonora, chegando a causar um efeito percussivo em sua interpretação, com notas bem curtas e de ataque forte, sendo um instrumento melódico, porém com propriedade rítmica. Possui também uma tessitura muito curta e é normalmente executado em um registro agudo, assemelhando-se ao flautim no que se refere à altura das notas. São também muito comuns na execução do pífano ornamentos como mordentes e apogiaturas.

As formações de grupos de pífanos variam, sendo muito comuns a banda *Cabaçal*, com dois pífanos, zabumba, caixa (ou tarol) e pratos, e o *Terno*, com dois pífanos, zabumba e duas rabecas (às vezes também com um triângulo), sendo os dois pífanos normalmente tocados em uníssono ou em intervalos de terças e, eventualmente, de quartas, com o segundo sempre abaixo do primeiro. Muitas vezes fica difícil perceber a diferença na dinâmica em grupos pequenos de pífanos. Não que não haja uma diferença na dinâmica, porém é mais perceptível em grupos grandes com maior quantidade de instrumentos. Essa é mais uma característica desse instrumento, que não permite ao instrumentista muitas nuances em relação à dinâmica.

Ainda que os grupos de música armorial citados até agora não estejam mais em atividade seria impreciso dizer que o Movimento Armorial, ou mais ainda, a música armorial se extinguiu, diferente do que muitos críticos e jornalistas afirmam. Diversos grupos influenciados pelos armoriais se mantêm em atividade não só em Pernambuco e na região Nordeste, mas em diversos estados do Brasil.

Um levantamento de repertório e, principalmente, das formações instrumentais desses grupos se faz necessário a fim de verificar em quais aspectos os grupos armoriais influenciaram novos grupos ainda em atuação no cenário musical de hoje.

A música dita armorial de hoje abarca um grande número de grupos que buscam fazê-la conforme os moldes pré-definidos (ou apresentados pelos armoriais das décadas de 70 e 80) ou mesmo à sua maneira. Com formações instrumentais previamente propostas e utilizadas, ou formações originais a partir destas. Além dos grupos citados neste capítulo, o rol de grupos armoriais em atividade compreende também diversos outros, entre eles o Grupo Gesta, o Pedra Lispe, o músico Antúlio Madureira e o Grupo Armorial Ariano Suassuna. Além dos ex-integrantes do Quinteto Armorial, Egildo Vieira e Antônio Nóbrega.

Quinteto da Paraíba

Surgido em 1989 com o nome de *Quinteto Ravel*, o atual Quinteto da Paraíba, que adotou esse nome na intenção de reforçar sua proposta de divulgação de compositores nordestinos com ênfase no Movimento Armorial, é formado por um quarteto de cordas (dois violinos, viola e violoncelo) adicionado a um contrabaixo. Composto por músicos de formação erudita, entre eles professores da Universidade Federal da Paraíba e membros da Orquestra Sinfônica da Paraíba, o grupo já gravou músicas de compositores como Luiz Gonzaga, além de diversos outros ligados ao Movimento Armorial como

Capiba, Clóvis Pereira, Antônio Nóbrega e Antônio Madureira. Participaram também da trilha sonora do filme *Central do Brasil*, do diretor Walter Salles Jr.

Em relação à instrumentação utilizada pelo Quinteto da Paraíba é importante salientar a importância da introdução de um contrabaixo na formação instrumental do grupo, transformando, assim, um quarteto de cordas num quinteto, apresentando-se regularmente com esta formação camerística. Contudo tal formação em nada se relaciona com a instrumentação proposta pelos grupos armoriais das décadas de 70 e 80, deixando a tangência entre o Quinteto da Paraíba e a música nordestina por conta do repertório, apesar de o grupo se apresentar como um grupo valorizador do ideário armorial.

Um trabalho de análise acerca da peça *Toré*, de Antônio José Madureira, explicita as diferenças instrumentais e interpretativas, além do rearranjo desta partindo da interpretação do Quinteto Armorial no LP *Do Romance ao Galope Nordestino* (1974), em relação à gravação do Quinteto da Paraíba no CD *Armorial e Piazzolla* (1995).

