



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**CUSSY DE ALMEIDA NETO: sua influência como violinista e compositor na
Música Nordestina de Concerto**

Emmanuel Wilson de Carvalho

João Pessoa

2023



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**CUSSY DE ALMEIDA NETO: sua influência como violinista e compositor na
Música Nordestina de Concerto**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba - UFPB - como obtenção do título de Mestre em Música, área de Concentração: Práticas Interpretativas. Linha de pesquisa: Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical.

Orientador Prof. Dr^o. Hermes Cuzzuol Alvarenga

Emmanuel Wilson de Carvalho

João Pessoa

2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C331c Carvalho, Emmanuel Wilson de.

Cussy de Almeida Neto : sua influência como violinista e compositor na música nordestina de concerto / Emmanuel Wilson de Carvalho. - João Pessoa, 2023.

105 f. : il.

Orientação: Hermes Cuzzuol Alvarenga.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Almeida Neto, Cussy de. 2. Música de concerto - Nordeste. 3. Orquestra Armorial. I. Alvarenga, Hermes Cuzzuol. II. Título.

UFPB/BC

CDU 785.6(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: **“CUSSY DE ALMEIDA NETO: sua influência como violinista e compositor na Música Nordestina de Concerto.”**

Mestrando(a): **EMMANUEL WILSON DE CARVALHO**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Dr. HERMES CUZZUOL ALVARENGA
Orientador/UFPB

Dr. FÉLIPE JOSE AVELLAR DE AQUINO
Membro Interno do Programa/UFPB

Dr. RUCKER BEZERRA DE QUEIROZ
Membro Externo à Instituição/ UFRN

João Pessoa, 28 de Setembro de 2023

*Dedico este trabalho a minha família e a mulher mais importante que tive na
minha existência. Minha mãe.
(In memoriam)*

AGRADECIMENTOS

Ao meu Pai Celeste, o Deus que professo minha fé.

A minha mãe, minha mãinha (*In memoriam*), por ter sido um canal de bênçãos, exemplo de determinação e fé no Onipotente.

A minha irmã Mônica de Carvalho, meus sobrinhos Raquel, Robson e Rodrigo de Carvalho, e também, os meus pequeninos, Yuri e Júlia pelo carinho, amor e paciência.

Ao meu irmão e amigo Demerval Germano pelo apoio, atenção e ajuda.

Aos meus amigos Sérgio Barza e Aline Lima, por terem me ajudado na pesquisa de campo.

Aos amigos Marcos Barcelos, Viviane Guedes, Vanderlei Alves e Júlio Carlos, pelo apoio e solidariedade.

A Suzana Costa e Natalia de Almeida, esposa e filha do meu professor Cussy de Almeida, por terem disponibilizado e boa receptividade durante as minhas pesquisas no acervo pessoal do professor Cussy.

A minha aluna e amiga Noeli Sousa. A pessoa que mais me apoiou em cada etapa. Sempre solícita e presente no desenvolvimento desta pesquisa.

Ao pianista e amigo Daniel Seixas, por ter participado da construção do repertório do recital do mestrado.

A Egon, pelo registro e ajuda.

Aos professores Drs. Felipe Avellar de Aquino, Sandra Aquino, Paula Bujes e Rucker Bezerra Queiroz, por terem agregado ao meu trabalho observações enriquecedoras.

Especialmente ao professor Felipe Avellar de Aquino, com seu perfeccionismo, contribuiu incomparavelmente nos resultados que apresento nesta dissertação.

Ao professor Hermes Cuzzuol Alvarenga, por ter me aceito na seleção do mestrado e me orientado no desenvolvimento desta dissertação.

“Demore o tempo que for para decidir o que você quer da vida, e depois que decidir não recue ante nenhum pretexto, porque o mundo tentará te dissuadir” (Friedrich Nietzsche).

RESUMO

Esta pesquisa propõe resgatar e preservar a memória das contribuições musicais do violinista e compositor, Cussy de Almeida Neto. Discorrendo sobre a sua trajetória como violinista, sua influência na Música Nordestina de Concerto, além de apresentar, seu legado artístico como intérprete e compositor na música brasileira na segunda metade do século XX. Para isso, destacam-se os seguintes objetivos específicos: Identificar os objetivos que inspiraram Almeida na criação da Orquestra Armorial; apresentar a sua influência como violinista e compositor; delinear a estética musical criada na Música Nordestina de Concerto e desenvolvidas na Orquestra Armorial. Esta pesquisa está apresentada em três partes: na primeira, levantamento de todo material para pesquisa, em seguida, organização dos textos e obras e, por fim, apresentação escrita dos resultados. Para atingir os delineamentos de pesquisa neste trabalho, por se tratar de uma pesquisa documental e bibliográfica, foi realizada pesquisa no acervo pessoal do autor, discografia da Orquestra Armorial e do Grupo Orange. Complementando em fontes bibliográficas, periódicos científicos, e bases de dados. Pensamos Cussy de Almeida Neto como um grande influenciador musical. Reuniu em Pernambuco, os principais compositores nordestinos e juntos, produziram para Orquestra Armorial as primeiras músicas de concerto com uma estética nordestina.

Palavras-chave: Cussy de Almeida; Orquestra Armorial; Música Nordestina de Concerto.

ABSTRACT

This research proposes to preserve the memory of the music contributions from Cussy de Almeida Neto, who is violinist and composer. It will talk about his career as a violinist, his influence on northeastern concert music, and his artistic legacy as a performer and composer on Brazilian music in the second half of the 20th century. For this, follow some important specific objectives: to identify the objectives that inspired Almeida create the Armorial Orchestra; to present his influence as a violinist and composer; to outline the musical aesthetics created in Northeastern Concert Music and developed in the Armorial Orchestra. This research is presented in three parts: first, an overview of all research material, then the organization of the texts and works, and finally the written presentation of the result. In order to achieve the research objectives of this work, which is a documentary and bibliographical study, the search was made in the author's personal collection, the discography of the Armorial Orchestra and the Orange Group. Bibliographical sources, scientific journals and databases were also consulted. We consider Cussy de Almeida Neto a great musical influence. In Pernambuco, he brought together the most important composers of the Northeast and together they produced the first concert music with a Northeastern aesthetic for the Armorial Orchestra.

Keywords: Cussy de Almeida; Armorial Orchestra; Northeastern Concert Music

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Guerra-Peixe.....	18
Figura 2 – Guerra-Peixe e Cussy de Almeida.....	23
Figura 3 – Ariano Suassuna.....	25
Figura 4 – Quinteto Armorial.....	30
Figura 5 – Marimbau.....	31
Figura 6 – Documento Cussy de Almeida.....	33
Figura 7 – Programa de Concerto.....	34
Figura 8 – Pífano.....	35
Figura 9 – Berincelo.....	38
Figura 10 – Orquestra Armorial.....	39
Figura 11 – Cussy de Almeida - Carreira.....	41
Figura 12 – Álbum Mergulhador.....	44
Figura 13 – Cussy de Almeida — Trio Arts.....	46
Figura 14 – Arnaldo Cohen.....	47
Figura 15 – Peter Dauelsberg.....	48
Figura 16 – Trio Arts.....	49
Figura 17 – Violino Stradiváriu Hammerle.....	50
Figura 18 – Convite para o Recital.....	50
Figura 19 – Programa do Recital.....	51
Figura 20 – Trio Continental.....	52
Figura 21 – Stradivarius Hammerle.....	54
Figura 22 – Quarteto Guáira.....	56
Figura 23 – Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco.....	60
Figura 24 – Grupo Orange.....	63
Figura 25 – Maracatucando.....	64
Figura 26 – Rabeca.....	67
Figura 27 – Ravanastron.....	69
Figura 28 – Oud.....	71
Figura 29 – Preaca.....	73
Figura 30 – Berimbau-de-barriga e Caxixi.....	74

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APCA	Associação Paulista de Críticos de Arte
CD	Compact-disk
CPM	Conservatório Pernambucano de Música
COBEC	Companhia Brasileira de Entrepósitos e Comércio
DEC	Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco
LP	Long-Playing Record
MCP	Movimento de Cultura Popular
OCC	Orquestra Criança Cidadã
OSR	Orquestra Sinfônica do Recife
PE	Estado de Pernambuco
RN	Estado do Rio Grande do Norte
TEP	Teatro do Estudante de Pernambuco
TV	Televisão
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 A GÊNESE DA MÚSICA NORDESTINA DE CONCERTO	17
1.1 GUERRA-PEIXE	17
1.2 SUASSUNA - QUINTETO ARMORIAL	24
1.3 CUSSY DE ALMEIDA - CRIAÇÃO DA ORQUESTRA ARMORIAL	32
2 CUSSY DE ALMEIDA	40
2.1 CARREIRA	40
2.2 MÚSICA DE CÂMARA	43
2.2.1 Duo Violino e Piano	43
2.2.2 Duo Violino e Violão	43
2.2.3 Trio Arts	46
2.2.4 Trio Continental	49
2.2.5 Quarteto Guaíra	55
2.2.6 Quinteto do Conservatório Pernambucano de Música	57
2.3 CUSSY DE ALMEIDA — GESTÃO E CRIAÇÃO CAMERÍSTICA	58
2.3.1 Conservatório Pernambucano de Música	58
2.3.2 Orquestra de Cordas Dedilhada de Pernambuco	59
2.3.3 Grupo Orange	62
2.4 O COMPOSITOR CUSSY DE ALMEIDA.....	66
3 A MÚSICA NORDESTINA DE CONCERTO	67
3.1 ORGANIZAÇÃO INSTRUMENTAL: RÚSTICO, POPULAR E ERUDITO	67
3.2 AS PRIMEIRAS MÚSICAS	75
3.2.1 De Viola e de Rabeca (Mourão)	76
3.2.2 Galope	77
3.2.3 Cirandância	78
3.2.4 Terno de Pífanos	79
3.2.5 A Pedra do Reino	81
3.2.6 Cavalo Marinho	82
3.2.7 Aboio	83
3.2.8 Caboclinho	84
3.3 ORQUESTRA ARMORIAL E A ESTREIA DA MÚSICA NORDESTINA DE	

CONCERTO	85
3.3.1 ESTREIA E REPERCUSSÃO	85
CONCLUSÃO	87
REFERÊNCIAS	90
APÊNDICE — Cussy de Almeida - Catálogo de Músicas	97
ANEXO I — Partituras das Obras Solos Carinhoso e Céu de Brigadeiro	100
ANEXO II — Programa — Recital do Mestrado	104

INTRODUÇÃO

A música das manifestações urbanas e rurais do Nordeste do Brasil. Foi a principal matéria prima utilizada pelo primeiro grupo de compositores nordestinos em Recife, no estado de Pernambuco, na segunda metade do século XX. Juntos, esses compositores assumiram a responsabilidade de criar e recriar obras inspiradas na expressão musical local a partir de uma estética genuinamente nordestina com uma linguagem universalizada da música de concerto. É neste cenário que encontram-se conjuntos e artistas que representam as tradições rurais e urbanas da região, como a ruralidade dos tradicionais Ternos de Pífanos e cantadores de viola sertaneja, bem como a urbanidade dos frevos, maracatus e modinhas.

Este projeto musical de atenção regional teve início a partir da observação e iniciativa do próprio Cussy de Almeida Neto (1936-2010). O qual 1969 vislumbrou a possibilidade da criação de uma orquestra, que pudesse representar a musicalidade das manifestações próprias e presentes no nordeste brasileiro, mesclando a formação da orquestra de câmara clássica com os sons da cultura musical popular, rural e urbana. Essa proposta, implementou a orquestra uma formação camerística híbrida, ou seja, uma orquestra que contemplava na sua formação instrumentos eruditos (violinos, viola, violoncelo e contrabaixo), da cultura populares (violão e bandolim), rural (viola sertaneja e berincelo¹) e das expressões folclóricos (preaca e berimbau). Definida a formação da orquestra, deu-se início a criação de um repertório para essa formação. Foi justamente neste contexto artístico, bem como na necessidade e especificidade musical, que nasceu o primeiro grupo de compositores nordestinos associados ao ideal estético proposto. Esse grupo foi inicialmente formado pelos compositores Cussy de Almeida, Jarbas Maciel (1933-2019) e Clóvis Pereira (1932-). Posteriormente o compositor Capiba (1904-1997) também uniu-se ao grupo.

A ideia dos compositores era de usar a orquestra como uma espécie de laboratório musical de criação do primeiro repertório de concertos com a estética desejada, embora já houvesse algumas experiências neste sentido, como relata Barza:

¹ Instrumento criado para representar a cultura rural. Batizado por Cussy de Almeida de Berincelo.

Desde fins da década de 1960 Jarbas Maciel e Clóvis Pereira faziam experiências de composições do que seria a sonoridade chamada de armorial, mas os compositores prefeririam chamar de Música Nordestina de Concerto (Barza, 2015a, p. 31).

Para isso, as músicas deveriam ser produzidas a partir das manifestações musicais do nordeste, surgindo assim o primeiro repertório chamado por eles de “Música Nordestina de Concerto”.

Essa pesquisa foi inicialmente motivada por minha origem pernambucana e aproximação artística com o violinista Cussy de Almeida, figura central desse movimento. Sendo natural de Pernambuco, integrei diferentes orquestras locais como a Orquestra Camerata Armorial, Orquestra de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música e a principal orquestra da cidade, Orquestra Sinfônica do Recife. Era comum a estas orquestras a apresentação de programas dedicados às obras nordestinas. Entretanto, foi com o trabalho no Grupo Orange dirigido por Cussy de Almeida que ouvi pela primeira vez a menção do título Música Nordestina de Concerto no lugar de Música Armorial.

A chamada Música Nordestina de Concerto tinha a finalidade de denominar as obras criadas pelos compositores nordestinos próximos a esse ideal estético a partir da segunda metade do século XX. Se diferenciando, assim, daquelas obras criadas neste período por compositores nacionalistas como: Heitor Villa Lobos (1887-1959); Camargo Guarnieri (1907-1993); César Guerra-Peixe (1914-1993) dentre outros. A proposta adotada pelos músicos envolvidos era de produzir a partir dos elementos musicais da cultura nordestina uma música de concerto para a recém-criada orquestra de câmara, a princípio chamada de Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, que mais tarde ficou conhecida como Orquestra Armorial.

Cussy de Almeida Neto além de ser o criador da orquestra que protagonizou uma produção musical ímpar no estado de Pernambuco, também foi, uma figura influente no processo de construção do primeiro repertório da Música Nordestina de Concerto. Sua presença como violinista e ativista artístico contribuiu para esse marco local e para o reconhecimento nacional desta produção. Suas contribuições artísticas contemplam a criação de diferentes grupos camerísticos, gestões administrativas e composições próprias.

A presente pesquisa responde à seguinte questão: Quais foram as contribuições de Cussy de Almeida como violinista e compositor na construção do repertório da Música Nordestina de Concerto? Para atingir os delineamentos desse

trabalho e, por se tratar de uma pesquisa documental e bibliográfica, uma fonte importante utilizada foi o próprio acervo pessoal de Cussy de Almeida sob a guarda de seus familiares. Complementando-se também com outras fontes bibliográficas, periódicos científicos e bases de dados, utilizando as palavras-chave: Cussy de Almeida; Orquestra Armorial; e Música Nordestina de Concerto. Sendo assim, serão apresentados seus textos e as primeiras obras da Música Nordestina de Concerto.

A proposta de apresentar a contribuição e influência musical do violinista e compositor Cussy de Almeida Neto na música Nordestina de Concerto é também acompanhado do relato de seu legado para a música brasileira na segunda metade do século XX, com foco em suas atuações em Recife, considerando que o resgate da memória de importantes figuras da música brasileira é por vezes incompleto ou parcial. Neste sentido, essa pesquisa se justifica pela relevância que acredita-se ter sobre o tema abordado. Portanto, o objetivo geral é de se dissertar sobre a importância de Cussy de Almeida na criação e divulgação da chamada Música Nordestina de Concerto, criada por ele próprio e pelos demais compositores envolvidos.

Os objetivos específicos se desdobraram da seguinte forma:

- Identificar os objetivos que inspiraram Cussy de Almeida na criação da Orquestra Armorial;
- Delinear a estética instrumental que desenvolveu na Orquestra Armorial;
- Apresentar sua influência como violinista e compositor na construção da Música Nordestina de Concerto;
- Destacar as primeiras composições da Música Nordestina de Concerto.

O presente trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro, é apresentada uma síntese sobre o processo de desenvolvimento da Música Nordestina de Concerto, além das principais referências artísticas que influenciaram na construção da Música Nordestina de Concerto e a criação da Orquestra Armorial.

No segundo capítulo, a trajetória artística de Cussy de Almeida como violinista, compositor, pensador da Cultura de Pernambuco, como também a formação instrumental usada por Cussy de Almeida para a Orquestra Armorial e as primeiras composições da Música Nordestina de Concerto.

No terceiro capítulo, a estreia do primeiro repertório da Música Nordestina de Concerto, a Orquestra Armorial e a repercussão nacional da orquestra e seu repertório.

1 A GÊNESE DA MÚSICA NORDESTINA DE CONCERTO

Na segunda metade do século XX no Nordeste do Brasil, em Recife, Pernambuco, as músicas das manifestações urbanas e rurais despertaram a curiosidade de músicos nordestinos, que passaram a dar atenção e registrar as primeiras obras inspiradas na estética local. Assim, é formada por três fases distintas: a primeira com o compositor Guerra-Peixe, a segunda com o dramaturgo Ariano Suassuna e o Quinteto Armorial, e a terceira com o violinista Cussy de Almeida e a Orquestra Armorial. Este caminho traçado pelos artistas envolvidos na criação de uma estética musical própria teve seu apogeu em 1970, bem como a influência de Cussy de Almeida no processo desenvolvido na construção da Música Nordestina de Concerto.

1.1 GUERRA-PEIXE

Guerra-Peixe assim como Camargo Guarnieri e Villa-Lobos, marcaram o nacionalismo brasileiro com suas composições ao incorporar, nas suas obras, elementos das tradições rurais e urbanas. Transitou nas diferentes práticas musicais presentes no país e deixou uma produção muito vasta e diversa em gênero, estilo e estética, incluindo em sua produção obras solos, camerística e sinfônica. Música Folclórica era um termo utilizado por Guerra-Peixe (Figura 1) para nomear as músicas a partir das tradições urbanas e rurais, fossem elas instrumentais ou apenas vocais.

Figura 1 — Guerra-Peixe



Fonte: MUSICA BRASILIS, 2009.

Guerra-Peixe nasceu em Petrópolis, no Rio de Janeiro, em 18 de março de 1914. Filho de imigrantes portugueses que chegaram ao Brasil em 1893. Iniciou seus estudos musicais aos cinco anos de idade sob a orientação de seu pai, que era multi-instrumentista amador. Com ele, aprendeu a tocar violão, como narrou numa entrevista concedida ao produtor musical, Lauro Gomes.

Meu pai que era ferrador de origem portuguesa [...] ele tocava vários instrumentos de origem popular, violão, guitarra portuguesa, sanfona de oito baixos, bandolim e cítara. E eu quando tinha cinco anos me entusiasmei com a música, pedi a ele pra me ensinar alguma coisa no violão (Guerra-Peixe, [198-]).

Aos 11 anos de idade, ingressou no curso da Escola de Música Santa Cecília, no Rio de Janeiro, nela estudou violino com Tcheco Gao Omacht e piano com de Adelaide Carneiro. Guerra-Peixe concluiu seu curso de oito anos em apenas cinco anos e, pelo excelente desempenho, foi premiado com uma medalha de ouro e, além disso, aos 16 anos de idade, tornou-se substituto do seu professor durante suas viagens para Europa.

Eu tinha um professor muito inteligente, já falecido, uns oito anos atrás, de origem Tcheca, Gao Omacht. Ele tinha um sistema de ensino muito prático, muito objetivo. E sempre apressado, as aulas dele eram de três, quatro

minutos e nunca chegou a dez, mas, eu tirei proveito de oito anos em cinco anos, estudando com ele (Guerra-Peixe, [198-]).

Em 1932, fez prova para admissão no curso de violino do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Quando ingressou na Universidade, teve suas primeiras aulas de composição musical, estudando harmonia elementar com Arnald Gouvêa e conjunto de câmara com Orlando Frederico. Para além das aulas da Universidade, continuou suas aulas de violino, com a professora Paulina d'Ambrósio. Contudo, foi através dos arranjos musicais que começou a se destacar no meio profissional, como relatou o musicólogo *Sérgio Nepomuceno*² (1931):

O arranjo musical foi o caminho que possibilitou muitos músicos e musicólogos conhecer o mestre Guerra-Peixe [...] Nesta época eu estava nos arquivos musicais da Rádio Nacional e era o período áureo dessa emissora e o Guerra-Peixe era muito citado lá. Havia lá muitos maestros arranjadores e de toda essa gente eu estava íntimo com os arranjos que faziam e o nome do Guerra-Peixe volta e meia vinha à tona (Nepomuceno *apud* Miguel, 2007, p. 16).

O trabalho desenvolvido por Guerra-Peixe nas Rádios foi uma grande escola na sua formação. Esse vínculo possibilitou sua evolução como arranjador, de acordo com suas palavras. “Eu tive a sorte de pegar o bom tempo do rádio no Rio de Janeiro [...] e exatamente à medida que eu me desenvolvia nos estudos, tinha uma orquestra favorável à experiência, neste sentido” (Guerra-Peixe, [198-]). Neste Período, as rádios brasileiras exerciam grande importância no cenário musical, já que devido a uma boa estrutura profissional tinha sua própria orquestra, regentes, arranjadores e copistas.

Guerra-Peixe era frequentemente elogiado por suas habilidades como arranjador e orquestrador. O compositor passou a considerar a estética nacionalista em sua obra ao ter contato com a obra do escritor Mário de Andrade.

Meu objetivo era ser um bom orquestrador, mas se deu que eu comecei a ler Mário de Andrade e vi que poderia ser pelo menos um compositor brasileiro, e é isso que pelo menos não, é isso que eu quero ser mesmo e não faço questão de estrangeiro, lá fora teria muito execução (Guerra-Peixe, [198-]).

² Sérgio Nepomuceno Alvim Correia, neto do compositor Alberto Nepomuceno e do pintor Alvim Correia. Foi crítico musical e diretor administrativo da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Em 1942, foi contratado como arranjador na Rádio Tupi, no Rio de Janeiro, e decidiu reiniciar seus estudos de composição com o professor Newton Pádua³ (1894-1966). Neste período se dedicou à produção de arranjos em diferentes estilos, gêneros e ritmos, desde a música popular à música para o cinema.

Resolvi levar a coisa mais a sério e comecei estudar matérias teóricas com Newton Pádua que foi o grande mestre meu, comecei estudar com ele matérias pra quem entende de música, então tipo: harmonia, contraponto e fuga, seguindo depois composição (Guerra-Peixe, [198-]).

Em 1944, conheceu Hans Joachim Koellreuter, conforme relatou numa entrevista a professora Ana Cláudia de Assis no programa Harmonia.

Por volta de 1938 e 1939, Koellreuter, o né? O compositor alemão Hans Joachim Koellreuter, ele chegou ao Brasil e na verdade ele veio ao Brasil como flautista junto com um grupo de músicos que vieram fazer uma turnê pelo Brasil. Entretanto, a segunda guerra estourou neste momento né... em 39 resolveu não voltar mais pra Alemanha (Assis, 2015).

Mas foi através de Koellreuter, que conheceu o dodecafonismo de Schoenberg e o serialismo musical. No ano seguinte, ingressou no Movimento Música Viva, liderado por Koellreuter e, nesta época, compôs sua primeira Sinfonia e o Divertimento N^o 2. Dessa forma, continuou seus estudos com Koellreuter e esteve ligado ao movimento Música Viva, até sua ida para Recife, onde passou a trabalhar em uma Rádio local.

Guerra-Peixe vai tentar fazer essa operação, e é aí que ele vai, de repente surge o conflito, porque a medida que ele vai trazendo mais "cor nacional", pra usar um termo dele pra essa técnica, ele sente que está se aproximando muito de uma estética nacionalista, e aí, ele tenta frear, e aí, tenta buscar uma "expressão dodecafônica" que também é um termo forjado por ele, então, a gente percebe que neste período de 44 a 49 ele vive o tempo inteiro um drama, um drama que reflete o seu desejo de criar uma música nova (Assis, 2015).

Tornou-se reconhecido pelas suas produções musicais e seu domínio técnico ao produzir nas diferentes práticas musicais, incluindo a música para rádio e cinema.

³ O violoncelista, professor, regente, compositor e fundador da cadeira 34 da Academia Brasileira de Música. Newton Pádua atuou em orquestras do Rio de Janeiro e de São Paulo. Participou da formação camerística que fez a estreia da Bachianas Brasileira n^o 1 de Heitor Villa Lobos. Foi mestre de compositores como Waldemar Henrique e Guerra-Peixe e deixou uma obra com diversas composições sinfônicas e de camerística e ópera. [Rádio MEC](#).

Todavia no final da década de 1940, Guerra-Peixe iniciou um período de transição composicional que culminou com sua saída do movimento Música Viva em 1950.

1950 marca o rompimento de Guerra-Peixe com o Movimento Música Viva, após ser convidado pela Rádio Jornal do Commercio de Recife para desenvolver seu trabalho de arranjador e orquestrador, Guerra-Peixe viaja para o Estado em época de Carnaval e tem contato direto com as manifestações da Região (Centenário [...], 2014).

Esta oportunidade mudaria sua trajetória e carreira composicional. Pois em uma entrevista o compositor relatou:

À medida que eu procurava mais me aproximar da música brasileira, ia abandonando os princípios dodecafônicos. [...] eu tive a sorte de ser convidado pra ir pra o Recife passar um mês lá fazendo a programação musical da Rádio Jornal do Commercio. E neste novo ambiente, em que ouvi o maracatu, ouvi o frevo [...] Lá mesmo já fiz uma música que já não era mais dodecafônica e não quis mais saber de dodecafonismo (Centenário [...], 2014).

Em Recife, de imediato, abandonou os princípios dodecafônicos e passou a pesquisar sistematicamente as músicas das manifestações culturais do Nordeste. Então, durante os 3 anos (1949 a 1952) que passou em Recife, marcou com sua presença o cenário musical pernambucano, como arranjador, pesquisador, compositor e professor.

Como pesquisador, empenhou-se em registrar os sons das manifestações culturais pernambucanas, criando assim, um catálogo pessoal dos ritmos e melodias, das músicas nomeadas por ele de músicas folclóricas.

Guerra-Peixe tenha sido talvez o mais estudioso, isso não só eu que falo, mas vários outros autores já tinham dito isto antes. Ele foi um compositor que estudou sistematicamente a técnica dodecafônica, mas pra quê, para poder usá-la de uma maneira particular, estudou profundamente, não era pra fazer a moda Schoenberg, mas pra fazer, pra criar um estilo próprio, pra criar sua própria linguagem dentro daquela técnica e daí então, ele começa a fazer essa experiências de conciliar música, elementos da música popular, chamada popular nos termos que Mário de Andrade usava, que é a música rural, que é a música de tradição oral ou nas palavras do Guerra-Peixe a música folclórica (Assis, 2015).

É justamente neste novo cenário que compôs suas primeiras músicas com uma estética nordestina. Uma das músicas mais conhecidas desse período é a obra De Viola e de Rabeca. Embora o compositor tenha criado outras neste período, como: Galope e o Dueto Característico (Em Estilo Nordestino). Suas contribuições no cenário

musical de Recife foram além de suas composições e pesquisa sobre a cultura regional. Foi na capital pernambucana que Guerra-Peixe criou a sua primeira turma de composição.

Essa turma foi a primeira que Guerra-Peixe montou, antes das que ele formaria no Rio, em São Paulo e em Minas Gerais, mas nunca é mencionada em livros e artigos sobre o compositor fluminense: continha apenas quatro alunos, três dos quais viria ser integrantes da linha de frente da música pernambucana popular e erudita, especialmente durante o vigor do Movimento Armorial, nos anos 1970: Capiba, Jarbas Maciel e Clóvis. O quarto foi Sivuca, que logo ganharia o mundo (Amaral, 2016, p. 22).

O escritor Amaral transcreveu uma entrevista com Clóvis Pereira um dos primeiros alunos de composição do maestro Guerra-Peixe em Pernambuco:

— Esse menino, venha cá. Você quer estudar comigo?
— Eu não tenho dinheiro, ganho pouco.
— Não se incomode com isso, estou montando uma turma em minha casa.
(Amaral, 2016, p. 22).

Deste seletto grupo de alunos que se destacaram no cenário musical de Pernambuco, três se uniram a Cussy de Almeida na criação do primeiro repertório da chamada Música Nordestina de Concerto escrita para Orquestra Armorial. Os três compositores que se destacaram deste grupo foram: Lourenço da Fonseca Barbosa, Jarbas Maciel, Clóvis Pereira e Severino Dias de Oliveira (1930-2006).

Como já visto, nesta primeira turma de composição estava Lourenço da Fonseca Barbosa, mais conhecido como Capiba. O compositor tornou-se reconhecido em Pernambuco pelos seus frevos, valsas brasileiras, maracatus e cirandas.

Por outro lado, Jarbas Maciel na época após o desligamento do seu mentor na Rádio recifense, foi para os Estados Unidos estudar física e matemática. Anos depois, Maciel retornou ao Brasil e reiniciou seus trabalhos como violista e compositor. Após seu retorno, assumiu a posição de violista e compositor na primeira formação do Quinteto Armorial e, posteriormente, na Orquestra Armorial; e foi quando ele compôs A Pedra do Reino e o Cavalinho para Orquestra Armorial.

Clóvis Pereira substituiu Guerra-Peixe na Rádio Jornal do Commercio em 1952, assumindo a função de maestro e arranjador. Entre suas produções musicais encontram-se: obras solo, camerística e sacra. Pereira compôs, em 1954, o Terno de Pifano e, é o autor da versão mais conhecida do “De Viola e de Rabeca de Guerra-

Peixe para violino e violão”, o qual foi autorizada pelo autor e passou a chamar-se Mourão.

Outro integrante desse grupo, Severino Dias de Oliveira (1930-2006), mais conhecido como Sivuca, além do virtuosismo na sanfona, escrevia seus próprios arranjos camerísticos e sinfônicos. Sivuca foi o único aluno de composição em Pernambuco que não participou da criação do repertório da Música Nordestina de Concerto. Ele fez uma carreira nacional e internacional e sempre externou gratidão pelo conhecimento construído nas aulas com Guerra-Peixe.

Além dos alunos de composição já citados, Guerra-Peixe também foi professor de composição do violinista Cussy de Almeida (Figura 2). Em 1972 foi o momento áureo da Música Nordestina de Concerto e da Orquestra Armorial, Guerra-Peixe compôs e dedicou ao seu aluno Cussy de Almeida e a Orquestra Armorial o seu Concertino para Violino e Orquestra de Câmara.

Figura 2 — Guerra-Peixe e Cussy de Almeida



Fonte: BARZA, 2015, p. 135.

CONCERTINO PARA VIOLINO E ORQUESTRA DE CÂMARA

[LINK DA MÚSICA](#)

A produção realizada por Guerra-Peixe em Pernambuco, reuniu pesquisas das manifestações musicais e a criação de uma estética de música nordestina que foi seguida por vários de seus alunos de composição em Recife.

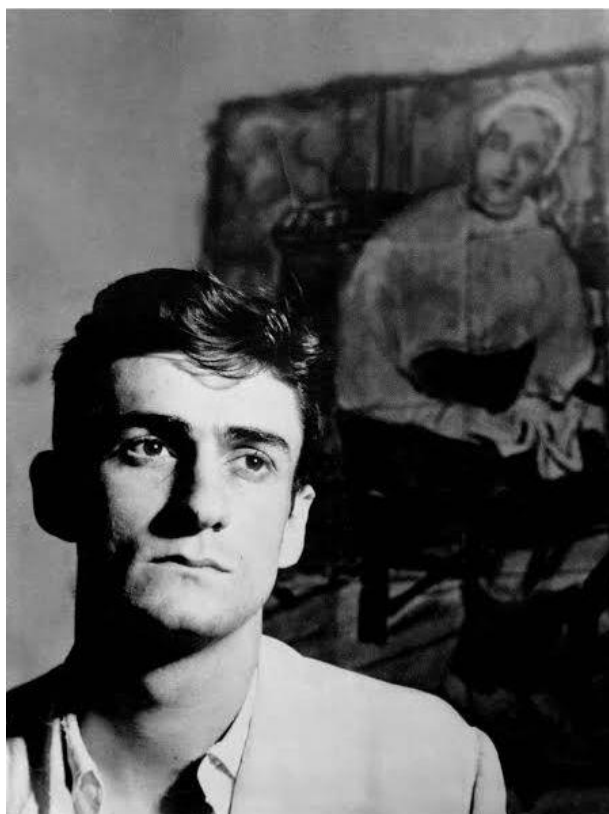
Segundo o escritor Amaral:

Guerra-Peixe talvez tenha sido o primeiro compositor brasileiro a, também, fazer às vezes de etnomusicólogo, anotando in loco, descrevendo e classificando - como fizeram Bela Bartók e Zoltán Kodály na Hungria - manifestações da música popular e folclórica nordestina (Amaral, 2016, p. 23).

Guerra-Peixe desenvolveu ao longo da sua carreira uma produção extensa nos mais variados gêneros e estilos. Um catálogo de obras que contempla músicas: solo, camerística, folclórica, popular, música para cinema. Além de inúmeros arranjos e orquestrações para o Rádio, TV, e também, arranjos para intérpretes que se consagraram como cantores na música popular brasileira.

1.2 SUASSUNA - QUINTETO ARMORIAL

Ariano Vilar Suassuna (Figura 3) nasceu na Paraíba, em 16 de junho de 1927. Sua trajetória foi marcada por atuações na literatura, artes plásticas, docência e como palestrante. Em 1946, na Faculdade de Direito do Recife, encontrou não só um ambiente favorável para seus projetos artísticos, como também se aproximou do Teatrólogo Hermilo Borba Filho, uma grande inspiração para a criação do Movimento Armorial, projeto que Suassuna lideraria décadas depois, em Pernambuco.

Figura 3 — Ariano Suassuna

Fonte: MANOEL HIGINO CONSULTOR, 2014.

Hermilo Borba Filho (1917-1976) foi o fundador do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Na época, o projeto funcionou como um laboratório prático, onde as diferentes expressões artísticas desenvolviam suas experiências sob a supervisão de um tutor responsável, modelo que seria adotado por Suassuna na criação do Movimento Armorial. Com Borba Filho no TEP, os trabalhos eram desenvolvidos de três formas: a popularização do teatro ao levar as peças teatrais ao povo, realização de debates e estudos das obras dos dramaturgos consagrados e, por fim, incentivar e disseminar as produções ligadas à literatura dramática das raízes brasileiras, sobretudo as nordestinas.

No que se refere à nossa geração, não há ninguém que se possa comparar a Hermilo Borba Filho como abridor de veredas e apontador de caminhos. De fato, foi com sua lição mais do que com a de qualquer outro, que todos nós encontramos, quando, aí por 1946, procurávamos uma poesia, uma pintura, um romance, uma música e, sobretudo, um teatro, que, ligando-se à tradição do Romancero Popular Nordestino, não nos deixassem presos aos limites, para nós por demais estreitos do Regionalismo. Foi, assim, do movimento do Teatro do Estudante de Pernambuco – que se identifica única e exclusivamente com Hermilo Borba Filho – que surgiu, entre outras coisas, a

primeira Poesia brasileira ligada a nossos mitos, a nossos animais fabulosos, a nossos heróis, aos Cangaceiros. O que nós desejávamos e buscávamos, sob o ensinamento de Hermilo Borba Filho, era uma Poesia quente e viva que, ainda palpitando do sangue generoso e popular de onde saíra, pulsasse dentro de nós, ao ritmo do nosso próprio sangue, ao galope de nossos cavalos magros, ágeis e ardentes como os árabes, ao riso dos nossos Circos, aos cantares épicos, trágicos ou sardônicos dos nossos Cantadores, ao gume solene e cruel das nossas Cantadeiras de excelências – essas fúrias e harpias sertanejas, impassíveis como carpideiras e trágicas como as figuras dos coros gregos (Suassuna, 1971, p. 25).

Em 1959, com a extinção da TEP, Suassuna e Borba Filho criam o Teatro Popular do Nordeste. No entanto, em 1961, com o apoio dos principais intelectuais pernambucanos e da Prefeitura do Recife, representada pelo prefeito Miguel Arraes, ambos desenvolvem um novo projeto que alcançou repercussão nacional, o Movimento de Cultura Popular (MCP). Dentre os apoiadores deste projeto estavam intelectuais e artistas pernambucanos, como: o pedagogo Paulo Freire (1921-1997), o artista plástico Francisco Brennand (1927-2019), o artista plástico Abelardo da Hora (1924-2014), o educador e político Germano Coelho (1927-2020), o Jornalista Aluizio Falcão (19-?). Apesar de ter havido grande sucesso e apoio, o Movimento criado por Borba Filho e Suassuna, manteve-se ativo até 1964.

Com o enfraquecimento do MCP, Ariano Suassuna, sempre atuante no cenário artístico local, desta vez idealizou um projeto mais audacioso de incentivo à produção artística, visando o que ele chamou de "resgate das raízes da cultura brasileira" (Suassuna, 1975). Esse trabalho iniciou-se em 1969 durante o tempo que Suassuna esteve na direção do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco (DEC). A princípio o projeto seguiu os moldes do TEP, durante a gestão de Borba Filho, para só depois expandir-se para as outras artes.

Na música, Suassuna recorreu ao compositor Guerra-Peixe. Seu desejo era tê-lo, pois, com sua experiência na pesquisa da cultura do Nordeste, um motivador para o engajamento dos demais artistas das diferentes artes. Este projeto se expandiu e em 1970 todas as produções artísticas foram exibidas durante o concerto da Orquestra Armorial e o lançamento do Movimento Armorial.

[...] a Arte Armorial precedeu o Movimento, ao contrário do que normalmente acontece. De fato, o trabalho criador da maioria dos artistas armoriais começou muito antes do lançamento oficial do Movimento, ocorrido em 1970 (Suassuna, 1975).

Na construção e desenvolvimento do Movimento Armorial, Suassuna seguiu algumas etapas, a princípio com a influência de Borba Filho, e depois, com a presença de Guerra-Peixe. Na nova etapa, Suassuna se uniu com os principais artistas pernambucanos propondo produzir e promover uma melhor representatividade das produções artísticas do Nordeste brasileiro, dividindo-as em três manifestações distintas: a literatura, as artes plásticas e a música. “Para nós, que trabalhamos no Movimento Armorial, tudo está ficando cada vez mais claro, estamos vendo de maneira cada vez mais nítida o que temos de fazer” (Suassuna, 1975).

A palavra Armorial, cujo sinônimo é arsenal, tem sua origem francesa e era utilizada na idade média para nomear as coleções de brasões e armas. Seu uso por Suassuna é uma analogia com o vaqueiro e seu traje confeccionado de couro e metal que faz alusão a uma armadura medieval. Há também analogias do cantar do aboio ao canto dos Muezins⁴ e dos cantadores de viola com os cantos dos menestréis Ibéricos e provençais. Suassuna complementava dizendo: "Sendo "armorial" o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um Povo, no Brasil a Heráldica é uma Arte muito mais popular — ou ligada ao popular — do que qualquer outra coisa" (Suassuna, 1975).

Quanto a escolha do nome Armorial, embora Suassuna já tivesse utilizado em 1950 em um de seus poemas, dizia o seguinte:

Em nosso idioma, *armorial* é somente um substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados de folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou estandarte de Cavalhadas era um *armorial*, isto é, brilhante em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome *armorial* servia, ainda, para qualificar os cantadores do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música Barroca do século XVIII (Suassuna, 1975).

A construção do Movimento Armorial foi desenvolvido em três fases. Embora haja divergências entre autores com relação a datas e nomenclaturas, de acordo com

⁴ Responsável em anunciar do alto das mesquitas, as cinco horas de orações exigidas.

Nóbrega (2000) foram: “a Preparatória de (1946 a 1969), a Experimental de (1970 à 1975) e a Romançal em (1976 - dias atuais)”.

Na fase preparatória, seu desenvolvimento deu-se com as atuações de três líderes: Hermilo Borba, com a criação do TEP, Suassuna durante sua direção do DEC, e César Guerra-Peixe, este último com a criação das primeiras músicas com a desejada estética nordestina.

Na segunda fase do Movimento Suassuna une-se com o violinista Cussy de Almeida e através desta parceria criam a primeira formação do Quinteto Armorial. Esse grupo era constituído por Cussy de Almeida no violino, o compositor Jarbas Maciel na viola de arco e Henrique Annes no violão e viola sertaneja.

A terceira fase do Movimento foi a fase Romançal. Nesta encontramos a reestruturação e lançamento do novo Quinteto Armorial e, posteriormente, a criação da Orquestra Romançal Brasileira, em 1975.

A proposta do Movimento idealizado por Suassuna era promover uma melhor representatividade das produções artísticas do nordeste brasileiro. Em suas palavras: “O Movimento Armorial pretende realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura” (Suassuna, 1975).