Dois idéias melódicas simples e bem marcadas em alternância são apresentadas ao longo da peça intercalando-se entre interlúdios instrumentais. O Quinteto Armorial se vale da rabeca no primeiro motivo melódico seguido pelo interlúdio executado pela viola sertaneja e pelo marimbau percutido em sua caixa de ressonância. Uma outra célula rítmica tocada com a mão na caixa da viola se contrapõe à do marimbau. Guerra-Peixe aponta a existência desse tipo de “baião-de-viola” (interlúdio instrumental que entremeia os versos dos cantadores) no qual “o músico produz um ruído característico e ritmado no seu instrumento, no tampo superior e com as pontas dos dedos” (Guerra-Peixe, 2007, p.122). Após este interlúdio o marimbau entra fazendo a segunda melodia como instrumento solista acompanhado pela percussão da caixa da viola e um ostinato tocado pela rabeca. Assim a peça segue até o final revezando os instrumentos solistas e de acompanhamento. O Quinteto da Paraíba, por sua vez, além de, nessa gravação, apresentar ao fundo o som de um tambor grave (podendo inclusive ser a caixa de ressonância do contrabaixo percutida com as mãos), faz uso de elementos rítmicos conseguidos através dos instrumentos mais graves como o violoncelo, por exemplo, tocados de maneira percussiva pelo pouco contato de arco com as cordas em notas curtas

e marcadas. Além de um dos violinos apresentando uma outra célula rítmica contrapondo-se à primeira. O violino parafraseia o marimbau do Quinteto Armorial em um registro agudo ao apresentar o segundo tema.

Pode-se dizer que o Quinteto da Paraíba, ao propor uma instrumentação clássica, demonstra seriedade no que se refere ao trabalho de transcrição e rearranjo das peças executadas pelo Quinteto Armorial, dando a estas um ar mais camerístico. Remetendo, entretanto, o ouvinte à música popular sertaneja basicamente através da construção melódica modal em lídio com sétima abaixada, utilizada na composição, e não através dos timbres utilizados na execução da peça em questão.

Sa Grama

Com a direção do músico Sérgio Campelo (também flautista do Quarteto Romançal) o Sa Grama conta com nove músicos, todos de formação erudita. Fundado em 1995 o grupo traça paralelos com a música armorial a partir de uma instrumentação predominantemente clássica com flautas, clarinete, contrabaixo, violão, viola nordestina, marimba, vibrafone e percussões. “O grupo confere tratamento camerístico à música popular nordestina, incluindo a folclórica” (Souza, 2002). O diretor Sérgio Campelo salienta o fato de os músicos tocarem diversos instrumentos, fazendo com que isso dê ao grupo uma boa opção de timbres.

O Sa Grama remonta, à sua maneira, um pouco de uma das fases do extinto Quinteto Armorial, na qual se reuniram às percussões e viola sertaneja, uma maior quantidade de instrumentos da orquestra clássica no disco *Quinteto Armorial*, de 1978. Ou até mesmo à Orquestra Armorial de Câmera, apesar de possuir a viola sertaneja em sua formação, diferente desta última. A ausência em quantidade de instrumentos característicos da música armorial, como o marimbau, o pífano e a rabeca, faz com que o Sa Grama soe de maneira distinta à ambiência proposta pelo Movimento Armorial. Ainda que haja a eventual presença da rabeca como na música *Rabecada* (faixa 6 do CD *Tábua de Pirulito*, 2002), por exemplo. Executada pelo solista convidado Yerko Pinto, primeiro violinista do Quinteto da Paraíba, a interpretação remete o ouvinte muito mais ao som do

violino, com notas longas e vibratos, diferente da interpretação dos cantadores rabequeiros do Nordeste do Brasil.

Premiado por seu trabalho e reconhecido pela crítica, inclusive pela trilha sonora da adaptação do romance *O Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna para a televisão, o grupo possui um ar fortemente camerístico. Ainda que declaradamente influenciado pela música armorial e pelas expressões da música popular nordestina.