Na música, embora já houvesse obras representativas dessa estética, ainda não havia um grupo consolidado. Neste sentido, o desafio de Ariano Suassuna e Cussy de Almeida era criar uma formação camerística mais próxima das manifestações urbanas e rurais. Para isso, ambos observaram que havia na cultura musical nordestina a presença do Terno. Com base nesta referência foi instituída a formação do primeiro Quinteto Armorial. Ocorreu que Suassuna e Cussy de Almeida não conseguiram chegar a um consenso devido às divergências artísticas. Suassuna, não aceitava a ideia de substituição de instrumentos como a rabeca aguda e grave pelo violino e viola de arco, e o pífano, pela flauta transversal. Para Suassuna estas mudanças na formação deixava o quinteto soando muito europeizado. Para ele, era importante manter os timbres dos instrumentos característicos da cultura nordestina (Aloan, 2008, p. 23-24; Pires, 2020, p. 392).

Por outro lado, tanto Cussy de Almeida quanto o compositor Jarbas Maciel, alegavam a dificuldade de manter a afinação dos instrumentos rústicos, como descreve Barza: “Para Jarbas Maciel não havia sentido em fazer uma Música Nordestina de Concerto com instrumentos que sequer poderiam afinar perfeitamente” (Barza, 2015, p. 31). Além disto, Cussy de Almeida e Maciel provavelmente

acreditavam na possibilidade de uma projeção internacional das músicas e por esta razão, optaram pelos instrumentos similares na versão clássica. Desta forma, haveria universalidade nas execuções das músicas nos instrumentos tradicionais e não limitá-las aos instrumentos característico do Nordeste como relata o seguinte texto: "Isso se dava, possivelmente, pela ambição de projeção internacional de suas obras e pela dificuldade de encontrar no exterior instrumentos "exóticos" (Aloan, 2008, p. 23).

As músicas iriam ser criadas a partir das manifestações urbanas e rurais do Nordeste, mas a pretensão do compositor e violista Jarbas Marcial era escrevê-las numa linguagem de concerto universal. Este impasse artístico a princípio não prosperou e o trabalho com o Quinteto Armorial precisou ser adiado. Então, Ariano Suassuna e Cussy de Almeida, decidem dar continuidade aos seus projetos separadamente.

[...] a **boa música** será sempre aquela que, estando fundada no suporte antropológico-cultural de um povo, reflete-lhe a alma no que ela tem simultaneamente de mais específico e universal e que, tecnicamente, situa-se em um nível mínimo de eficiência capaz de assegurar, de um lado, ao menos a comunicação espontânea com esse mesmo povo de cuja alma ela brota, e, do outro lado, a sua sobrevivência ao longo do tempo histórico (este juiz supremo da verdadeira obra de arte) (Maciel, 1977, **grifo do autor**, Encarte do LP.).

Em 1969, Cussy de Almeida idealizou a criação de uma orquestra de câmara que viria a ser chamada de Orquestra Armorial de Câmara Pernambuco, mas que tornou-se conhecida como Orquestra Armorial. No seu concerto de estreia com obras da chamada Música Nordestina de Concerto, esse grupo marcou o lançamento do Movimento Armorial e contribuiu para seu sucesso e reconhecimento nacionalmente (Barza, 2015, p. 8).

Todavia, Suassuna, não deixou de vislumbrar a possibilidade de recriar o Quinteto Armorial com a instrumentação regional que almejava. Assim, no mesmo ano de estreia da Orquestra Armorial, conheceu Antônio José Madureira (1949-). Madureira era um jovem estudante da Escola de Belas Artes de Pernambuco e Suassuna viu nele os atributos artísticos que procurava, pois, além de tocar violão também era compositor. Então Suassuna convida Madureira para fazer parte do Movimento.

Quando foi convidado, Madureira tinha apenas 22 anos, e já se destacava como compositor no Teatro Popular do Nordeste, onde musicou a peça Barca d'ajuda, escrita pelo teatrólogo Benjamim Santos. Dessa forma, aceitou o convite de Suassuna

e assumiu a responsabilidade de reestruturação e direção artística do novo grupo. Com a aproximação com Madureira, Suassuna se surpreende ao saber que ele estava estudando viola sertaneja, um dos instrumentos que desejava incorporar definitivamente no grupo (Aloan, 2008, p. 24; Pires, 2020, p. 393).

Fundei, depois, outro Quinteto, que batizei de Quinteto Armorial; é que, entre outubro de 1970 – data do concerto de estreia da Música armorial – e 26 de novembro de 1971, acontecera um fato de maior importância para o nosso Movimento: eu travara conhecimento com Antônio José Madureira, jovem músico que iria abrir novas perspectivas para a Música Armorial... Vi, logo, que estava tratando com uma pessoa de talento fora do comum. E, logo ali, comecei a conversar com ele a respeito dos meus desejos de fundar um novo Quinteto para a Música Armorial. Em pouco tempo, estávamos tratando da organização do grupo. Agora, porém, com uma vantagem: Antônio José Madureira dispunha-se a aprender a técnica de viola sertaneja, para incluirmos esse belo instrumento no Quinteto. (Suassuna, 1974, p. 59).

Assim, o novo Quinteto Armorial (Figura 4) finalmente fez sua estreia oficial, em 26 de novembro de 1971, na Igreja do Rosário dos Pretos, no Recife. Neste concerto de lançamento, o Quinteto Armorial fez sua estreia reduzida para quarteto. Entretanto, foi mais um marco para o Movimento Armorial (Santos, 2020, p. 73).

Figura 4 — Quinteto Armorial



Fonte: TOLEDO, 2020.

O Quinteto Armorial fez seu primeiro trabalho comercial em 1974, registrado em LP, uma coletânea de 12 músicas, contendo em cada lado, seis faixas. Na época, o grupo foi premiado pela Associação Paulista de Críticos Teatrais — atual Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), como melhor conjunto instrumental do ano.

Quinteto Armorial



PRIMEIRO LP DO ROMANCE AO GALOPE NORDESTINO (1974)

[LINK DA MÚSICA](#)

A formação camerística do Quinteto Armorial, dava-se da seguinte forma: Madureira na viola sertaneja e zabumba; Edilson Eulálio Cabral (1948) no violão, ganzá e matraca; Antônio Nóbrega (1952-) no violino, rabeca e caixa; Fernando Torres Barbosa (1945-) no *marimbau*⁵ (Figura 5) e tambor; Egildo Vieira do Nascimento (1947-) no pífano e prato. Esta formação perdurou de 1970 a 1980, marcando assim, a segunda e terceira fase do Movimento, as fases experimental e Romançal respectivamente. O grupo produziu quatro álbuns durante sua trajetória, sendo o primeiro e segundo na fase Experimental: Do romance ao galope nordestino, em 1974 e Aralume, em 1976. Na terceira fase, Romançal, foram lançados os álbuns Quinteto Armorial (com participação da Orquestra Romançal Brasileira), em 1978; e o último, Sete flechas, em 1980 (Santos, 2020, p. 73).

Figura 5 — Marimbau



Fonte: CRUX, 2013.

⁵ Marimbau, Berimbau de Lata ou 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 instrumento alcançou popularidade depois do Movimento Armorial e é fortemente associado ao compositor e instrumentista Antúlio Madureira.

Marimbau



EXEMPLO 1: [SONORIDADE DO MARIMBAU](#)

1.3 CUSSY DE ALMEIDA — CRIAÇÃO DA ORQUESTRA ARMORIAL

Em Pernambuco as diferentes manifestações artísticas apresentavam um bom número de produções associadas a artistas específicos. O teatro tinha no teatrólogo Hermilo Borba um expoente; na literatura a figura de Ariano Suassuna como um inspirador e, na cerâmica, a presença do artista plástico Francisco Brennand, dentre outros. No entanto, ainda não havia a mesma produção e representatividade na música.

Em 1967, Cussy de Almeida assume a direção do Conservatório Pernambucano de Música (CPM). Durante sua gestão do CPM, Cussy de Almeida fomentou a criação de uma orquestra de câmara que, a pedido de Suassuna, foi batizada com o nome de Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco; entretanto, esse grupo tornou-se conhecido como Orquestra Armorial. Durante a pesquisa no acervo pessoal de Cussy de Almeida há um texto (Figura 6) que provavelmente foi redigido por ele próprio. Esse texto trata da criação da Orquestra Armorial e foi encontrado sobre a que se destinavam as informações ali contidas. No entanto, pelo teor, acredita-se que tenha sido escrito após o último LP gravado pela Orquestra Armorial, em 1994. Nele estão registradas as gravações dos seis LPs e os mais de 600 concertos da Orquestra Armorial. Os parágrafos iniciais deste documento, constam o seguinte:

Figura 6 — Documento Cussy de Almeida

**A ORQUESTRA ARMORIAL BRASILEIRA
A ORQUESTRA ARMORIAL DO BRASIL
A ORQUESTRA ARMORIAL DO RECIFE**

Foi nos idos do final da década dos anos 60, que nasceu a primeira versão da orquestra Armorial, criação do violinista e também compositor Cussy de Almeida, à época diretor presidente do Conservatório Pernambucano de Música. Ligada àquela instituição com o nome de *Armorial de Câmara de Pernambuco*, a orquestra contou com o decisivo apoio do então governador do Estado, Dr. Nilo Coelho e do seu secretário de Educação Roberto Magalhães.

Criada em junho de 1970, foi batizada com o nome de Armorial, por sugestão do intelectual Ariano Suassuna, atendendo a um pedido de Cussy de Almeida para que colocasse o nome de recém criado conjunto. Armorial significa heráldica ou brasões. Numa extensão mais ampla do significado, *tradição, raiz*.

A idéia de fazer uma música nordestina de concerto, estreou no dia 21 de agosto de 1970, num memorável concerto na igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife. Três meses após, no mesmo local, era lançado o Movimento Armorial ao qual a orquestra se integrou, passando a ser, nos três anos seguintes, o seu principal divulgador em todo o território nacional.

Fonte: DOCUMENTO DO ARQUIVO PESSOAL DE CUSSY DE ALMEIDA

Cussy de Almeida decidiu dar continuidade ao projeto que teve como embrião a primeira formação do Quinteto Armorial. Este projeto se tornaria realidade na década de 1970, com a estreia da Orquestra Armorial e o primeiro repertório da Música Nordestina de Concerto. Esse momento foi fruto de um trabalho iniciado por Cussy de Almeida em 1969, que marcaria a cultura musical pernambucana e contribuiria para o sucesso do Movimento Armorial (Barza, 2015, p. 8, v.1).

Ele era reconhecido pelo seu alto nível de exigência profissional e perfeccionismo. Seguramente, sua origem nordestina, personalidade empreendedora e sua formação musical na Europa contribuíram para o sucesso de seu projeto. Durante sua estada na Europa, Cussy de Almeida viu de perto o alto nível de performance das orquestras locais, como também presenciou o auge de orquestras de câmara como: I Musici, de Roma, e a Orquestra de Câmara da Basileia (Basler Kammerorchester).

As experiências nos grandes centros musicais da Europa, somadas à sua origem nordestina, nortearam a estrutura da orquestra que criaria (Barza, 2015, p. 7, v.1). Sendo ela a Orquestra Armorial, que iniciou sua trajetória ainda sem divulgar a denominada Música Nordestina de Concerto, apresentando-se apenas com o repertório tradicional para orquestra de câmara. Após sua estreia, no lançamento do

Movimento Armorial, o programa (Figura 7) passou a ser dividido em duas partes: na primeira, geralmente obras barrocas e, na segunda, Música Nordestina de Concerto.

Figura 7— Programa do Concerto

Orquestra Armorial de Câmara

NOSSO TEATRO - Segunda feira 26 de julho de
1971 às 20:30 horas

P R O G R A M A

I - PARTE

A. VIVALDI - Concerto em lá menor op. 3 n.º 6 para violino e
orquestra de câmara em três movimentos.
SOLISTA: CUSSY DE ALMEIDA

A. VIVALDI - Concerto em dó menor para violoncello e orques-
tra de câmara em três movimentos.
SOLISTA: JUAREZ JOHNSON

J. S. BACH - Concerto em ré menor para dois violinos e orques-
tra de câmara em três movimentos.
SOLISTAS: CUSSY DE ALMEIDA
RAFAEL GARCIA

II - PARTE

1.ª Audição

CLOVIS PEREIRA
CUSSY DE ALMEIDA - **A onça os guinés e os cachorros**
(MÚSICA ARMORIAL DESCRITIVA)
ARIANO SUASSUNA

DIREÇÃO ARTÍSTICA - **Cussy de Almeida**
REGÊNCIA - **Clovis Pereira**
NARRAÇÃO. **Ariano Suassuna**

Fonte: ARQUIVO PESSOAL DE CUSSY DE ALMEIDA

Orquestra Armorial, registro de um dos concertos dedicados às obras barrocas. Este concerto foi realizado em 24 de outubro de 1974, na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro. Na ocasião a orquestra apresentou o seguinte programa: Vivaldi - Concerto para dois violões e orquestra de cordas, em sol maior (original para dois bandolins e orquestra de cordas), solistas, Duo Assad; Vivaldi - Concerto em mi menor para violoncelo e orquestra de cordas, solista, Peter Dauelsberg e; Bach - Suite orquestral Nº 2, solista, Odette Ernest Dias.

Orquestra Armorial



REGISTRO DE UM DOS CONCERTOS BARROCO

[LINK DA MÚSICA](#)

O Nordeste brasileiro é reconhecido pela cultura das tradições urbanas e rurais. É neste cenário diversificado que encontramos o Terno de Pífano, um dos conjuntos populares fortemente ligados à expressão musical do Nordeste. Este conjunto popular apresenta duas formações instrumentais, uma composta por rabeca, pífanos e zabumba, e a outra, por duas flautas de *pífanos*⁶ (Figura 8) e zabumba.

Figura 8 — Pífano



Fonte: ADOBE STOCK, [2023?].

Banda de Pife — Composto por duas flautas de pífano e zabumba (Conjunto de percussão).

Banda de Pife Princesa do Agreste



EXEMPLO 2: [SONORIDADE DO PÍFANO](#)

⁶ Flautas confeccionadas de materiais simples como: bambu, taboca, taquara e até tubo PVC.

Os Ternos de Pífanos mais famosos de todo Nordeste são originários da cidade de Caruaru, no interior do Estado de Pernambuco, como o de Mestre Gato e Vicente da Zabumba. Na cidade, dentre tantos conjuntos representativos da cultura local, havia um conjunto que se diferenciava dos demais: o Terno de Pífanos de Mestre Ovídio.

O Terno, conhecido tradicionalmente no Nordeste brasileiro apresenta uma composição instrumental praticamente idêntica. Todavia, especialmente o Terno de Pífano de Mestre Ovídio era composto por duas rabecas, dois ou três pífanos, mais a zabumba. Foi este conjunto que Cussy de Almeida adotou como modelo na adaptação e criação da Orquestra Armorial (Grupo Orange, 2003, p. 6, 24; Pires, 2020, p. 59).

Com relação ao processo de criação da orquestra, Cussy de Almeida descreveu uma síntese da sua motivação:

No caso da Orquestra Armorial, dois elementos importantes de minha formação contribuíram para que ela viesse a ter as características com que se deu a conhecer. O flexível no âmbito das formas de composição, mas bastante rígido no tocante a execução. Isto, porque, um profissional do violino – instrumento que não admite o amadorismo – jamais aceitaria participar de grupos ou formações cujo rendimento artístico estivesse em nível inferior ao mínimo exigível na escala internacional. O segundo foi, sem dúvidas, a minha condição de homem nordestino. Embora educado em cidade grande e com formação musical européia, o atavismo latente no homem do nordeste brasileiro, sempre se projetou em minha personalidade musical quando entro no terreno da criação (Almeida, 1975).

Quando houve a separação entre Cussy de Almeida e Ariano Suassuna na primeira formação do Quinteto Armorial, por questões meramente artísticas. Cussy de Almeida iniciou as etapas de criação da Orquestra Armorial. A princípio substituiu alguns instrumentos, como a rabeca, por violino; e o pífano, por flauta transversal. Depois, inseriu os instrumentos que representassem a cultura popular e, por fim, instrumentos com característica rural (Almeida, 1975, Encarte do LP).

Cussy de Almeida, preocupava-se em manter a fidedignidade da proposta Armorial também defendida por Suassuna "O Movimento Armorial pretende realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura" (Suassuna, 1975, Encarte do LP). Desta forma, a orquestra por razões estética e timbrística, apresentaria uma formação mista, com instrumentos tradicionais da orquestra de câmara mais os instrumentos da cultura popular e rural do nordeste.

Quando em 1970 com a ajuda do Governo de Pernambuco tive a oportunidade de criar uma orquestra - a Armorial - estava ainda longe de conhecer as implicações de ordem humana que o sucesso sempre acarreta nas iniciativas bem sucedidas. A euforia do “presente” que recebi foi o reflexo natural de um sonho de menino sempre voltado para o mundo da música, onde a beleza e a estética nos colocam em desvantagens na difícil arte de conhecer os homens (Almeida, 1975).

Desse modo, o Terno de Pífano de Mestre Ovídio foi fundamental para a organização parcial dos naipes da orquestra. Com base nele, Cussy de Almeida desenvolveu a estruturação da Orquestra Armorial. Com a definição dos instrumentos da tradição erudita agregou-se os instrumentos popular e urbano. Mas para manter a homogeneidade no som da orquestra Cussy de Almeida optou por outro instrumento de Corda com sonoridade e timbre similares aos instrumentos na versão clássica. Desta forma, escolheu da cultura popular o violão e a viola de dez e a *viola sertaneja*⁷. Pois para ele o som da viola sertaneja era o que mais se aproximava do beliscar das cordas do cravo, de modo que naquela época, o CPM não dispunha de nenhum cravo, que só foi comprado em 1971.

A próxima seção de instrumentos para orquestra foi a percussão, que Cussy de Almeida, chamava de Zabumba. Esse naipe era composto por um bombo, um surdo, uma caixa clara e pratos. Ainda assim, faltava um instrumento que pudesse representar a cultura rural. Então, adicionou-se um instrumento que batizou de berincelo (Figura 9), sendo uma espécie de amálgama do berimbau e violoncelo.

O mais recente instrumento incorporado à formação da orquestra foi o berimbau de lata. Diferente do baiano, é mais rico na sua gama monocórdica. Este instrumento por não ter o seu homônimo na versão clássica, obrigou-nos pela sua importância no cenário musical de todo nordeste, a criar um instrumento que passei a chamar de berincelo. Nele, as características de som percutido foram mantidas – o original é tocado com um vidrinho qualquer para se fazer as notas enquanto a outra mão percute a corda com uma pequena haste de ferro fino. Na versão Armorial do instrumento, ele pode também ser friccionado com um arco de violoncelo e o som encontrado é árido e rouco, fazendo lembrar o ranger das rodas do carro de boi (Almeida, 1975).

⁷ O instrumento chegou ao Brasil por volta do século XVI, e era utilizado pelos padres jesuítas na catequização do povo indígena. O instrumento popularizou-se em todo país, sendo chamado como: viola caipira, viola cabocla, viola nordestina, viola sertaneja, viola brasileira.

Figura 9 — Berincelo



Fonte: BARZA, 2015, p. 134

ORQUESTRA ARMORIAL E CORO — REGÊNCIA DE CUSSY DE ALMEIDA — BERINCELO JOSÉ CARRION DOMINGUES

Finalizada parcialmente a formação orquestral decidiu colocar dois violoncelos e um contrabaixo ao grupo. Instrumentos que, segundo ele, “dão uma profundidade estética e riqueza de som na elaboração das orquestrações”. Cussy de Almeida preocupava-se em alcançar com a orquestra um alto nível de execução, como acreditava que haveria na criação do primeiro repertório da Música Nordestina de Concerto.

A minha preocupação na execução de uma música nordestina, sempre foi a de utilizar os elementos básicos dessa música na elaboração de composições que guardada as características de origem pudessem evoluir para um estágio superior. Mesmo porque não teria sentido imitar simplesmente aqueles tocadores que nos fornecem verdadeiras jóias populares. Neste caso seria melhor ouvir aqueles cantadores pelos próprios artistas que do povo (Almeida, 1975).

Cussy de Almeida definiu a organização instrumental e formação da Orquestra Armorial como sendo uma orquestra com uma formação mista, composta por: uma orquestra de câmara tradicional mais flautas transversais, acrescida de instrumento popular, urbano e rural. Esta foi a orquestra idealizada por ele para execução da Música Nordestina de Concerto. E desse modo, descreveu sobre a formação:

Um formato de câmara passando a ser executada nas salas de concertos com instrumentos convencionais (violinos, violas, violoncelos, flautas, etc), quando são integrados, também, às populares, violas de 10 e 12 cordas, pífanos, zabumba, berimbaus, violões, bandolins e outros. Essa feliz associação resultou em uma música de concerto, de origem popular e

definida, através de formas e estilos enriquecidos por uma brasileiríssima sonoridade. Forte, clara, colorida e bela (Almeida, *op. cit.*, Grupo Orange, 2003, p. 6).

Convicto sobre essa formação orquestral mista, só faltava reunir a equipe de músicos. Na época, Cussy de Almeida exercia a função de Spalla da Orquestra Sinfônica do Recife e conhecia muito bem o ambiente musical local, fato que contribuiu para seleção de cada instrumentista. Assim, a primeira formação da Orquestra Armorial estavam: Cussy de Almeida (Spalla), os violinistas Rafael Garcia, Benny Wolkoff, Arlindo Teixeira e Otto Schmidt; os violistas Samuel Gegna, Emilio Sobel e Jarbas Maciel; os violoncelistas Piero Severi e Mariza Johnson; e o contrabaixista Silvio Coelho; os flautistas José Tavares de Amorim e Ivanildo Maciel; os cravistas Dolores Portela e José Gomes; violão e viola sertaneja, Henrique Annes; berincelo, José Xavier; percussão, José Xavier e Antônio Revorêdo; sob a regência estava o compositor Clóvis Pereira (Figura 10).

Figura 10 — Orquestra Armorial



Fonte: O MOVIMENTO [...], 2020.

ORQUESTRA ARMORIAL — REGÊNCIA CLÓVIS PEREIRA

No livro do professor Barza, o autor fala o seguinte:

Um novo instrumento foi especialmente desenvolvido para algumas obras musicais, o berincelo, misto de berimbau e violoncelo, que era tocado com uma varinha, como o berimbau, mas podia executar notas definidas como violoncelo. O instrumento estreia em Agosto de 1973, num concerto na Igreja Rosário dos Pretos, e seria um destaque do primeiro disco da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco (Barza, 2015b, p. 9).

Desta forma, a Orquestra Armorial fez sua estreia em 21 de agosto de 1970, na igreja São Pedro dos Clérigos, no Pátio de São Pedro, em Recife, Pernambuco. Posteriormente, em 18 de outubro, o mesmo grupo realizou seu quinto concerto, marcando de fato o lançamento oficial do Movimento Armorial. Neste quinto concerto foi executado o primeiro repertório da Música Nordestina de Concerto, com obras de: Cussy de Almeida, Jarbas Maciel, Clóvis Pereira, Guerra-Peixe e Capiba.

A Orquestra Armorial realizou mais de 600 concertos no Brasil durante todos os anos de atuação e recebeu em São Paulo, o prêmio Villa Lobos da Associação dos Produtores Fonográficos, por duas vezes, pela gravação de seus quatro discos (Grupo Orange, 2003, p. 30). A orquestra alcançou reconhecimento nacional e teve até mesmo algum alcance internacional.

A fama da Orquestra Armorial da Câmara de Pernambuco chegou ao Exterior. O conservatório recebeu convites para concertos na Alemanha, e a orquestra foi sondada para tocar em diversas cidades e universidades do Estado da Geórgia, nos Estados Unidos (Barza, 2015, p. 33).

2 CUSSY DE ALMEIDA

2.1 CARREIRA

Cussy de Almeida Neto, (FIGURA 11) violinista, professor, maestro e compositor do nordeste brasileiro. Sua carreira e trajetória foi marcada por suas constantes atividades artísticas. Como violinista atuou em diferentes formações camerísticas: duo, trio, quarteto, quinteto e orquestra de câmara. Na área acadêmica foi professor, diretor e coordenador.

Nasceu em Natal, Rio Grande do Norte, em 10 de março de 1936. Iniciou seus estudos no violino aos cinco anos de idade, no Instituto de Música do Rio Grande do Norte, escola em que seu pai, o compositor e pianista Waldemar de Almeida, era

professor e diretor. Seu talento precoce logo aflorou no palco do Teatro Alberto Maranhão, em Natal-RN.

Aos quatorze anos de idade, seu pai transfere-se com a família para o Recife-PE, em busca de melhores oportunidades musicais. Na capital pernambucana, Cussy de Almeida estudou violino com o professor e maestro Vicente Fittipaldi, que foi violinista e regente que fundou a Orquestra Sinfônica da Sociedade de Concertos Populares, conhecida como Orquestra Sinfônica do Recife. Cussy de Almeida permaneceu sob a orientação do maestro Fittipaldi até seus 22 anos de idade. Nessa época, conquistou o primeiro lugar no Concurso Jovens Solistas realizado pela Prefeitura Municipal do Recife. Este prêmio foi uma oportunidade para uma bolsa de estudos na França (Barza, 2015, p. 26).

Figura 11 — Cussy de Almeida



Fonte: BARZA, 2015, p. 127

Em 1958 na Europa, estabeleceu-se inicialmente em Paris, na França, onde foi aceito na classe de violino do renomado professor René Benedetti, no Conservatório Superior de Música de Paris. No ano seguinte, em 1959, prestou exame para admissão no Conservatório Superior de Música de Genebra, na Suíça. Com sua

aprovação, estudou violino com os professores Corrado Romano e Franz Walter e música de câmara com Doris Rossiaud.

Em 1962 concluiu seus estudos e recebeu o prêmio Albert Lulin em reconhecimento ao excelente desempenho artístico. Dois anos depois, Cussy de Almeida é agraciado com o prêmio de Alta Virtuosidade do Conservatório. Ainda na Suíça, foi spalla e solista da Orchestre des Jeunesses Musicales Suisse e, durante três anos, violinista da renomada Orchestre de la Suisse Romande, na época dirigida por Ernest Anserment (Orange, 2003, p. 29).

Além disso, durante seus estudos nos grandes centros musicais da Europa, participou de importantes festivais, como: Festival de Montreux, Viena, Ballbeck, Atenas e Berlim, como também, o Concurso Internacional de Música de Câmara de Munique, na Alemanha, onde foi finalista (Barza, 2015, p. 26).

Retornou ao Brasil em 1965, onde prontamente assumiu o posto de Spalla da Orquestra Sinfônica do Recife. Dessa forma, as experiências adquiridas na Europa serviram como modelo no desenvolvimento dos seus trabalhos e projetos artísticos (Barza, 2015, p. 7- 8, v. 1).

Em sua vida acadêmica foi professor e atuou nas Universidades Federal da Paraíba, Rio Grande do Norte, e foi convidado da Universidade Federal de Pernambuco. Também foi professor do CPM e coordenador musical da Orquestra Criança Cidadã (OCC).

Cussy de Almeida foi além de um artista visionário, atuante como violinista, professor, gestor, compositor e maestro. Pois estes atributos contribuíram na criação da Orquestra Armorial e nas mudanças no ensino de música no Conservatório Pernambucano. Nesta instituição criou a Orquestra Armorial e através dela, a gênese da chamada da Música Nordestina de Concerto.

No texto do livro em comemoração aos 85 anos do CPM, o professor Barza descreveu o seguinte:

Cussy de Almeida tinha uma visão grandiosa da Música e queria implantá-la em Pernambuco. Tinha como características a extrema exigência por qualidade, o profissionalismo impecável, e a praticidade. Era a pessoa mais adequada não apenas para ampliar o campo da música, e principalmente da educação musical (Barza, 2015, p. 26).

2.2 MÚSICA DE CÂMARA

2.2.1 Duo Violino e Piano

Cussy de Almeida, desde o início de sua formação musical em Natal, Rio Grande do Norte, atuou em diferentes formações camerísticas. Ao longo da sua vida, desenvolveu uma produção rica em gênero e estilos, tanto na música popular como na música de concerto. Em alguns momentos atuando como violinista com seu Stradivarius, em outros coordenando ou regendo.

Seu primeiro trabalho camerístico foi ao lado da pianista pernambucana Josefina Aguiar. O primeiro contato entre os dois músicos deu-se numa das apresentações da pianista na cidade natural do violinista, Natal, no Rio Grande do Norte. E a partir desse encontro houve uma parceria artística desenvolvida durante décadas na prática da música de câmara.

A carreira camerística construída por ambos foi reconhecida no Brasil e Europa. Além disso, em 1964, um ano antes de seu retorno para o Brasil, Cussy de Almeida e Josefina Aguiar foram finalistas do Concurso Internacional de Música da Câmara de Munique, na Alemanha. E assim o trabalho construído pela dupla alcançou reconhecimento nacional e internacional (Barza, 2015, p. 26).

2.2.2 Duo Violino e Violão

Os trabalhos camerísticos desenvolvidos por Cussy ao longo de sua carreira, não ficaram apenas na música de concerto, mas também, na música popular. Realizou seu duo com José Candinho de Mello Mattos Sobrinho (1934-2017), mais conhecido como Candinho.

O encontro entre Cussy de Almeida com Candinho ocorreu na sua volta ao Brasil, marcando o seu regresso da Europa. Segundo Cussy: "Em 1965, recém-chegado de um longo período de oito anos de estudos na Europa, a minha desatualização no campo da música brasileira era um fato" (Almeida, 1978). Este encontro resultou numa parceria musical que só 14 anos depois foi registrada numa gravação. Como relatou Cussy:

Aos primeiros acordes não apenas o talento do instrumentista, que por exercer profissionalmente a advocacia nunca pode desenvolver uma técnica mais requintada, mas senti sobretudo um surpreendente sentido estético, harmônico e melódico nas suas composições de quase leigo. Na primeira oportunidade que juntei o meu violino ao seu violão, e já lá se vão 14 anos, nasce o projeto deste disco (Almeida, 1978).

Candinho era um violonista mineiro, radicado no Rio de Janeiro, onde desenvolveu grande parte de seus trabalhos e carreira. Sua formação violonística, foi ausente de barreiras estéticas, estudou música popular com o professor Bandeirante, e música clássica com o professor Solom Ayala. Profissionalmente, foi violonista da Rádio Mayrink Veiga, na época apresentava-se com o Trio Penumbra, formado por violão, piano e contrabaixo, tendo respectivamente Candinho, Luizinho Eça e Jambeiro.

Em 1978, gravaram o álbum *Mergulhador* composto por dez músicas, com obras autorais e arranjos do próprio Candinho (Figura 12).

Figura 12 — Álbum *Mergulhador*



MERGULHADOR

CUSSY DE ALMEIDA - Violino
CANDINHO - Violão

LADO 1

1. DORME
(Candinho-Ronaldo Boscoli)
2. ARRAIAL DO CABO
(Candinho)
3. MERGULHADOR
(Candinho-Lula Freire)
4. TEMA PARA NELLY
(Candinho)
5. CANÇÃO DO VELHO CAIS
(Candinho-Paulo Cesar Pinheiro)

LADO 2

1. FAROL DE OLINDA
(Candinho)
2. TEMA PARA CUSSY
(Candinho)
3. SONHANDO
(Candinho-Lula Freire)
4. SEM MAIS CHORAR
(Candinho-Lula Freire)
5. MADRUGADA
(Candinho-Marino Pinto)

CANDINHO (JOSÉ CANDINHO DE MELLO MATTOS SOBRINHO).

Carioca de criação e alma, pois vive no Rio de Janeiro desde os 6 meses de idade, Candinho, que nasceu na cidade de Lambari (M.G.) no dia 08 de fevereiro de 1934, ganhou de presente de seu pai, Gerardo Renault de Mello Mattos, o ensinamento dos primeiros acordes de violão.

Já que "Só é mestre quem foi aprendiz", o amor pelo instrumento fez com que ele procurasse um aprimoramento de sua técnica através do estudo de cifra com o professor Bandeirante e do aprendizado clássico com o violonista Solom Ayala. Tempos depois, Candinho teve o privilégio de conhecer o inesquecível e excepcional violonista e compositor Anibal Augusto Sardinha (Garoto, Autor de "Gente Humilde") do qual,

além da amizade, guardou alguns ensinamentos que emprega até hoje. Sua primeira atuação na música, como profissional, foi quando, contratado pela rádio Mayrink Veiga, fundou, juntamente com Luizinho Eça (piano) e Jambreiro (contra-baixo), o "Trio Penumbra". Depois, Candinho se soltou e, sózinho, levou o som de seu violão para clubes, teatros e programas de rádio dos mais importantes da época.

Mais recentemente participou de dois festivais internacionais da Canção Popular, com as músicas "MERGULHADOR" e "NA RODA DO VENTO" ambas de parceria com o letrista Lula Freire.

Ao receber o diploma de Bacharel em Direito pela Faculdade Brasileira de Ciências Jurídicas do Rio de Janeiro, em 1959, Candinho retrou-se da vida profissional de músico instrumentista continuando sua atividade de compositor, que sempre manteve, apesar das poucas gravações efetuadas em virtude do estilo peculiar de suas melodias. Atualmente exerce o cargo de Assistente Jurídico da União do Ministério da Agricultura, atividade esta que, em nada se contrapõe à de compositor, pois ambas requerem sensibilidade para exercê-las.

Enfim, Candinho que foi contemporâneo de Johnny Alf, Carlinhos Lyra, Tom Jobim, e outros "papas" da Bossa-nova, teve sempre um lugar de destaque entre os que, com inegável talento enriqueceram e traçaram os novos rumos da nossa música popular.

Em 1965 recém chegado de um longo período de 8 anos de estudos na Europa, a minha desatualização no campo da música popular brasileira era um fato. Fato este que se prolongaria por mais algum tempo, se não fosse o conhecimento que fiz, ainda em Genebra, com Lula Freire e sua mãe Maria Helena Freire, que deixando saudades vive

até hoje na memória e no coração de tantos a quem ela com a sua extrema sensibilidade e compreensão incentivou. E foi naquele apartamento da rua Toneleros, 180 verdadeiro templo da música, passagem obrigatória de nomes hoje firmados definitivamente no cenário musical do País, que um belo dia me aparece, violão de baixo do braço, José Candido de Mello Mattos Sobrinho (Candinho). Aos primeiros acordes não apenas o talento do instrumentista, que por exercer profissionalmente a advocacia nunca pode desenvolver uma técnica mais requintada, mas senti sobretudo um surpreendente sentido estético, harmônico e melódico nas suas composições de um quase leigo. Na primeira oportunidade que juntei o meu violino ao seu violão, e já lá se vão 14 anos, nasceu o projeto deste disco. Mas o tempo passou e nada aconteceu. De um lado, a minha vida profissional de um quase nômade e, de outro, o afastamento gradativo de Candinho da música, em grande parte devido à sua profissão. E sempre que nos encontrávamos me entristecia ver o seu potencial de talento sem o aproveitamento devido, a não ser em gravação de uma ou outra música sua sempre interpretadas por terceiros.

Mas o tempo não tirou do tempo a obra do compositor. Isto demonstra que a música de Candinho não pertence a uma determinada fase. O seu estilo personalíssimo, independente de época ou de influências me leva a crer que com o passar, será sempre e mais valorizado, o que não acontece via de regra com a música popular. É aí que reside a principal razão deste lançamento onde a minha participação representa não somente um testemunho, mas sobretudo uma tentativa vitoriosa de incentivo a um amigo, de reconciliação com a música.

CUSSY DE ALMEIDA.

FICHA TÉCNICA: Direção Artística: A.C. Carvalho • Coordenação de Produção: Cussy de Almeida • Edição Técnico: Aloisio Melo • Data: Março/1978 • Ilustração Capa: Walmir Teixeira • Diagramação: F.G. Gop Adm. de Repertório: Odair Corona

Conservatório Pernambucano de Música
Direção de Arte: Oscar Paolillo • Corte: Milton Araújo

StereO
DISCO E CULTURA

pradisc

NAMP

DISCO E CULTURA

FABRICAÇÃO POR: SONY ELECTRONICS INC. - JAPÃO

Fonte: DOCUMENTO DO ARQUIVO PESSOAL DE CUSSY DE ALMEIDA

Registro em áudio — Tema para Cussy
Cussy de Almeida e Candinho




[LINK DA MÚSICA](#)

2.2.3 Trio Arts

O Trio Arts era composto por três brasileiros e, apresentava na sua formação, Cussy de Almeida (Figura 13) no violino, Peter Dauelsberg (1933-) no violoncelo e Arnaldo Cohen (1948-) no piano. Este grupo camerístico reuniu, não somente três excelentes musicistas, mas também, a raridade dos instrumentos que tocavam, como o Stradivarius 1709 de Cussy e o violoncelo Andrea Guarneri 1691 de Dauelsberg.

Figura 13 — Cussy de Almeida



Cussy de Almeida

<p>巴西著名的小提琴家，曾在巴西、巴黎和日内瓦学习。他曾在美国拉丁美洲、瑞士和欧洲其他国家进行演奏。他曾任巴西东北音乐学院院长。他经常在巴西与钢琴家 ARNALDO COHEN 和大提琴家 PETER DAUELSBERG 一起进行独奏与合奏演出。他使用的小提琴是由著名的 ANTONIUS STRADIVARIUS 制作于 1709 年。</p>	<p>Violinista, dos 6 aos 22 anos estudou no Brasil. Após integrar a Orquestra Sinfônica do Recife, estudou em Paris e Genebra, onde obteve o seu diploma, conquistando o prêmio de virtuosidade no Conservatório de Genebra. Violinista da Orquestra da Suisse Romande e solista em mais de 30 concertos da Orquestra da Juventude Musical da Suíça, já realizou concertos nas principais cidades européas, América Latina e Estados Unidos. No Brasil, Cussy de Almeida foi diretor da principal Escola de Música do nordeste do país, onde fundou e dirigiu a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco. Exerceu o magistério por quatro anos nas Universidades Federais do Rio Grande do Norte e da Paraíba e, paralelamente, continuou sua atividade de concertista e solista com o trio formado com o pianista Arnaldo Cohen e o violoncelista Peter Dauelsberg. Seu instrumento é um Antonius Stradivarius de 1709.</p>	<p><i>Violinist, he studied in Brazil between the ages of six and twenty-two. After joining the Recife Symphony Orchestra, he studied in Paris and Geneva where he was awarded his diploma and took the virtuosity prize from the Geneva Conservatory. Violinist with the Suisse Romande Orchestra and soloist at more than 30 concerts given by the Swiss Young Musicians' Orchestra, Almeida has performed concerts in the principal cities of Europe, Latin America, and the United States. In Brazil, Cussy de Almeida was director of the principal School of Music in the Northeast of the country where he founded and conducted the Armorial Chamber Orchestra of Pernambuco. He carried out a professorship for four years at the Federal Universities of Rio Grande do Norte and Paraíba while maintaining his role as concert soloist and member of a trio with pianist Arnaldo Cohen and cellist Peter Dauelsberg. His instrument is a 1709 Antonius Stradivarius.</i></p>
---	--	--

Fonte: DOCUMENTO DO ARQUIVO PESSOAL DE CUSSY DE ALMEIDA
PROGRAMA DO CONCERTO NA CHINA

No piano estava o músico Arnaldo Cohen (Figura 14), que iniciou seus estudos musicais aos cinco anos de idade no Rio de Janeiro. Estudou violino e piano, graduando-se em ambos, mas foi como pianista que construiu uma carreira como solista e músico camerista.

Na música de câmara atuou com diferentes grupos, como o Trio Amadeus e o Quarteto de Cordas Lindsay. E como solista atuou com diferentes orquestras e regentes do mundo, dentre os regentes, o lendário violinista Yehudi Menuhin, que teceu o seguinte comentário: “Cohen é um dos mais extraordinários pianistas que já ouvi” (Sparti, 2008, p. 147-148).

Figura 14 — Arnaldo Cohen



Arnaldo Cohen

巴西著名的钢琴家，1972年他在意大利举行的世界钢琴演奏比赛“Busoni”中，战胜了来自26个国家的85位演奏者而获得第一名。在这以前，一连四年，没有人能获得第一名的位置。他的演出在意大利已灌入唱片。目前，他已成为世界著名的钢琴家，他有一半时间住在国外。在国内期间，他任教于里约热内卢大学的音乐学院。

Pianista, solista das mais importantes orquestras da atualidade. Após abdicar, aos 19 anos, dos seus estudos de engenharia, para se dedicar exclusivamente ao piano, Cohen participou, em 1972, do Concurso Internacional de Piano “Busoni”, na Itália, que há quatro anos não concedia o primeiro lugar: Cohen venceu o concurso, concorrendo com 85 candidatos de 26 países. Ainda na Itália, Arnaldo Cohen gravou discos para a etiqueta Ricordi. Sempre elogiado pela crítica mundial, o pianista divide, atualmente, suas atividades entre o exterior e o Brasil, onde leciona na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Pianist, soloist with the most renowned orchestras of today. After abandoning, at the age of 19, his engineering studies in order to dedicate himself exclusively to the piano, Cohen participated in 1972 in the Italian Busoni International Piano Competition which for four years had not awarded its first prize. Cohen won the competition against 85 entrants from 26 countries. Still in Italy, Arnaldo Cohen recorded for the Ricordi label. Always acclaimed by international critics, the pianist today divides his performances between the exterior and Brazil, where he also teaches at the School of Music of the Rio de Janeiro Federal University.

O violoncelista Peter Dauelsberg (Figura 15) nasceu em Bremen, na Alemanha, e naturalizou-se brasileiro. Desenvolveu intensa carreira como músico camerista, solista e professor, tanto no Brasil como no exterior. Há registros de suas atuações como solista com a Orquestra Armorial e na Música de Câmara com o Trio Arts.