Quarteto Romançal

Formado em Recife no ano de 1996, o Quarteto Romançal compreende uma das maiores figuras da história da música armorial: Antônio Madureira (ex-líder do Quinteto Armorial), no violão, composições e direção musical, além dos músicos Fernando Pintassilgo (flauta), Aglaia Costa (violino) e Fabiano Meneses (violoncelo), sendo os dois últimos também músicos da Orquestra Sinfônica de Recife.

A adoção de instrumentos clássicos se deu somente num segundo momento do trabalho do Quarteto. Inicialmente foi proposto um conjunto que compreendesse instrumentos populares do Nordeste, como os pífanos, a rabeca, a viola brasileira e o marimbau. Formação essa praticamente igual à do extinto Quinteto Armorial. Não à toa Antônio José Madureira foi (e ainda é, no caso do Quarteto Romançal) diretor musical de ambos os grupos, dando a impressão de o *Quarteto* de hoje ser uma espécie de herdeiro do *Quinteto* de ontem.

Peças executadas pelo Quinteto Armorial ganham uma roupagem mais camerística e adaptada aos instrumentos então utilizados pelo Quarteto Romançal, a exemplo da peça *Repente*, do próprio Antônio Madureira. No arranjo do Quinteto o marimbau toca logo nos primeiros compassos destacando-se como instrumento solista à base rítmica dos bordões do violão. Passa em seguida o acompanhamento rítmico seguindo em nota pedal base para os trechos em repetição onde figuram todos os outros instrumentos do grupo em dois pares. Rabeca com a flauta e violão com a viola sertaneja.

Já no rearranjo para o Quarteto, o violoncelo desempenha a base rítmica em diversos momentos durante a peça, com presença significativa de notas curtas, com pouco arco, caminhando e soltando mais as notas somente em determinados temas. A flauta dialoga com o violino e, por vezes, esse último contracanta com o violoncelo.

O Quarteto Romançal faz alusão à música tradicional nordestina não através de sua instrumentação, mas pelo material motivico/melódico. Através dos temas e modos musicais utilizados nas composições. A inclusão do violoncelo e a exclusão do marimbau e dos pífanos pode ser entendida como uma evolução ou um amadurecimento da concepção original do grupo. A partir de então o Quarteto pôde ter suas peças, uma vez rearranjadas para essa nova formação instrumental clássica, interpretadas por grupos de qualquer parte do mundo, potencializando assim a universalização da música armorial.

Conclusão

Ao longo de quase quatro décadas, desde o anúncio oficial do Movimento Armorial, a música proposta se modificou de forma dinâmica, assim como qualquer manifestação artística. A intenção de salvaguardar as raízes da música popular, no entanto, se mantém presente não apenas no trabalho dos grupos armoriais hoje em atividade, mas em diversos grupos de música popular não ligados ao Movimento Armorial, mas influenciados por ele. Assim como houve mudanças e aprimoramentos no que tangencia a instrumentação utilizada na concepção das peças e formação dos grupos em pouco mais de quinze anos, do início da década de 70 até meados da década de 80, a música armorial experimentou uma evolução natural em sua trajetória. Partindo da Orquestra Armorial de Câmara e do Quinteto Armorial até chegar a grupos como Sa Grama, Quarteto Romançal, Grupo Gesta, entre outros.

Após passar pela pesquisa instrumental e timbrística, nos dias de hoje cada grupo opta por uma formação distinta, contudo mantendo determinadas características irrevogáveis da proposta inicial, evocadoras das manifestações musicais populares do Nordeste brasileiro. Sem abarcar preceitos estabelecidos pela prática instrumental e interpretativa de grupos participantes da fundação do Movimento Armorial e responsáveis pela construção dessa nova categoria musical que surgia então. Muitas vezes abrindo mão de paradigmas pré-estabelecidos, ainda que conscientes destes.