Figura 15 — Peter Dauelsberg



Peter Dauelsberg

巴西著名的大提琴家，曾在德国、法国和意大利学习。他使用的大提琴由著名的“ANDREA GUARNIERIUS”制造于1691年。他曾任德国和巴西乐队的第二大提琴手。1966年他在“VILLA LOBOS”国际音乐比赛中获得第一名。他曾在巴黎和里约热内卢进行四重奏演出，并在欧洲和中东的13个国家进行过演奏。他是巴西圣保罗大学的教授。从1958年开始，他将“室内音乐”的形式引入巴西，他作为独奏者，曾在欧洲和巴西演出。在巴西，他的演奏已制成唱片。并在里斯本、马德里、伦敦、布拉格、华沙等国家的电视和广播中演奏。1966年他获得里约热内卢州政府颁发的“CARLOS GOMES”奖牌，以表彰他在巴西音乐传播中的贡献。

Violoncelista, com estudos musicais na Alemanha, França e Itália. Sempre acompanhado de seu Andrea Guarnerius de 1691, já atuou como primeiro violoncelista em orquestras na Alemanha e no Brasil, conquistando, em 1966, o 1º Prêmio no Concurso Internacional Villa-Lobos. Violoncelista do Quatuor Internacional, em Paris, e do Quarteto do Rio de Janeiro durante vários anos, Dauelsberg realizou tournées através de 13 países da Europa e Oriente Médio. Professor da Universidade de São Paulo, o violoncelista apresenta-se, desde 1958, em recitais de música de câmara com renomados artistas, e atua, como solista, em concertos com orquestra na Europa e Brasil. Peter Dauelsberg já gravou discos no Brasil, Estados Unidos e Alemanha, além de video-tapes e gravações para rádio e televisão em Lisboa, Madri, Paris, Londres, Praga, Varsóvia etc., recebendo, em 1966, do Governo do Estado do Rio de Janeiro, a medalha “Carlos Gomes”, em reconhecimento ao seu trabalho de divulgação da música brasileira.

Cellist, with music studies in Germany, France, and Italy. Always accompanied by his 1691 Andrea Guarnerius instrument, Dauelsberg played first cello with German and Brazilian orchestras, and in 1966 won first prize in the International Villa-Lobos Competition. Cellist with the International Quatuor in Paris and the Rio de Janeiro String Quartet for many years, Dauelsberg has performed with concert tours in 13 countries in Europe and the Middle East. A professor at the University of São Paulo, the cellist has performed since 1958 in chamber music recitals with renowned artists, and has soloed in concerts with orchestra in both Europe and Brazil. Peter Dauelsberg has made records in Brazil, the United States, and Germany, in addition to video-tapes and recordings for radio and television in Lisbon, Madrid, Paris, London, Prague, Warsaw, etc. In 1966 he received the Carlos Gomes Medal from the Rio de Janeiro Government in recognition of his efforts in divulging Brazilian music.

Fonte: DOCUMENTO DO ARQUIVO PESSOAL DE CUSSY DE ALMEIDA
PROGRAMA DO CONCERTO NA CHINA

O Trio Arts (Figura 16) teve durante os anos de atuação, a realização de uma turnês que mais repercutiu e marcou a trajetória do grupo, foi à série de concertos realizados na China. Esta foi a primeira vez que músicos latinos fizeram apresentação

no país depois da Revolução Cultural. Este concerto partiu do convite do Ministério da Cultura da República Popular da China aos músicos brasileiro, que, apoiados pela Fundação Roberto Marinho e a Companhia Brasileira de Entrepostos e Comércio (COBEC), viabilizaram este laço artístico entre os dois países. Os concertos do Trio Arts, na ocasião, foram amplamente divulgados nos dois países pelas emissoras de TV, rádio, jornal e revistas. Na China os músicos realizaram seis concertos, sendo três com o trio, e três solos. Os concertos foram realizados nas cidades de Beijing (Pequim), Nanning e Kunming e prestigiados por mais de 15 mil pessoas.

Figura 16 —Trio Arts



Fonte: DOCUMENTO DO ARQUIVO PESSOAL DE CUSSY DE ALMEIDA
FOTO DE UM DOS CONCERTOS DO TRIO ARTS

2.2.4 Trio Continental

O trabalho desenvolvido pelo Trio teve início com a dupla Cussy de Almeida no violino e Jacques Klein (1930-1982) no piano. Juntos realizaram uma série de recitais patrocinados pelo Sistema Financeiro Continental, pela aquisição do primeiro violino Stradivarius (Figura 17) no Brasil, que foi confiado a Cussy de Almeida.

Figura 17 — Violino Stradivarius Hammerle

O "Hammerle" foi feito em 1709 e pertence à melhor fase Stradivari: as criações datadas desse tempo são conhecidas como as do "Período de Ouro". O primeiro Stradivari brasileiro está confiado ao Maestro Cussy de Almeida, que o utilizará numa série de concertos por todo o país. Os concertos terão a dupla finalidade de premiar o público brasileiro com o som do lendário instrumento e, quem sabe, despertar vocações entre os jovens admiradores da música erudita. Um Stradivarius, nas mãos de um virtuose, é capaz disso.



Fonte: JACQUES [...], 2022.

Para convidar o público brasileiro, fizera o seguinte convite (Figura 18):

Figura 18 — Convite para o Recital

**Vá ver e ouvir
o primeiro Stradivarius que
vem para o Brasil.**

<p>Dia 17, às 21 horas no Teatro Municipal</p>	<p>Programa: A INTEGRAL DAS SONATAS DE JOHANNES BRAHMS PARA VIOLINO E PIANO por Cussy de Almeida e Jacques Klein</p>	<p>Convites na bilheteria do Teatro e nas agências da Continental S.A</p>	<p>Patrocínio da Cademeta de Poupença Continental</p>	<p>em comemoração ao XXI Aniversário do Leonismo em São Paulo.</p>
--	--	---	--	--

Fonte: JACQUES [...], 2022.

O violino foi confeccionado pelo luthier italiano Antonio Stradivarius, em 1709, e era chamado Hammerle. Na ocasião, o duo apresentou integralmente as três sonatas para piano e violino do compositor Johannes Brahms, brindando os públicos de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, nos Theatro Municipal de São Paulo, Sala Cecília Meireles e Teatro de Santa Isabel (Figura 19).

Figura 19 — Programa do Recital

PROGRAMA

**A INTEGRAL
DAS
SONATAS
DE JOHANNES
BRAHMS
PARA VIOLINO
E PIANO**

Cussy de Almeida/Jacques Klein

Sonata Opus 78 em sol maior
Vivace ma non troppo
Adagio
Allegro molto moderato

Sonata Opus 100 em lá maior
Allegro amabile
Andante tranquillo
Vivace
Vivace di piu
Allegro grazioso (quasi andante)

- INTERVALO -

Sonata Opus 108 em ré menor
Allegro
Adagio
Un poco presto
Presto agitato

Fonte: JACQUES [...], 2022.

Registro do recital de Cussy de Almeida (violino) e Jacques Klein (piano) realizado em 17 de maio de 1974, no Theatro Municipal de São Paulo com a integral das sonatas de Brahms para violino e piano. Na ocasião a dupla apresentou: Brahms - **Sonata Nº. 1**, Op. 78, para violino e piano, em Sol maior; **Sonata Nº. 2**, Op.100, para violino e piano, em Lá maior; **Sonata Nº. 3**, Op. 108, para violino e piano, em Ré

menor. Tocaram como bis o Brahms - **Scherzo** (3º mov.) da Sonata F-A-E, obra colaborativa cujos outros movimentos foram compostos por Robert Schumann e Albert Hermann Dietrich.

Cussy de Almeida e Jacques Klein



[RECITAL — BRAHMS SONATAS — VIOLINO E PIANO](#)

Meses depois do lançamento de Cussy de Almeida e Jacques Klein, juntou-se a dupla, o violoncelista Peter Dauelsberg, formando assim, o Trio Continental (Figura 20).

Figura 20 — Trio Continental

Jacques Klein - Cussy de Almeida - Peter Dauelsberg



Fonte: JACQUES [...], 2022.

O trabalho desenvolvido pelo grupo camerístico, embora não tenha havido durante o tempo que atuaram uma gravação comercial, foi registrado em áudios alguns dos seus recitais.

Beethoven

Registro do concerto do Trio Continental em 5 de Julho de 1974, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro. Este foi o primeiro recital do Trio, na época ainda sem o nome, mas depois seria batizado de Trio Continental. O registro deste recital consta os seguintes Trios: Beethoven - Trio para piano Op. 1, N^o. 1 em Mi bemol maior; Trio para piano Op. 1 N^o. 3 em Dó menor.

Brahms e Haydn

Recital realizado em 3 de agosto de 1977, na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro. O trio interpretou dois trios de Brahms e um de Haydn, sendo respectivamente: Brahms, Trio N^o. 2, em Dó maior, Op. 87; Trio N^o. 1, em Si maior, Op. 8 (revisão de 1891), Haydn, Trio N^o. 39 “Cigano”, em Sol maior, Hob. XV/25.

Schubert

Recital realizado em 16 junho de 1978, na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro. Este registro faz parte da série “Schubertíades” em homenagem aos 150 anos de morte de Schubert. O recital foi dividido em duas partes, na primeira, Cussy, Dauelsberg e Klein, interpretaram o Trio N^o. 2, D. 929, de Schubert e na segunda, juntou-se ao Trio, o violista Geza Kiszely (George Kiszely) e o contrabaixista Pino Onnis, na execução do Quinteto “ A Truta” D. 667, em Lá maior.

Trio Continental

Beethoven



[BEETHOVEN](#)

Brahms e Haydn



[BRAHMS E HAYDN](#)

Schubertíades



[SCHUBERTÍADAS](#)

LINKS DOS RECITAIS


O Stradivarius Hammerle permaneceu sob posse do Sistema Financeiro Continental do ano 1974 até 1980 e, em 1980, Cussy de Almeida tornou-se proprietário do instrumento (Figura 21).

Figura 21 — Stradivarius Hammerle

in 1902	Major S. V. Shea-Simonds
1907 - 1922	Theodor Hämmerle
1922 - 1925	Max Adler & family
1925 - 1926	Alex Zukorsky
1926 - 1927	Thomas C. Petersen
1927 - 1928	Emil Herrmann, New York
1928 - 1934	Harry Wahl
in 1934	Sold by Emil Herrmann, New York
1934 - 1953	Austin D. Levy
from 1953	Wolfe Wolfensohn
until 1974	John & Arthur Beare
1974 - 1980	Urbanizadora Continental S/A
from 1980	Cussy D. Almeida
in 2002	Oesterreichische Nationalbank

Cussy D. Almeida

View:



'Hämmerle, Adler'
Violin, 1709
Antonio Stradivari

Fonte: TARISIO FINE INSTRUMENTS & BOWNS, 2023.

2.2.5 Quarteto Guaíra

A Fundação Teatro Guaíra de Curitiba, Paraná, com seus três auditórios, teve sua inauguração em 28 de dezembro de 1884, desde então promoveu e incentivou as manifestações culturais e artísticas, com espetáculos de dança, teatro e música.

Em 12 de Dezembro de 1974, foi inaugurado mais um de seus auditórios, o Auditório Bento Munhoz da Rocha Netto. Para oficializar a abertura da sala, a fundação criou um grupo camerístico formado por dois violinos, violoncelo e teclado (piano e órgão). O repertório apresentado pelo grupo camerístico incluía sonata para dois violinos de J. B. Loeillet, G. Ph. Telemann e Antonio Vivaldi. No entanto, executadas por dois violinos, cello, piano ou órgão. O grupo foi homenageado com o nome da instituição, criando assim, o Quarteto Guaíra.

A criação do quarteto é saudada com uma iniciativa feliz, séria e oportuna. Na inusitada composição do conjunto – dois violinos, violoncelo e piano – percebe-se, a par do alto virtuosismo de Jerzy, Aleida, Cussy e Peter, a vontade jovem de criar, inovar, fazer. E é claro que tudo isso harmoniza-se perfeitamente com a filosofia de trabalho da Fundação Teatro Guaíra, também jovem como eles (Tavora Neto, 1974).

A excepcionalidade artística do quarteto não estava apenas nos integrantes, mas também nos instrumentos de altíssima qualidade que tocavam. Cussy de Almeida com o violino Stradivarius 1709, Jerzy Milewski com o violino Maggini (1580-1630) e Dauelsberg com violoncelo Vuillaume de (1798-1875).

A quarta integrante do quarteto era a pianista Aleida Schweitzer (1938) brasileira da cidade de Lages, em Santa Catarina. Sua formação deu-se no Brasil e no Exterior. Graduou-se em piano no Conservatório de Música do Paraná, e deu continuidade na sua formação em Amsterdã e Varsóvia. Como pianista, é conhecida pelas interpretações de Bach e o duo com seu esposo, o violinista Jerzy Milewski (1946-2017).

Milewski nasceu em Varsóvia, na Polônia, onde foi graduado e mestre pela Academia de Música de Varsóvia. Recebeu do governo polonês a medalha Henryk Wieniswki, em reconhecimento pela sua atuação artística. Naturalizou-se brasileiro e desenvolveu no país intensa carreira camerística.

Com a sua esposa, formou o Duo Milewski e pelo trabalho desenvolvido em dupla, estavam: a divulgação da música de concerto brasileira para violino e piano; a música de compositores poloneses e a música popular do Brasil. Como violinista,

Antonio Vivaldi, Trio Sonata para 2 violinos, violoncelo e piano; S. S. Szarzynski, Sonata para 2 violinos, violoncelo e órgão.

2.2.6 Quinteto do Conservatório Pernambucano de Música

Este foi mais um dos projetos musicais desenvolvido por Cussy de Almeida durante os anos iniciais como diretor do CPM. Seu ímpeto era enaltecer a produção musical do Estado de Pernambuco e, para isso, idealizou no Conservatório a criação de um pequeno grupo camerístico, um coro e uma orquestra de câmara. Esses projetos se concretizaram durante sua primeira gestão na instituição.

Com relação à formação camerística, Cussy de Almeida cogitou duas hipóteses. Na primeira, a criação de um quarteto de cordas, na outra, um quinteto formado por um quarteto de cordas e piano. Este projeto inicialmente tomou forma com a contratação do violinista Arlindo Teixeira, do violista Emilio Sobel e do violoncelista Piero Severi. Entretanto, o grupo camerístico teria finalmente sua formação definida para o quinteto, após a chegada do pianista argentino José Alberto Kaplan, em Recife (1935-2009).

Cussy de Almeida desejava desenvolver com o quinteto um repertório mais voltado à música do período barroco, provavelmente pela reminiscência de sua formação na Europa e a orquestra I Music, de Roma. Uma orquestra de câmara especializada em música barroca, que exerceu forte inspiração nas criações de Cussy de Almeida.

Durante o tempo de atividade do quinteto, participaram de gravações desenvolvidas pela UFPB, como também, a gravação feita por Cussy de Almeida, Piero Severi e Kaplan, do trio em Si bemol Maior para piano, violino e violoncelo de Beethoven.

O grupo Quinteto do CPM, principal instituição de ensino de música de Pernambuco, manteve-se ativo até a migração dos músicos para a Orquestra Armorial.

2.3 CUSSY DE ALMEIDA — GESTÃO E CRIAÇÃO CAMERÍSTICA

2.3.1 Conservatório Pernambucano de Música

Em 1967, o então Presidente do Brasil, Humberto de Alencar Castello Branco, nomeou como Governador do Estado de Pernambuco Nilo de Sousa Coelho; época marcada pelas ações desenvolvimentistas no país. É justamente neste cenário de novas perspectivas e transformações que Cussy de Almeida assume a direção do Conservatório Pernambucano de Música. Os objetivos de sua gestão eram: reestruturar a instituição que até então não tinha um prédio próprio, implementar mudanças tanto físicas como administrativas e, por fim, promover o protagonismo musical do Estado.

Um ano antes, em 1966, o prédio em que estava instalado o conservatório apresentava-se impróprio e com alguns instrumentos danificados. Esta situação chegou ao conhecimento do regente e violinista Vicente Fittipaldi, que interveio, enviando um apelo ao governador Paulo Pessoa Guerra para solucionar a situação. Sensibilizado, o governador falou: "Não quero que esse conservatório acabe na minha gestão, se não vão dizer que deixei que isso acontecesse porque não sou homem de cultura, sou boiadeiro" (Barza, 2015, p. 25).

Devido à urgência, foi disponibilizado o prédio do Colégio da Polícia Militar, chamado na época de Ginásio da Polícia Militar. Entretanto, a solução definitiva ocorreria na gestão seguinte com a posse do governador Nilo de Sousa Coelho e a nomeação de Cussy de Almeida como diretor.

Ele encontrou a instituição enfrentando dificuldades físicas e administrativas e, em meio a urgência de soluções, elaborou um plano de recuperação para o Conservatório. Através da sua influência e prestígio, conseguiu sensibilizar as autoridades da época, e o Conservatório finalmente conquistou sua sede definitiva. Após esta conquista, desenvolveu junto com o violista e compositor Jarbas Maciel, na época professor da UFPE, um novo plano de ensino para escola, nos moldes dos conservatórios da Europa e Estados Unidos (Barza, 2015, p. 26).

Neste período, o corpo docente estava enfrentando instabilidades trabalhistas, sem perspectivas de aposentadoria, já que trabalhavam no regime de serviços prestados. Esta situação foi resolvida com a intervenção do novo diretor, ao conseguir a admissão dos professores no quadro da Secretaria de Educação.

Cussy de Almeida finalmente conseguiu reestruturar o Conservatório, redefiniu os cursos e um novo regulamento que declarava:

[...] o Conservatório facilitaria “a todas as classes sociais o estudo teórico e prático da música”. Os cursos seriam de Iniciação Musical, Ginástica Rítmica, Ballet, Teoria e Solfejo, Canto, Canto Coral, Harmonia, História da Música, Piano, violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Flauta, Oboé, Clarinete, Fagote, Trompa, Trompete e Percussão (Barza, 2015, p. 27).

No ímpeto de promover e incentivar o estudo e produção musical no Estado, idealizou no CPM a criação de grupos.

A organização de um quarteto de cordas, de um coral estadual, de uma banda de música infanto-juvenil e de festivais e concursos, de música erudita e popular. Além disso, seriam criados cursos intensivos, de extensão e aperfeiçoamento das matérias do currículo, e cursos livres de música popular (no turno da noite). Os cursos de música popular seriam violão, piano e bateria (Barza, 2015. p. 27).

O conservatório passou a oferecer cursos de instrumentos populares no horário noturno. Também houve a contratação de novos professores, instrumentistas que se destacavam no cenário musical de Pernambuco. Nesta equipe estavam:

Elyanna Caldas Silveira, José Alberto Kaplan, o professor de teoria Nicolas Gosse Vale, o oboísta Wascily Simões dos Anjos, o violinista e regente de coro Arlindo Teixeira, o violonista Henrique Annes, o violista Emilio Sobel, o violoncelista Piero Severi e o baterista e percussionista José Xavier (Barza, 2015, p. 27).

Ao longo dos anos construiu um legado artístico de conquistas, mudanças, renovação e criação. Foi durante sua gestão no CPM que criou orquestras como: Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco e a Orquestra Armorial.

2.3.2 Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco

Durante 16 anos, não subsequentes, Cussy de Almeida esteve à frente da direção do CPM. Em 1969, criou a orquestra de câmara que seria, como dizia Suassuna, “vento de proa do Movimento Armorial”, (Suassuna, 1975) denominada de Orquestra Armorial.

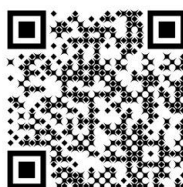
Já em 1980, Cussy de Almeida criou no Conservatório a primeira orquestra de cordas dedilhadas do Brasil (Figura 23), compostas por instrumentos representativos da cultura instrumental nordestina.

Figura 23 — Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco



Fonte: BARZA, 2015, p. 138-139.

Orquestra de Cordas Dedilhados de Pernambuco



[LINK DA ORQUESTRA](#)

O Conjunto de Cordas Dedilhadas, como era chamado no início, foi o segundo grupo camerístico criado por Cussy de Almeida no Conservatório Pernambucano de Música. Na época, grupos brasileiros ligados a uma temática regionalista estavam se renovando e se destacando no cenário musical, como o grupo representativo do choro, a exemplo da Camerata Carioca. Esta tendência acabou ganhando forma através de Cussy de Almeida, ao criar uma formação camerística composta por instrumentos da cultura popular pernambucana, distribuídos da seguinte forma: três bandolins, um cavaquinho, um naípe de três violas nordestinas, contrabaixo acústico, violão de seis cordas e percussão. O objetivo da formação camerística sob a direção artística de Cussy era definida como:

[...] “propiciar a preservação, produção, difusão, circulação e consumo da música regional através de um trabalho constante e dinâmico”. [...] “incentiva a produção musical, através da aquisição de composições regionais, proporcionando a criação de novas plateias com divulgação dirigida às escolas e ao público em geral” (Barza, 2015, p. 39-40).

Em fevereiro de 1982, foi realizado o concerto de estreia da Orquestra Dedilhada no Museu da Cidade, no Forte das Cinco Pontas, em Recife. Neste concerto inaugural apresentaram: Cipó Branco de Macaparana (Cussy de Almeida); Polkeando (Niquinho); Pedra Terra, Niltonante, Flauteando (João Lira com a colaboração de Nilton Rangel, Marcos César e Egildo Vieira - nesta ordem); Marcelinho no Frevo (Ivanildo Maciel); Dança da Morte, A Morte de um Valente, Outros Carnavais e Espada Encantada do Reino Colonial (Adelmo Arcoverde em parceria com José Flávio). Na ocasião o concerto do grupo contou com a presença de autoridades e músicos que prestigiaram e enaltecem a produção artística, como foi noticiado na época.

[...] com a presença do Governador Marco Maciel e do Secretário de Educação Joel de Hollanda. Logo viriam elogios e endossos dos violonistas Turíbio Santos, Oscar Cáceres, do crítico João Máximo, do violonista Maurício Carrilho e do escritor e compositor Hermínio Belo de Carvalho que descreveu o grupo como: "uma espécie de *I Musici Armoriais* (sic)" (Barza, 2015, p. 40).

Assim como a Orquestra Armorial, o Conjunto de Cordas Dedilhadas marcou a produção musical do Estado de Pernambuco. O nome da formação logo mudaria para Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, como descreve Barza:

Hermínio Belo de Carvalho escreveria, algum tempo depois, que foi ele que convenceu Cussy de Almeida a mudar o nome do grupo para Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (Barza, 2015, p. 40).

Em 1983, Cussy assumiu a presidência da Fundação de Cultura da Cidade do Recife e foi responsável pela renovação da Orquestra Sinfônica do Recife, e paralelamente manteve-se exercendo as duas funções, a presidência da Fundação e a direção artística do grupo. No mesmo ano, o grupo participaria do aniversário de 133 anos do Teatro de Santa Isabel e, no ano de 1984, gravam o disco "Capiba 80 anos"⁸, além do primeiro LP exclusivo da orquestra, advindo do Projeto Nelson Ferreira, este registro sonoro projetou o nome da orquestra no Brasil.

Em contrapartida, no ano de 1985, assumiu a presidência da Fundação de Cultura Cidade do Recife e precisou deixar a direção artística da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, sendo substituído pelo violonista Henrique Annes. Neste mesmo ano, durante concertos no Rio de Janeiro, Henrique Annes e Rossini Ferreira,

⁸ Link do [LP — Capiba 80 anos](#).

aproveitam a oportunidade e gravam o disco "Chorinhos do Capibaribe", a repercussão deste trabalho gerou convite do Governo de Portugal para uma série de concertos em Lisboa. Em 1986 a orquestra permanece em ascensão, destacando-se no cenário musical brasileiro com os frequentes concertos e participação do I Seminário Brasileiro de Música Instrumental na Universidade de Ouro Preto.

A performance artística da orquestra era frequentemente elogiada, como também despertou a admiração de artistas, gravadoras e publicitários. Isto favoreceu o lançamento do seu terceiro álbum, onde o jornalista João Máximo, fez a seguinte crítica: "É uma orquestra que vale a pena ouvir. Pela competência dos instrumentistas, inventiva dos arranjos, harmonias surpreendentes, qualidade do repertório" (Barza, 2015, p. 41).

O ano de 1987 foi o momento áureo da orquestra, marcado pelo lançamento do seu terceiro disco pela gravadora Som da Gente e a participação no Free Jazz Festival. Nos anos seguintes, a orquestra permanece em plena atividade com a realização de seus concertos, mas sofre algumas mudanças, como: Henrique Annes saiu da direção artística da orquestra para seguir carreira solo com seu novo grupo, Oficina de Cordas, e o cavaquinista Ewerton Brandão desliga-se do grupo.

Em meio à saída de dois componentes, o conservatório abre concurso para cavaquinho e arranjador do grupo, e assim substituir as vagas. Foram aprovados, a cavaquinista Ledjane Sara e o violonista Heraldo do Monte. Apenas em 1990 a orquestra consegue seu novo diretor artístico, o bandolinista Marco César.

E em 1991 Cussy de Almeida retorna à direção do conservatório e a orquestra vive uma nova fase. Na qual a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco ultrapassou as barreiras do Estado pernambucano divulgando a Música de Concerto Nordestina. Segundo o professor Barza (2015, p. 42): "A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco marcou época na música do Nordeste".

2.3.3 Grupo Orange

O Grupo Orange (Figura 24) foi a terceira formação camerística criada por Cussy de Almeida e desenvolvida com os mesmos ideais estéticos utilizados em criações anteriores, como: Orquestra Armorial e Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Neste conjunto, Cussy optou por uma formação camerística menor,

composta por um quinteto de cordas, duas flautas, violão e viola sertaneja, mais percussão. No lançamento do Grupo em 2003, descreveu o seguinte:

A formação de um grupo musical transcende, por vezes, os objetivos que sempre e primordialmente motivam essas iniciativas. Isto ocorre, primeiramente, quando a proposta artística está ficando nos valores de alta relevância referente à identidade cultural de uma região e por conseguinte de uma nação. No caso, a criação, a recriação e a definição de formas e estilos musicais encontrados por um grupo de compositores para apresentar ao mundo uma música brasileira de concerto, homogênea, de riquezas melódicas, harmônicas, rítmicas e de incomparável variedade e beleza (Almeida, *op. cit.*, Grupo Orange, 2003, p. 6).

Figura 24 — Grupo Orange



Fonte: GRUPO ORANGE [...], 2015.

Para Cussy de Almeida, o Grupo Orange era definido como: “Orange é Pernambuco, é Recife, é Itamaracá com seu Forte. Orange é a fonte primária da nossa cultura adquirida com a chegada de Nassau” (Almeida, *op. cit.*, Grupo Orange, 2003 p. 7).

Ele tinha como proposta para o Grupo Orange representar a brasilidade musical do povo, chamada por ele de "características urbanas". Derivadas da aculturação e miscigenação de um povo, que ao longo do tempo constituiu segundo ele "uma música brasileira de concerto, homogênea, de riquezas melódicas, harmônicas, rítmicas e de incomparável variedade e beleza" (Grupo Orange, 2003, p. 6).

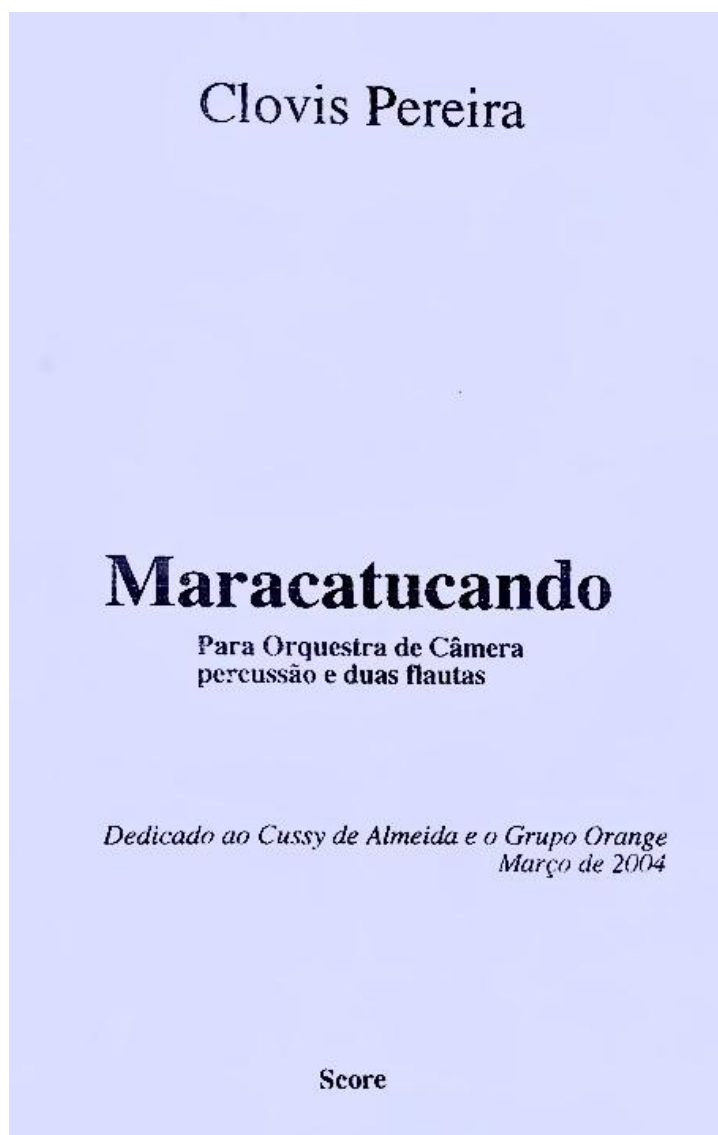
Sendo assim, para representar a diversidade musical das manifestações culturais, escolheu para o Grupo um repertório que reunia Música de Concerto

Nordestina e músicas segundo o termo forjado por Cussy de Almeida, “música de características urbanas”.

Nascida de toda história secular de miscigenação racial e de costumes que deram origem à nação brasileira como um todo, esta música, graças aos trabalhos iniciados na década de 1950 por Guerra-Peixe e posteriormente a partir de 1969 por Cussy de Almeida, Clóvis Pereira, Jarbas Maciel e Capiba, adquiriu desde então um formato de câmara passado a ser executada nas salas de concertos [...] (Almeida, *op. cit.*, Grupo Orange, 2003, p. 6).

O Grupo Orange manteve-se ativo até o falecimento de Cussy de Almeida em 2010. Porém em 2004 o compositor Clóvis Pereira já o homenageou compondo o seu *Maracatucando* (Figura 25) dedicado à Cussy de Almeida e ao Grupo Orange.

Figura 25 — Maracatucando



Durante os anos em que se manteve ativo, o Grupo permaneceu apresentando a riqueza musical da cultura popular, rural e regional, presentes nas cirandas, caboclinhos, maracatus e baiões. Como também, os seresteiros com suas modinhas, e os aboios e emboladas dos cantadores. Uma concatenação de músicas de concerto definida por Cussy de Almeida como:

Uma iniciativa que tenta complementar o ciclo nordestino de cultura musical iniciada no período colonial do Brasil com a chegada do elemento europeu, dos escravos e da aproximação com os aborígenes. Some-se a isto, o fundamental papel da igreja com a música trazida pelos jesuítas e demais colonizadores com suas influências. Religiosas, ibéricas, árabes, medievais e renascentistas (Almeida, *op. cit.*, Grupo Orange, 2003, p. 6).

2. 4 O COMPOSITOR CUSSY DE ALMEIDA

Cussy de Almeida como compositor não apresenta um catálogo de obras muito amplo, mas sua produção representa uma importante contribuição na música produzida por compositores nordestinos, em especial quando se trata do contexto que tratamos na presente pesquisa.

Dois elementos marcantes da sua formação estão inseridos nas suas músicas, a origem nordestina e o refinamento técnico do violinista. O arcabouço que norteou suas criações não contemplou apenas as riquezas musicais da cultura nordestina, mas também o elemento da brasilidade musical. Em um dos textos de sua autoria ele declara o seguinte:

[...] iniciada na segunda metade do século passado com a temática da música rural do nordeste que agora se amplia por novos caminhos com a inclusão da música de característica urbanas. É uma iniciativa que tenta complementar o ciclo nordestino de cultura musical iniciada no período colonial do Brasil com a chegada do elemento europeu, dos escravos e da aproximação com os aborígenes. Some-se a isto, o fundamental papel da igreja com a música trazida pelos jesuítas e demais colonizadores com suas influências. Religiosas, ibéricas, árabes, medievais e renascentistas. É assim que encontramos essa música forte, ácida, iluminada, e originada da religiosidade, das credices e sobretudo da grande capacidade criativa de um povo. Sofrido, é bem verdade, porém de uma cultura sábia que resultou na formação da nacionalidade brasileira (Grupo Orange, 2003, p. 6 - 7).

É apresentado neste texto uma síntese das influências que inspiraram suas criações a partir da criação da Orquestra Armorial em 1969. Desta forma, em seu

catálogo de músicas se dispõem obras compostas de caráter orquestral, instrumental, solo, sacro e MPB, no apêndice.

Em anexo as partituras das duas composições para violino solo (Carinhoso e Céu de Brigadeiro).

3 A MÚSICA NORDESTINA DE CONCERTO

3.1 ORGANIZAÇÃO INSTRUMENTAL: RÚSTICO, POPULAR E ERUDITO

A Rabeca (Figura 26) é um dos instrumentos fortemente associados à cultura musical nordestina, sua origem deu-se muito antes da colonização do Brasil.

Figura 26 — Rabeca



Fonte: QUERO SER UM MÚSICO, 2014.

Neste exemplo registrado em 2019, está o mestre da rabeca caiçara Zé Pereira e Felipe Gomide. Juntos interpretam a duas vezes a música Mulata Faceira, que é considerada um dos temas clássico e tradicional do fandango caiçara, no ritmo dandão.

Mestre Zé Pereira e Felipe GomideEXEMPLO 3: [SONORIDADE DA RABECA](#)

A rabeça chegou ao Brasil por intermédio dos colonizadores portugueses e espanhóis, mas a sua origem ocorreu nas culturas Árabes. Assim como o violino, a rabeça é executada com a fricção do arco nas cordas e o seu som é amplificado pela caixa de ressonância. Isto nos leva até o Ravanastron (Figura 27), o primeiro instrumento criado com uma caixa de ressonância pelo homem.

Os registros históricos apontam que o instrumento Ravanastron foi encontrado na ilha do Ceilão, hoje Sri Lanka, na Índia, e era utilizado por monges budistas em rituais religiosos. E segundo Heron-Allen:

A primeira tradição que temos deste instrumento é dada por Sonnerat, que menciona o Ravanastron como tendo sido inventado, há 5000 anos, por um Ravana, o rei do Ceilão⁹ (Heron-Allen, 2005, p. 69).

⁹ The first tradition we have of this instrument is given by Sonnerat who mentions the Ravanastron as having been invented, 5000 years ago, by one Ravana, the king of Ceylon (Heron-Allen, 2005, p. 69)..

Figura 27 — Ravanastron



Fonte: MUSICOLOGIE, 2022.



EXEMPLO 4: [SONORIDADE DO RAVANSTRON](#)

Através do Ravanastron foram criados, em outras culturas, instrumentos com características semelhantes, possuindo caixa de ressonância e tangido com o arco. Os instrumentos comuns na cultura Turca, indiana e Árabe, eram: o Kemangeh, o Omerti, a Gigue, a Rebab e, o Rebec. Dentre todos estes instrumentos, o Rebec, chamado na cultura brasileira por Rabeca, foi um dos instrumentos antigos que chegou nas mãos dos primeiros artesãos europeus (Heron-Allen, 2005, p. 73 - 113).

Ora, o Rebab estava, sem dúvida, em uso entre os mouros no século VII e, à medida que avançavam ao longo do norte da África e conquistavam a Espanha no século VIII, isso explica sua presença ao longo de sua trilha desde o tempo até os dias atuais¹⁰ (Heron-Allen, 2005, p. 69).

Os primeiros violinos foram criados no século XVI, e os primeiros artesãos foram: Joan Kerlino (Brescia), 1449; Pietro Dardelli (Mantua), 1500; Gaspard Duíffopruggar (Baviera na Alemanha), 1510; Ventura Linarolli (Veneza); Morglato Morella (Mântua), 1550 e Gasparo da Salò (Brescia), 1555 (Heron-Allen, 2005, p. 117 - 118).

Sobre a Rabeca e sua ligação com o Nordeste, Cussy de Almeida teceu o seguinte comentário:

Quatro instrumentos, típicos também no Nordeste, acrescidos de um de percussão (zabumba) deram origem a Orquestra Armorial. O mais importante deles, a rabeca, é um instrumento popular e antecessor do violino. Vem sendo utilizado há séculos em quase todo mundo para os cantores populares e tem forma e o som idênticos ao instrumento aperfeiçoado pelos mais célebres artesãos dos séculos 17 e 18, o violino (Almeida, 1975).

A forte ligação da rabeca com a cultura rural nordestina norteou parte das criações do primeiro repertório da música Nordestina de Concerto. Apesar de haver similaridade entre o violino e a rabeca, os instrumentos apresentam particularidades distintas. No caso do violino, o instrumento segue um mesmo design, afinação e execução. Já com relação à rabeca encontramos diversificados modelos, afinações e manuseios.

Somando a isto, as características artísticas apresentadas pelos tocadores de rabeca foi um fator fundamental para composição das obras. É comum, na execução do instrumento e na música tradicionalmente exibidas pelos artistas sertanejos, o uso de cordas soltas como pedais, acentuações e ritmos em síncopas.

Com base nestes traços característicos e no já citado Terno de Pífano do Mestre Ovídio, os primeiros compositores responsáveis pela criação do primeiro repertório da Música Nordestina de Concerto produziram suas obras. Mesmo com substituição dos instrumentos rústicos pelos eruditos no grupo criado durante o

¹⁰ Now The Rebab was, without doubt, in use among the Moors in the seventh century, and, as they proceeded along the North of Africa and conquered Spain in the eighth century, that accounts for its presence along their track from time to present day (Heron-Allen, 2005, p. 69).

Movimento Armorial, procurou-se manter as características sonoras apresentadas pelos rabequeiros pernambucanos, embora com uma linguagem universalizada.

Nesta organização instrumental desenvolvida por Cussy de Almeida a Rabeca estava representando um instrumento da cultura rural. Entretanto, ainda faltando um instrumento que pudesse representar a cultura popular e urbana. Assim ele optou pelo violão e a Viola Sertaneja.

A viola Sertaneja é um dos instrumentos junto à rabeca, fortemente ligado à cultura nordestina, entretanto ambos os instrumentos tiveram origem na cultura Árabe. De um lado está o Rebab Árabe, que deu origem a todos os instrumentos friccionados com o arco, do outro lado, o Oud (Figura 28) que por sua vez derivam os instrumentos de cordas dedilhadas.

Ao longo dos últimos quinhentos anos, a viola, de origem ibérica, foi construindo sua identidade muito próxima ao povo formador deste. [...] A chegada dos árabes e de sua rica cultura à Península Ibérica no ano de 711 foi crucial para o desenvolvimento da musicalidade e de outros segmentos do conhecimento humano na Europa e, posteriormente, no Brasil (Vilela, 2005, p. 77).

Figura 28 — Oud



Fonte: MAQAM WORLD, 2001-2018.



EXEMPLO 5: [SONORIDADE DO OUD](#)

A chegada do instrumento no Brasil ocorreu no final do século XVI e ao longo dos séculos o instrumento se popularizou e passou a ser associado à cultura nordestina, precisamente aos cantadores repentistas. Na cultura nordestina o instrumento é chamado de viola sertaneja ou viola nordestina, no entanto em outras regiões é conhecido por viola caipira, viola cabocla ou viola brasileira.

A forte presença da viola sertaneja e da rabeca foi fundamental para os compositores da música nordestina. As primeiras obras criadas para a Música Nordestina de Concerto foram inspiradas nas características apresentadas pelos rabequeiros e catadores de violas. Desejava-se criar música de concerto que representasse desde o tocar de rabequeiro friccionando o arco sobre duas cordas ao cantar galopante dos catadores de improviso, chamados de repentistas. O compositor e violista da Orquestra Armorial Jarbas Maciel falou o seguinte sobre as criações:

[...] a posição adotada pelos que fazem, desde o começo a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco. Sem qualquer pretensão de já estarmos criando uma grande música, para o que não tivemos sequer o benefício do tempo, o que procuramos é, sem concessões, com espírito profissional e cômicos de nossas limitações, produzir boa música. Música, acima de tudo, fiel ao espírito nordestino. Se nesse tom ela for ouvida e aceita, melhor ainda "cantada e dançada" pela nossa gente, estaremos recompensados e seguros de trilharmos um caminho certo para uma música brasileira que, sem preconceitos, possa um dia ascender também à condição de uma grande música (Maciel, 1977).

Com o consenso estético definido, incorporariam nas obras escritas as riquezas melódicas e harmônicas das expressões musicais nordestina, como também, os ritmos presentes no maracatu, ciranda e caboclinho. Na busca por uma autoralidade para a Música Nordestina de Concerto, alguns dos instrumentos pouco usuais na música de concerto passaram a ser utilizados. Alguns exemplos são: a viola sertaneja, o berimbau e a *preaca* (Figura 29). Instrumentos que representam a brasilidade de um

povo, sua aculturação e deram às obras criadas pelos compositores uma sonoridade singular e inovadora.

Figura 29 — Preaca



Fonte: CRUZ, 1997.



EXEMPLO 6: [A PREACA NA MÚSICA NORDESTINA DE CONCERTO](#)

O arco musical ou berimbau como é popularmente chamado, vem a ser um dos instrumentos mais antigos utilizados na manifestação musical.