As diversas fases da música armorial e suas propostas instrumentais e timbrísticas podem ser percebidas nos grupos atuantes de hoje. Da mesma forma que o Movimento Armorial não possuiu de imediato um manifesto propriamente dito, a música armorial teve sua cartilha escrita de forma fragmentada, em textos de contracapas dos LPs. Além de no próprio trabalho contínuo de pesquisa dos compositores e músicos em busca de uma instrumentação e interpretação apropriadas para essa categoria de música.

Ao longo deste estudo ficou claro o desconhecimento de um grande número de músicos e estudantes de música em relação à música feita no Nordeste brasileiro e à música armorial. Esta monografia foi pensada com o intuito de preencher essa lacuna de conhecimento no que se refere ao fazer musical nordestino. Tratou-se ainda de uma tentativa da inserção dessa categoria de música no repertório musical acadêmico. No entanto uma inserção com propriedade, com a utilização de instrumentos característicos dessa manifestação musical e escrita idiomática, sem que simples transcrições sejam feitas de forma leviana.

A partir do presente trabalho músicos, professores e estudantes de música terão mais acesso ao trabalho e à proposta dos artistas armoriais. Propiciando assim uma aproximação entre músicos de formação erudita da música folclórica nordestina, seus instrumentos e interpretações.

Bibliografia

- ALMEIDA, Cussy de. Texto de apresentação do LP **Chamada**.
Direção de Cussy de Almeida. Discos Continental, 1975.
- _____ **O nacionalismo musical além do limite do trópico: criação ou re-criação?** In: Seminário de Tropicologia: trópico e cultura. Recife, PE, 1984.
- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago**. In: Revista de Antropofagia. Ano I, número 1, maio de 1928.
- _____ **Música, Doce Música**. São Paulo, SP: Livraria Martins Editora, 1963.
- ARAÚJO, Samuel. **Para Além do Popular e do Erudito: A Escuta Contemporânea de Guerra-Peixe**. In: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (Orgs). Música em Debate – Perspectivas Interdisciplinares. Rio de Janeiro, RJ: Mauad Editora, 2008, p. 157-170.
- CASCUDO, Luis da Camara. **Vaqueiros e Cantadores**. São Paulo, SP: Editora USP, 1984.
- FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. Recife, PE: FUNDAJ, Editora Massangana, 1996.
- GUERRA-PEIXE, César. **Estudos de Folclore e Música Urbana**. ARAÚJO, Samuel (Organizador). Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2007.
- LIMA, Rossini Tavares de. **Estudo Sobre a Viola**. In: Revista Brasileira de Folclore, Ano IV, Nºs 8/10, jan/dez 1964. Ministério da Educação e Cultura, p. 29-38.
- MACIEL, Jarbas. Texto de apresentação do LP **Gavião**.
Direção de Cussy de Almeida. Discos Continental, 1977.
- MADUREIRA, Antônio José. Texto de apresentação do LP **Aralume**.
Discos Marcus Pereira, 1976.
- _____ **Iniciação à Música do Nordeste através dos seus instrumentos, toques e cantos populares**. Projeto de pesquisa subvencionado pelo Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq). Brasília, DF: s/ed, s/d.
- MEDAGLIA, Júlio. **Música Impopular**. São Paulo, SP: Editora Global, 1988.
- NÓBREGA, Ana Cristina Perazzo da. **A Rabeca no Cavalo Marinho de Bayeux, Paraíba: um estudo de caso**. Dissertação de mestrado em música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1998.