A invenção do arco de caça pensa-se ter acontecido no norte da África cerca de 30.000 e 15.000 anos atrás [...] temos possíveis evidências de que o arco musical já estava em uso por volta de 15.000a.c. Em pinturas da caverna Les Trois Frère no sudeste da França, datadas como sendo aproximadamente daquele tempo (Shaffer, 1977, p. 2).

No Brasil existem alguns modelos de berimbaus, e os mais comuns são os: berimbau de metal, o berimbau-de-boca, o berimbau-de-bacia e o berimbau-de-barriga. Na Música Nordestina de Concerto é utilizado o berimbau-de-barriga (Figura 30), o qual é composto por uma madeira arqueada, com um arame preso nas

extremidades e uma cabaça. No entanto, eventualmente adicionam o caxixi (chocalho), mas o seu uso não é comum na Música Nordestina de Concerto.

Figura 30 — Berimbau-de-barriga e Caxixi



Fonte: CAVASSONI, 2015.

Cussy de Almeida utilizou o berimbau em duas de suas composições. O seu Aboio e Dom Cariongo, Rei dos Congos.

Berimbau



EXEMPLO 7: [O BERIMBAU NA MÚSICA NORDESTINA DE CONCERTO](#)

O berimbau, assim como a preaca, são instrumentos da imensa família da percussão. No caso da preaca, geralmente é empregado para ditar o pulso ou os passos do tradicional Caboclinho. Segundo Kayma [201-?] no seu caderno de ritmos brasileiro e instrumento de percussão, diz o seguinte:

Preaca é um instrumento de percussão de origem indígena composto por um arco e flecha. O som é obtido pela fricção da flecha através de um orifício localizado no arco. A flecha tem o diâmetro do corpo maior do que o da extremidade para que ao puxar a corda ela não dispare. É utilizado para a marcação da pulsação rítmica no folgado caboclinho (Kayma, [201-?], p, 12).

A multiplicidade dos elementos de uma cultura riquíssima transpostos para uma linguagem de uma música de execução ubíqua. E assim os instrumentos que tendiam a ocupar uma posição secundária, passaram a assumir o mesmo grau de relevância que os tradicionalmente conhecidos de uma orquestra clássica. Estas inovações pouco ortodoxas, resultaram não somente na origem de um timbre específico, mas também em uma ruptura artística, no qual certos conceitos foram rompidos em prol de uma arte sem fronteiras. Esta é a pluralidade artística encontrada na Música Nordestina de Concerto (Grupo Orange, 2003, p. 6 - 7).

A boa e grande música erudita, embora dependa mediata ou imediatamente da música que o povo sente, canta e dança, e por ser justamente erudita, deve ser emergente em relação ao contexto sócio-cultural, isto é, ela deve conter um certo **plus** que a eleva à categoria estética de universalidade. Por este motivo, mesmo a música de feição mais regionalista ou até local, em virtude de uma inexorável necessidade estética que lhe é interior, se ela é realmente boa, atinge um peculiar nível de universalidade que lhe assegura, de pronto, a comunicação e a aceitação além de todas as fronteiras e de todos os condicionantes culturais (Maciel, 1977, **grifo do autor**).

3.2 AS PRIMEIRAS MÚSICAS

Encontramos nas produções musicais pernambucanas com esta estética nordestina duas formações camerísticas, obras escritas para um gênero camerístico menor e, na outra, obras produzidas para orquestra de câmara. Para exemplificar, temos o Dueto Característico e De Viola e de Rabeca, composto pelo compositor Guerra-Peixe, por volta de 1949, para violino e violão e, o Terno de Pífanos composto por Clóvis Pereira, em 1954 para duas flautas transversais e um conjunto de percussão.

A primeira Música Nordestina de Concerto criada para uma formação camerística foi o Cavalinho Marinho. Esta obra marcou as produções musicais com uma estética nordestina para a Orquestra Armorial. Foi composta em 1969 com a coautoria de Cussy de Almeida, Jarbas Maciel e Clóvis Pereira. Estes foram os três primeiros compositores que criaram as primeiras obras de concerto, a partir das manifestações musicais da cultura urbana e rural. O Cavalinho Marinho assinalou o início de um prolífico repertório da Música Nordestina de Concerto.

Esta é a primeira e talvez a mais importante obra que deu início em 1969 ao projeto de criação e recriação de uma música nordestina instrumental de concerto. Tudo começou quando os três compositores autores da obra deram-se as mãos para criar um repertório a partir do cancionário popular, tendo como *laboratório* para suas experiências a Orquestra Armorial criada por Cussy (Almeida, *op. cit.*, Grupo Orange, 2003, p. 25).

3.2.1 De Viola e de Rabeca (Mourão)

Guerra-Peixe é o autor de uma das Músicas Nordestina de Concerto mais conhecida e executada por orquestras no Brasil e exterior. Nesta obra, o compositor se inspirou em dois dos instrumentos mais representativos da cultura nordestina, a rabeca e a viola sertaneja. Ele compôs a obra em duas partes principais dentro de um dos ritmos tradicionais do Nordeste, o baião.

Nessa música descreve, através dos instrumentos, um análogo desafio, como se fossem dois cantadores repentistas na hora de cantar seus versos em improviso. A obra foi composta originalmente para violino e violão. No entanto, a que se tornou amplamente conhecida foi a versão para orquestra, Mourão, do compositor Clóvis Pereira. Sobre essa adaptação de Pereira para obra de Guerra-Peixe, Amaral relata:

Com a inauguração da Orquestra Armorial, Clóvis investiu na segunda versão, para cordas e percussão, que estreou em 1971 e sobrepujou o arranjo feito pelo Quinteto Armorial sobre a versão original, sem a intervenção de Clóvis. Comparando-se as duas versões, percebe-se claramente como Clóvis burilou detalhes das frases melódicas, refez a harmonia, empregou mais figuras de estilo (mordentes, trinados, pizzicatos, glissandos), trabalhou a dinâmica, tornou mais claras as seções da forma rondó da peça (acrescentando inclusive uma nova seção) e criou uma coda. A reescritura de Clóvis trata-se, portanto, não de um mero arranjo, mas sim de uma intervenção autorizada que deu novas características à partitura e se configurou uma coautoria, o que só foi reconhecido publicamente na década passada [...] “O Mourão, como está, não é de Guerra-Peixe, só a linha melódica, e está registrado no meu nome também. Agora, como isso foi difundido muito sem meu nome, eu fiquei calado sem saber da importância que isso tinha” [...] (Amaral, 2016, p. 55).

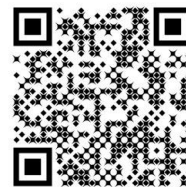
Apresentamos os QR Codes e MP3 dos áudios da música original composta por Guerra-Peixe e as versões desenvolvidas para Orquestra Armorial e Quinteto Armorial.

Guerra-Peixe — Original

[DE VIOLA DE RABECA](#)

Orquestra Armorial

[MOURÃO](#)

Quinteto Armorial

[MOURÃO](#)

Guerra-Peixe — De viola e de Rabeca

Guerra-Peixe escreveu a obra originalmente para violino e violão ou viola nordestina. Na obra, o compositor descreve um desafio entre um cantador repentista na rabeca e o outro na viola sertaneja.

Quinteto Armorial — Mourão

Esta versão criada para o Quinteto Armorial, foi gravada em 1974 e, está registrada no LP Do romance ao galope nordestino.

Orquestra Armorial — Mourão

Clóvis Pereira é o autor desta versão criada para a Orquestra Armorial. Trata-se de uma das cinco versões autorizadas pelo compositor Guerra-Peixe. Esta versão é a que se tornou mundialmente conhecida e executada por orquestras nacionais e internacionais.

3.2.2 Galope

A riqueza rítmica do Nordeste brasileiro e suas variantes no processo de criação dos compositores. O compositor Guerra-Peixe na sua obra Galope descreve os tocadores de viola sertaneja nordestina. Esses artistas são conhecidos popularmente como cantadores de embolada. Fazendo-se uma analogia na qual o desafio ou galopar apresentados pelos cantadores na métrica poética de seus versos

são representados pelos instrumentos solistas. Desse modo, na obra em questão esses elementos são representados pela viola de arco e o violino.

O Galope é uma das mais importantes formas poéticas dos cantadores de viola e rabeça do nordeste brasileiro. Isto se deve ao ritmo cadenciado, invariável e geralmente em 4/4 o que facilita a métrica poética dos cantadores sobretudo quando improvisam sobre um "mote" sugerido. (frase ou assunto dado para o desenvolvimento da peleja entre dois cantadores (Almeida, *op. cit.*, Grupo Orange, 2003, p. 27).

Nesta composição, Guerra-Peixe entrelaçou os elementos urbanos e rurais fortemente associados à cultura nordestina. Assim, desenvolve, na sua obra, uma representatividade da cultura urbana com os cantadores repentistas e a cultura rural com o tradicional Terno de Pífanos.

A música começa com o violão apresentando o ritmo que lhe servirá de base até o final. Na sequência, entra a primeira rabeça (viola de arco) como se fosse o primeiro cantador. A música é cadenciada e substitui, pelo ritmo, as palavras do cantador. Em seguida entra a segunda rabeça (violino) respondendo a cantoria da primeira. Na entrada do tema dos pífanos - duas flautas - , as duas rabeças, juntas, violino e viola de arco repetem os seus próprios temas, porém, dessa vez, em forma de acompanhamento ao tema apresentado em terças pelos pífanos. A música se desenvolve num crescendo constante e com a mesma temática. Esse efeito repetitivo, impulsionado por um ritmo de baião marcado por uma zabumba, (um grande tambor), contagia tanto quanto algumas músicas árabes que contagiam pelo efeito repetitivo da célula musical envolvendo e excitando o ouvinte (Grupo Orange, 2003, p. 28).

Galope



[ORQUESTRA ARMORIAL 1975](#)

3.2.3 Cirandância

A Cirandância foi composta em 1969 por Cussy de Almeida e Marcus Accioly para o I Festival Nordestino da Música Popular em Recife. Trata-se de um dos primeiros registros composicionais da primeira equipe de compositores nordestinos.

Cirandância data de 1969 mas foi gravada somente dez anos depois. [...] ela é um testemunho das pioneiras experiências realizadas por um pequeno grupo de compositores pernambucanos formado inicialmente pelo o autor, o maestro Clóvis Pereira e o violista e também compositor Jarbas Maciel (Almeida, *op. cit.*, Grupo Orange, 2003, p. 19).

A obra descreve a atmosfera musical criada pelos tocadores de viola sertaneja e as brincadeiras infantis, como retrata o texto:

Mescla um tema sertanejo (ponteado inicial de viola de 10 cordas no estilo << abertura de Cantoria >>) com motivos mais urbanos da zona da mata, região canavieira de Pernambuco. O poeta Marcos Accioly captou muito bem o espírito da música que, na parte central, tem uma melodia no estilo cantiga de roda, brincadeira infantil de herança portuguesa (Almeida, *op. cit.*, Grupo Orange, 2003, p. 20).

Esta música tem duas versões, a original, com letra do poeta Marcus Accioly e outra instrumental, para quinteto de cordas, duas flautas, viola sertaneja de 10 cordas e Percussão.

Cirandância



[ORQUESTRA ARMORIAL 1979](#)

3.2.4 Terno de Pífanos

A cidade de Caruaru, localizada na divisa entre o agreste e o sertão Pernambucano, é frequentemente associada às bandas de Pífanos. Grupo como estes fazem parte da cultura popular dos vários estados do nordeste brasileiro. Embora a formação instrumental seja relacionada à cidade de Caruaru, sua origem, segundo a pesquisadora Velha, é do Estado de Alagoas.

O grupo conhecido hoje como Banda de Pífano de Caruaru na verdade nasceu no sertão de Alagoas, em um povoado chamado Olho d'Água do Chicão, próximo ao município de Mata Grande, em 1924, e era chamado na época de Cabaçal (Velha, 2009, p. 14).

Este tipo de formação instrumental está tradicionalmente ligado às festividades sociais, religiosas e seculares de toda região Nordeste. Artisticamente, o grupo tem a mesma composição de instrumentos, entretanto, é conhecido em cada estado nordestino por nomes distintos, como: Terno de Pífano, Bandinhas de Pífanos ou Pifes, Zabumba, Quebra Resguardo, Esquente de Zabumba e Esquenta Muiê.

As tradições, tipos e acontecimentos de toda uma região, também impulsionada por uma quase tradição musical através dos seus músicos, compositores, bandas de músicas e conjuntos populares, notadamente as "Bandinhas de Pifes" ou pífanos, ou ainda "*Terno de Pífanos*" e "*Esquenta muiê*" (Almeida, op. cit., Grupo Orange, 2003, p. 24).

Em Pernambuco, precisamente na cidade de Caruaru, a formação instrumental é popularmente conhecida como Terno de Pífano, Bandas de Pifes ou Esquente de Zabumba. Isso se dá provavelmente por ter sido o celeiro artístico das mais famosas do Nordeste, como o Terno de Pifes de Mestre Gato e o Vicente da Zabumba. O instrumento que dá nome ao Terno de Pífanos, tipo de flauta confeccionadas de material simples como o bambú. Além disso, une-se à característica do Terno, a exposição da melodia executada pelas flautas em terças. "Esses pequenos conjuntos são formados por duas flautas de bambu (por isto chamados de Ternos) — que expõem, em terças, a melodia" (Grupo Orange, 2003, p. 24). A formação instrumental do Terno de Pífanos é composta por duas flautas de Pifes acompanhadas por um conjunto de percussão, chamados Zabumba, composto por: Surdo, Tarol e Pratos.

A obra Terno de Pífano do compositor Clóvis Pereira, foi composta em 1954. Esta obra é o registro da primeira música de concerto com uma estética nordestina, depois daquelas criadas pelo compositor Guerra-Peixe. Clóvis Pereira, certamente inspirado na sua origem caruaruense e na música tradicionalmente local, transcreveu para uma linguagem de concerto uma das músicas mais representativas das manifestações musicais de todo Nordeste. A obra é desenvolvida dentro de um dos ritmos da tradição popular, o baião, devido à aceleração do ritmo chamado bainado.

Nesta música, o compositor procurou retratar as Bandas de Pífanos criadas por seus conterrâneos Mestre Gato e Vicente.

Terno de Pífanos



[ORQUESTRA ARMORIAL 1975](#)

3.2.5 A Pedra do Reino

Jarbas Maciel, um dos compositores que fez parte da linha de frente da Música Nordestina de Concerto, compôs A Pedra do Reino em 1969. A música foi inspirada no romance escrito por Suassuna, Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta. Assim como Suassuna, Maciel desenvolveu sua música embasado nos elementos da cultura nordestina. Suassuna, nos enredos da literatura de cordel e Maciel, nos elementos das tradições musicais nordestina, como: os desafios dos cantadores de repente e embolada, as Bandas de Pífanos, os cantadores de aboio e os folguedos populares.

Maciel desenvolveu sua obra em três movimentos: Chamada, Aboio, Cavalo Marinho, com os andamentos, Andante Enérgico, Andante, Allegro, respectivamente. Nos três movimentos que constituem a música, o compositor desenvolve enredos que recriam os fenômenos da cultura rural. Uma analogia musical que retrata o cotidiano musical popular. Desta forma, percebe-se o seguinte em cada movimento: no primeiro, os tradicionais Terno de Pífanos representados pelas flautas transversais e, também, a métrica poética dos cantadores de viola sertaneja, representados pelos violinos solos; no segundo movimento, o aboio de um vaqueiro interpretado pela flauta baixo e; o último movimento, um grande folguedo rural, animado pelos pifes.

A Pedra do Reino



[ORQUESTRA ARMORIAL 1975](#)

3.2.6 Cavalo Marinho

Cavalo Marinho, também conhecido como Bumba meu Boi, é um folguedo tradicional das manifestações artísticas da Zona da Mata Setentrional de Pernambuco, difundida em todo Nordeste, além de outras regiões do Brasil. Essa expressão artística é geralmente exibida durante as festividades juninas e natalinas no Nordeste.

Este folguedo é encenado com um enredo composto por personagens humanos e animais, os quais os 70 personagens presentes nesta dramaturgia musical encontramos figuras centrais como: Capitão Marinho, Mateus, Bastião e Catirina e coadjuvantes representados por: Mané do Baile, São Ambrósio, Valentão, Matuto da Goma, Mané Joaquim, Vêia do Bambu, Caboclo de Arubá e outros.

Na recriação musical desenvolvida para Música de Concerto Nordestina, os compositores elaboram uma narrativa musical, onde os personagens da dramaturgia são representados pelos instrumentos e a orquestra.

O "Capitão", chamado Marinho, é quem dá as ordens. Chega "montado a cavalo" numa armadura feita de cipó, imitando o corpo de um cavalo coberto de chita, e que veste, da cintura para baixo, transformando-o numa espécie de centauro. Daí o nome Cavalo Marinho. [...] O do Mateus, exposto e re-exposto por violino e um violoncelo várias vezes e do Galante, com outro solo de violino (Almeida, *op. cit.*, Grupo Orange, 2003, p. 26).

Os compositores desenvolveram a música em duas partes: na primeira, com apresentação dos temas musicais dos personagens principais e, na segunda, com uma festiva e contagiante dança.

O Galante, as damas, o Capitão do Mato, completam o quadro principal de personagens enquanto outros entram de acordo com a organização do auto. [...] Ambos são sequenciados por uma bem urdida polifonia que permite ao longo de toda a obra se reconhecer os temas musicais apresentados no início. Na segunda parte, com a entrada firme do ritmo rápido e alegre da dança (Almeida, *op. cit.*, Grupo Orange, 2003, p. 26).

Cavalo Marinho



[ORQUESTRA ARMORIAL 1975](#)

3.2.7 Aboio

O Aboio de Cussy de Almeida assim com o De Viola e de Rabeca do compositor Guerra-Peixe e Mourão na versão do compositor Clóvis Pereira, vem a ser uma das músicas mais popularizadas do Movimento, como também já mostrada em salas de concertos internacionais, a exemplo do registro do concerto realizado pela Camerata Candela, na Haute École de Genebra, Suíça.

Na obra criada por Cussy de Almeida, fica nítida a influência do Terno de Pífanos do agreste pernambucano. Obviamente com as substituições das rabecas e pífanos, por violinos e flautas. Todavia, um fato inusitado que chama bastante a atenção na obra é a inclusão do berimbau, um dos instrumentos raros na música de concerto. Cussy de Almeida criou, a partir de um instrumento incomum na obra de concerto, uma atmosfera sonora peculiar, ao unir os instrumentos tradicionais de uma orquestra de câmara com um instrumento aparentemente incompatível. A obra tem início com o percutir do berimbau que imita o sino de uma ermida, em seguida, entra o violoncelo solo reproduzindo um aboio. Segundo ele:

O aboio é o gênero popular do nordeste brasileiro que mais se aproxima da música religiosa trazida pelos nossos colonizadores. Assemelha-se, e por vezes até confunde, com o canto gregoriano desde que sobre a melodia se adaptem textos latinos da missa. De origem árabe e religiosa do Islam, o canto foi estilizado para igreja católica por Santo Ambrósio através de um *Te Deum Laudamus* que compôs para o batismo de Santo Agostinho. Mas foi o papa Gregório o Grande quem estabeleceu, por volta do ano 600, os fundamentos de uma liturgia musical homogênea, ao fundar a irmandade *Schola Cantorum*, surgindo daí o Canto Gregoriano, tradição que, com algumas interrupções, perdura até hoje na Capela Sistina da igreja de São Pedro de Roma (Almeida, *op. cit.*, Grupo Orange, 2003, p. 23).

Das três partes que constituem a obra, a primeira e terceira são idênticas, com solo do violoncelo imitando o aboio de um vaqueiro na hora de reunir o rebanho.

Apenas na parte central da música entram todos os instrumentos da orquestra. Sobre esta música o compositor Cussy de Almeida declarou o seguinte:

A música inicia com um berimbau lembrando um sino que ecoa nas quebradas do sertão, indicando, com quatro badaladas regulares, a hora de recolher o gado das pastagens para o curral. [...] A parte central da música é composta por um tema romântico e telúrico que sugere, através do ritmo de galope imposto pelo berimbau, o galopar tranquilo de um vaqueiro a cavalo na linha diária com o rebanho, num fim de tarde, nas Campinas onduladas ao pé das serras do sertão (Almeida, *op. cit.*, Grupo Orange, 2003, p. 23).

Aboio



[ORQUESTRA ARMORIAL 1975](#)

3.2.8 Caboclinho

Baião, maracatu, coco, ciranda e caboclinho. Estes são alguns dos ritmos que encontramos no Nordeste brasileiro que incutem automaticamente nos que ouvem, os passos coreográficos de suas respectivas danças.

O ritmo foi uma das matérias primas usadas pela primeira equipe de compositores nordestinos como referência para suas criações, vislumbrando produzir obras musicais para concerto com os traços tradicionais da cultura local.