- NÓBREGA, Ariana Perazzo da. **A Música no Movimento Armorial**. Artigo publicado nos Anais do XVII congresso da ANPPOM, São Paulo, SP: 2007.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em Demanda da Poética Popular - Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.
- SLATER, Candance. **Folk Tradition and the Artist: The Northeast Brazilian “Movimento Armorial”**. In: Luso-Brazilian Review, Vol.16, nº 2, p. 169-190. University of Wisconsin Press, 1979.
- SOUZA, Tárík de. Texto de apresentação do CD **Tábua de Pirulito**. Direção de Sérgio Campelo, LG Projetos & Produções Artísticas, 2002.
- SUASSUNA, Ariano. Texto de apresentação do LP **Orquestra Armorial**. Direção de Cussy de Almeida. Discos Continental, 1975.
- TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. São Paulo, SP: Editora 34, 2000.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 2003.
- VETROMILLA, Clayton. **Guerra-Peixe: considerações sobre o significado do conceito “objetividade folclórica”**. In: Per Musi nº 14. Belo Horizonte, BH, 2006, p.82-92.
- ZAMITH, Rosa Maria. **Arquivos de Música de Tradição Oral**. In: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (Orgs). *Música em Debate – Perspectivas Interdisciplinares*. Rio de Janeiro, RJ: Mauad Editora, 2008, p. 43-53.

Material da Internet

- LIMA, Ana Paula Campos. **A Música Armorial**. Pernambuco, 2000. In; <http://www.unicap.br/armorial/movimento/produtos/amusica-armorial.pdf>
Acesso em 17 de agosto de 2008.
- SCARPA, Paulo Sérgio. **Orange é o novo fruto de Cussy de Almeida**. In: *Jornal de Poesia*, 21 de abril de 2003.
Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/cussy1.html>>
Acesso em 07 de outubro de 2008.

Gravações sonoras e audiovisuais

LIMA, Ana Paula Campos. **Música Armorial (Do experimental à fase Arraial)**.
Curta-metragem. Recife-PE, 2004.

ORQUESTRA Armorial. **Orquestra Armorial**. Direção de Cussy de Almeida.
Discos Continental, 1975.

_____ **Chamada**. Direção de Cussy de Almeida.
Discos Continental, 1975.

_____ **Gavião**. Direção de Cussy de Almeida.
Discos Continental, 1977.

QUINTETO Armorial. **Do Romance ao Galope Nordestino**.
Discos Marcus Pereira, 1974.

_____ **Aralume**. Discos Marcus Pereira, 1976.

_____ **Quinteto Armorial**. Discos Marcus Pereira, 1978.

_____ **Sete Flechas**. Discos Marcus Pereira, 1980.

QUINTETO da Paraíba. **Armorial & Piazzola**.
Kuarup discos, 1995.

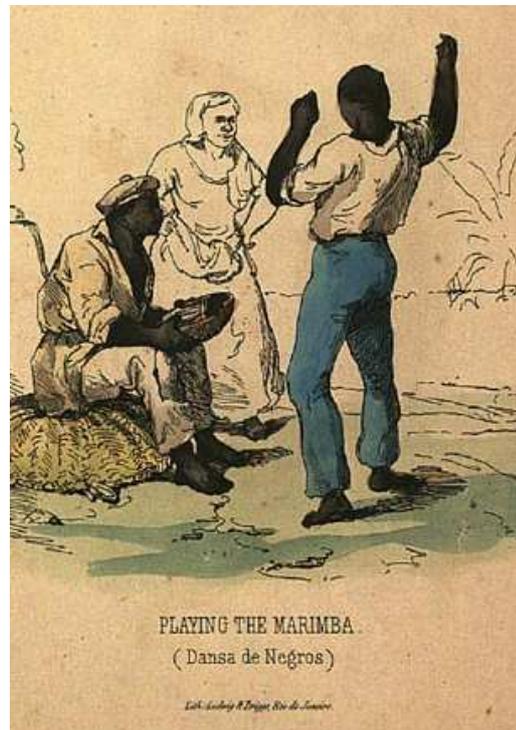
SA Grama. **Tábua de Pirulito**. Direção de Sérgio Campelo,
LG Projetos & Produções Artísticas, 2002.

Figura 1



Escravo Tocando Berimbau
DEBRET, Jean-Baptiste.
Voyage pittoresque et historique au Brésil
Paris: Didot Firmin et Frères, 1824.

Figura 2



Detalhe de **Playing the Marimba (Dansa de Negros)**
RUGENDAS, Johann Moritz
Fundação Biblioteca Nacional, 1846-49.