O caboclinho é um dos ritmos festivos da cultura popular, muito comum durante o carnaval recifense, onde os participantes dançam fantasiados de índios. Num dos textos contidos no registro fonográfico do Grupo Orange (2003), encontramos o seguinte: Segundo Almeida, R. "[...] trata-se de uma reminiscência ameríndia, pois conta a história da descoberta do Brasil, o encontro do índio com o homem branco [...]" (Almeida, R., 1942, p. 273).

A obra apresenta as características do Terno de Pífano e sugere uma dança alegre com um caráter festivo e vivo. No texto de descrição da obra, encontra-se o seguinte:

O tema principal, é apresentado pelas flautas no estilo dos pequenos e originais flautins de lata ou de taquara das orquestras populares. Juntam-se, os violinos, o violoncelo, o contrabaixo e em destaque uma viola sertaneja de

10 cordas. as melodias são curtas, leves e saltitantes, e ritmadas por tarol, surdo, caracaxá e o mais interessante dos seus instrumentos musicais, as preacas (arcos e flechas estilizados) que marcam o tempo forte de cada compasso (Almeida, *op. cit.*, Grupo Orange, 2003, p. 23).

Caboclinho



[GRUPO ORANGE 2003](#)

3.3 ORQUESTRA ARMORIAL E A ESTREIA DA MÚSICA NORDESTINA DE CONCERTO

3.3.1 ESTREIA E REPERCUSSÃO

A Orquestra Armorial foi criada em 1969 em meio à efervescência artística do Estado de Pernambuco. Seu idealizador, Cussy de Almeida, tinha os seguintes objetivos: aproximar o público à música de concerto, despertar nos jovens do Estado interesse pela música, recriar com base nas tradições musicais nordestinas a música de concerto.

O primeiro concerto da Orquestra Armorial foi realizado em 21 de agosto de 1970 na igreja de São Pedro dos Clérigos, no Pátio de São Pedro, em Recife, meses antes do lançamento oficial do Movimento Armorial. Em 18 de outubro de 1970, a Orquestra Armorial faz seu quinto concerto na Igreja São Pedro dos Clérigos, em Recife, desta vez, marcando a estreia oficial do Movimento idealizado e criado por Suassuna, o Movimento Armorial.

Foi neste concerto que apresentaram pela primeira vez o repertório da Música de Concerto Nordestina, criado pela equipe de compositores para a orquestra. Houve uma repercussão desta estreia que elencou as produções artísticas do Estado de Pernambuco como uma das mais importantes do país. Na época, o regente Isaac Karabitchevsky quando foi ao Recife reger a Orquestra Armorial falou: "O Movimento

Armorial se constitui na coisa mais importante que se fez pela Cultura Brasileira, depois da Semana de Arte de 1922” (Karabitchevsky, *op. cit.*, Barza, 2015, p. 33).

O concerto foi dividido em duas partes: na primeira, obras dos compositores do Barroco pernambucano, Luiz Álvares Pinto e José de Lima; e na segunda parte, obras de Cussy, Jarbas Maciel, Clóvis Pereira, Capiba e Guerra-Peixe.

O sucesso alcançado pela Orquestra Armorial e a repercussão das obras em todo o Brasil, inspiraram outros compositores a colaborarem, compondo para a orquestra. Entre eles, estavam: Mozart Camargo Guarnieri, com seu Concerto para Cordas e Percussão; Marlos Nobre, com o Desafio para Viola e Cordas; Radamés Gnattali, Variações sobre o tema Nordeste (Mulher Rendeira); Guerra-Peixe, Concertino para Violino e Orquestra de Câmara, e o Dueto Característico (Em Estilo Nordeste).

Cussy de Almeida com a criação da Orquestra Armorial, conseguiu potencializar o protagonismo do Estado de Pernambuco. Durante todo período em que a orquestra manteve-se ativa, contou com a presença e colaboração de grandes personalidades musicais. Entre os Regentes que atuaram com a orquestra, estavam nomes como Eleazar de Carvalho, Vicente Fittipaldi, Mário Tavares, David Machado, Camargo Guarnieri, Tullio Colacciopo, Oscar Zander, Diogo Pacheco e Isaac Karabitchevsky.

Entre os solistas estão os já citados: Cussy de Almeida, Piero Severi e Henrique Annes. Também foram solistas Jerzy Milewski, Antonio Del Claro, Oscar Lafer, Peter Dueselsberg, Ayrton Pinto, Jacques Klein, Sonia Muniz, José Tavares do Amorim, Birgitta Fassi Fihri, Giuliano Montini, Dolores Portela Maciel, Juarez Johnson, Odette Dias, Aldo Baldin. Jean Paul Jourdan, Zwinglio Faustini, Andréia da Costa Carvalho e o Duo Assad.

A orquestra Armorial em 1994 registrou seu último trabalho em LP sob a direção de Cussy de Almeida, um pouco antes gravaram a Missa de Capiba e, em 1991 gravaram “As melodias que encantaram o século”.

A dupla, Cussy de Almeida e Ariano Suassuna estiveram sempre à frente do ideal de divulgar e fomentar as expressões artísticas ligadas à cultura local do nordeste brasileiro e, em especial, a de Pernambuco. Portanto, dada à importância desses autores, entendemos que ambos foram embaixadores para a preservação da memória cultural de Pernambuco.

CONCLUSÃO

A última formação camerística criada e dirigida por Cussy de Almeida, chamada Grupo Orange, foi constituída com os mesmos ideais estéticos desenvolvidos em outras criações suas, como na Orquestra Armorial e na Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. O trabalho desenvolvido no Grupo Orange reuniu composições de autoria de Cussy de Almeida, obras de outros compositores nordestinos, e clássicos da cultura popular.

Esta última, nomeada por Cussy de Almeida “músicas de características urbanas”. E foi nesta trajetória que foi fomentado o ambiente e os ideais da concepção musical denominada Música Nordestina de Concerto. Embora em alguns momentos essa estética se fortaleça com seus dogmas, em outras há uma aparente ou mesmo real semelhança com o que se consolidou como Movimento Armorial.

Com relação à Música Nordestina de Concerto, Cussy de Almeida, declarou que o projeto teve início a partir da criação de uma orquestra de câmara, dentro do Conservatório Pernambucano de Música. Como ainda não havia para esta orquestra um repertório específico, um grupo de compositores se uniu na criação das primeiras músicas. A estreia do repertório criado pela equipe de compositores teve sua primeira exibição em 1970 no lançamento do Movimento Armorial.

O legado artístico construído por Cussy de Almeida na Música Nordestina de Concerto teve início em 1969, com a criação da orquestra de câmara que posteriormente se tornou conhecida como Orquestra Armorial. A partir dela, houve a união de uma equipe de compositores nordestinos com ideais voltados para o emprego da cultura local como matéria prima. É importante salientar que todos foram alunos de Guerra-Peixe em algum momento.

Acreditamos que Guerra-Peixe, com suas pesquisas em Pernambuco e aulas de composição, contribuiu em alguma escala para a construção do primeiro repertório da Música Nordestina de Concerto. Vale ressaltar que a Orquestra Armorial estreou em 21 de agosto de 1970, apresentando inicialmente obras barrocas para formação tradicional e, meses depois, em 18 de outubro, fez a primeira audição das obras intituladas Música Nordestina de Concerto.

Em 26 de novembro de 1971 Suassuna fez a estreia do Quinteto Armorial com repertório de Música Armorial. As músicas apresentadas pela Orquestra Armorial, de Cussy de Almeida e o Quinteto Armorial de Suassuna apresentam de fato, a mesma

estética regional desejada pela Música Nordestina de Concerto. Entretanto, o quinteto formado posteriormente por Suassuna apresenta notáveis diferenças na formação instrumental usada por Cussy de Almeida na sua formação da Orquestra Armorial.

Com o sucesso alcançado pela Orquestra Armorial e as primeiras composições da Música Nordestina de Concerto, o projeto, inicialmente desenvolvido pela equipe de compositores, passou a receber apoio de outros compositores pernambucanos, como também, de outras regiões do Brasil. Entre os compositores que contribuíram com a Orquestra Armorial, estavam: Benny Wolkoff, Henrique Annes, José Tavares do Amorim, Antônio José Madureira, Capiba, Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri e Radamés Gnattali. As produções destes compositores ultrapassaram mais de cinquenta obras produzidas para esse conjunto orquestral.

Esta efervescência musical iniciada em 1969, a partir da criação da Orquestra Armorial, embora tenha alcançado repercussão nacional e internacional, é considerada como uma manifestação artística local. A iniciativa de Cussy de Almeida foi visionária em produzir com a música a mesma representatividade já existente em outras práticas artísticas e de artistas pernambucanos, como: Hermilo Borba, no teatro; Suassuna, na literatura; Brennand, nas artes plásticas, dentre outros.

Este projeto foi além de um marco para cultura local, uma contribuição em escala nacional às produções artísticas de brasileiros, em especial da região Nordeste. Arte que transcendeu as barreiras geográficas do estado pernambucano e repercutiu em todo o Brasil e no exterior.

A música foi a arte que teve maior sucesso e popularidade se comparada às outras expressões do Movimento Armorial idealizado por Suassuna. Através dos documentos e dados do acervo pessoal de Cussy de Almeida, pesquisados no desenvolvimento desta dissertação, há a importância de Cussy de Almeida para o fomento, divulgação e preservação da cultura local pernambucana, tanto como violinista, quanto em suas outras atividades como compositor, gestor e até mesmo ativista cultural.

Através de sua experiência como violinista, Cussy de Almeida constituiu a formação mista da orquestra uma homogeneidade sonora de timbre diferenciado. Características que deram à Orquestra Armorial e ao repertório produzido pela Música Nordestina de Concerto, originalidade e distinção estética.

Nesta dissertação existe um catálogo das primeiras Músicas Nordestina de Concerto, composta pela primeira equipe de compositores nordestinos. Vale

relembrar que a nomenclatura Música Nordestina de Concerto foi um termo forjado pela equipe de compositores. Embora ligados ao Movimento Armorial, a pretensão era compor uma música universalizada de origem popular, semelhante às produções dos compositores do nacionalismo brasileiro. Sendo assim, optaram substituir Música Armorial por Música Nordestina de Concerto, embora essas duas denominações se mesclam em muitos aspectos estéticos.

Devido à relevância do tema, o presente trabalho deve contribuir positivamente com as subáreas de música. Pois referenciar Cussy de Almeida nesse contexto não se trata apenas de relatar a trajetória de uma figura artisticamente importante, mas sim de mostrar as implicações que sua presença proporcionou no desenvolvimento de uma música local e regional e de representatividade nacional.

REFERÊNCIAS

- ADOBE STOCK. [Pífano]. [S. l.], [2023?]. Disponível em: <https://stock.adobe.com/br/search?k=p%C3%ADfano>. Acesso em: 06 jan. 2023.
- ALOAN, Rafael Borges. A organologia e a adaptação timbrística na música armorial. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 4, p. 22-28, 2008. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3776>. Acesso em: 08 abr. 2023.
- ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942. 529 p.
- ALMEIDA NETO, Cussy de. **Chamada**: orquestra armorial. São Paulo: Discos Continental, 1975. Encarte do LP.
- ALMEIDA NETO, Cussy de. **Mergulhador**. São Paulo: Discos Continental, 1978. Encarte do LP.
- ALVES, Alice Emanuele da Silva. **A construção da sonoridade da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco através das memórias e vivências de seus músicos**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXVIII, 2018, Manaus. **Anais [...]**. Manaus: ANPPOM, 2018. 8 p. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5427/public/5427-18186-1-PB.pdf. Acesso em: 07 maio 2023.
- AMARAL, Carlos Eduardo. Premissas estéticas e ideológicas da música armorial. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 321-334, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29397>. Acesso em: 21 nov. 2022.
- AMARAL, Carlos Eduardo. **Clóvis Pereira**: no reino da pedra verde. Recife: Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2016. 232 p.
- ANDRADE, Francisco. **Quinteto armorial**: timbre, heráldica e música. 2017. 225 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Cultura e Identidades Brasileiras, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-13122017-112348/publico/Corrigida_FranciscoAndrade.pdf. Acesso em: 22 nov. 2022.
- AS MÚSICAS MP3 e as sonoridades dos instrumentos. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1G5iSyY1CDfCDSxJBMQw_vwTcBXrDlRlB?usp=drive_link. Acesso em: 19 set. 2023.

ASSIS, Ana Cláudia. As três fases nacionalistas de Guerra-Peixe. [S.l.: s.n.], 28 jul. 2015. 1 vídeo (11 min). Publicado pelo canal Programa Harmonia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dsN1FwGPFJ0>. Acesso em: 01 abr. 2023.

BARROS, Frederico Machado de. **César Guerra-Peixe: a modernidade em busca de uma tradição**. 2013. 295 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-30072013-104843/pt-br.php>. Acesso em: 28 nov. 2022.

BARROS, Frederico Machado de. **César Guerra-Peixe e Heitor Villa Lobos: vanguarda, nacionalismo e nacionalismo de vanguarda**. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-RIO: MEMÓRIA E PATRIMÔNIO, XIV, 2010, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: NUMEM, 2010. 11 p. Disponível em: http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276645519_ARQUIVO_frederico_barros_villalobos_e_guerrapeixe_anpuhrj.pdf. Acesso em: 19 mar. 2023.

BARROSO, Maria Aída Falcão Santos. O cravo no Recife e o movimento armorial. In: SEMANA DO CRAVO, XIV, 2017, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017. p. 55-62. Disponível em: <https://promus.musica.ufrj.br/wp-content/uploads/2022/07/anais14semanacravo.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2022.

BARZA, Sérgio Nilsen. **Conservatório Pernambucano de Música: 85 anos: uma apreciação**. Recife: CEPE, 2015. 151 p.

BARZA, Sérgio Nilsen. (org.) **Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos: partituras editadas**. Recife: CEPE, 2015. v. 1.

CAVASSONI, Rodrigo. Meu berimbau, instrumento genial. **Quilombo das Camélias**, Rio de Janeiro, 13 mar. 2015. Disponível em: <https://quilombodascamelias.wordpress.com/2015/03/13/meu-berimbau-instrumento-genial/>. Acesso em: 19 mar. 2023.

CENTENÁRIO Guerra-Peixe: Harmonia - parte 1. [S. l.: s. n.], 09 maio 2014. 1 vídeo (19 min). Publicado pelo canal Programa Harmonia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oCzmrZOeHAo&t=44s>. Acesso em: 12 mar. 2023.

COSTA, Luís Adriano Mendes. **Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais**. Campina Grande: EDUEPB, 2011. 196 p. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/h4dh8>. Acesso em: 19 mar. 2023.

COSTA, Luan Glauco Freire. A peleja da música armorial: o maestro contra o escritor. **História UNICAP**, [S. l.], v. 5, n. 9, p. 284-297, 2018. Disponível em: <https://www1.unicap.br/ojs/index.php/historia/article/view/963>. Acesso em: 22 nov. 2022.

COSTA, Luan Glauco Freire. **O caso da rebeca e do violino: a música armorial**. 2018, 123 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em:

<http://www.tede2.ufrpe.br:8080/tede2/bitstream/tede2/7849/2/Luan%20Glauco%20Freire%20Costa.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2023.

CRUX, Gabriel. Quinteto armorial. **Armorial brasileiro**, [s. l.], 6 fev. 2013. Disponível em: <https://armorialbrasileiro.wordpress.com/2013/02/06/quinteto-armorial-2/>. Acesso em: 06 jan. 2023.

CRUZ, Pedro Oswaldo. Preaca. **Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular Brasileira**, [s. l.], 1997. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00001080.htm>. Acesso em: 19 mar. 2023.

DANIEL, Wellington. Maestro Guerra-Peixe: 26 anos de saudade, compositor petropolitano ganhou destaque internacional. **Diário de Petrópolis**, Rio de Janeiro, edição 1848, 2019. Disponível em: <https://www.diariodepetropolis.com.br/integra/maestro-guerra-peixe-26-anos-de-saudade-174385>. Acesso em: 06 jan. 2023.

FABIANO, Luiz Hermenegildo. Movimento armorial: arte popular como identidade cultural. ou: os sentidos da modernidade desconhecem o moderno. **Impulso**, Piracicaba, v. 25, n. 62, p. 97-106, jan./abr. 2015. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/impulso/article/view/2551>. Acesso em: 22 nov. 2022.

FARIAS, Antonio Guerreiro de; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti; SERRÃO, Ruth. (org.). **Guerra-Peixe: um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007. 272 p.

FARIAS, Priscila Araújo. A escrita idiomática da rabeca ao violino: Guerra-Peixe e a sonoridade nordestina. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 105-129, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/viewFile/29371/16510>. Acesso em: 22 nov. 2022.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. Cavalo-marinho: um folguedo pernambucano. **Revista Esboços**, Florianópolis, v.18, n. 26, p. 138-152, dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2011v18n26p138/22252>. Acesso em: 07 maio 2023.

GRUPO ORANGE. **Raízes brasileiras**. Camaragibe: NB Arte, 2003. 36 p. Encarte do CD.

GRUPO Orange homenageia o maestro Cussy de Almeida em concerto gratuito. **JC - Jornal do Commercio**, Recife, 09 ago. 2015. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2015/08/09/grupo-orange-homenageia-o-maestro-cussy-de-almeida-em-concerto-gratuito-193482.php>. Acesso em: 19 mar. 2023.

GUERRA-PEIXE. *In: Enciclopédia Itaú Cultural*: guerra-peixe. São Paulo: Musica Brasilis, 2009. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/guerra-peixe>. Acesso em: 06 jan. 2023.

GUERRA-PEIXE entrevista. Entrevistador: Lauro Gomes Pinto. Entrevistado: Guerra-Peixe. [S. l.: s. n.], [198-]. 1 vídeo (25 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eDPzpv4Qok&t=25s>. Acesso em: 12 mar. 2023.

HERON-ALLEN, Edward. **Violin-making**: a historical and practical guide. New York: Dover Publications, 2005. 416 p.

JACQUES Klein e Cussy de Almeida: Brahms - 3 sonatas (TMSP, 1974). Direção: Alexandre Dias. [S. l.], 2022. 1 vídeo (1:10 min). Publicado pelo canal Instituto Piano Brasileiro - IPB. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7FQ2YzwlWcY>. Acesso em: 27 abr. 2023.

KAYMA. Paulo. **Cadernos de ritmos brasileiros e instrumentos de percussão**. 2. ed. [S. l.]: Independente, [201-?]. 97 p.

LACERDA, Bruno Renato. Guerra-Peixe: arranjador de orquestras de rádio. **Per Musi - Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n. 23, p. 138-147, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://www.readcube.com/articles/10.1590%2Fs1517-75992011000100015>. Acesso em: 19 mar. 2023.

MACIEL, Jarbas. **Gavião**: orquestra armorial. São Paulo: Discos Continental, 1977. Encarte do LP.

MANOEL HIGINO CONSULTOR. **Ariano**. [S. l.], 28 jul. 2014. Disponível em: <https://manoelhiginiconsultor.wordpress.com/2014/07/28/ariano/>. Acesso em: 28 nov. 2022.

MARINHO, Marina Tavares Zenaide. **Aspectos analítico-interpretativos e a estética armorial no concertino em lá maior para violino e orquestra de cordas de Clóvis Pereira**. 2010. 172 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6630>. Acesso em: 22 nov. 2022.

MIGUEL, Randolf. Guerra-Peixe, arranjador de música popular. *In: FARIAS, Augusto Guerreiro de; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti; SERRÃO, Ruth. (org.). Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007. p. 15-28.

MUSICA BRASILIS. **Guerra-Peixe**. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/guerra-peixe>. Acesso em: 06 jan. 2023.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **Raízes ibero-nordestinas na cena teatral**. *In: FESTIVAL DE TEATRO DE GUARAMIRANGA, XIII, 2006, Ceará. Conferência [...]* Ceará: [s. n.], 2006. p. 9-19. Disponível em: <https://silo.tips/download/raizes-ibero-nordestinas-na-cena-teatral>. Acesso em: 19 mar. 2023.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. **A música no movimento armorial**. 2000. 187 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

MAQAM WORLD. **O oud ('Ud): um alaúde sem trastes**. [S. l.], 2001-2018. Disponível em: <https://www.maqamworld.com/pt/instr/oud.php>. Acesso em: 19 mar. 2023.

MUSICOLOGIE. **Ravanastron**. Montreuil, 2022. Disponível em: <https://www.musicologie.org/sites/r/ravanastron.html>. Acesso em: 19 mar. 2023.

O MOVIMENTO armorial. **Que República é essa - Portal Estudos do Brasil Republicano**: conte uma história. Rio de Janeiro, 20 dez. 2020. Disponível em: <http://querepublicaeessa.an.gov.br/>. Acesso em: 19 mar. 2023.

PADILHA, Caio; DOZENA, Alessandro. Modulações do som e do espaço na rebeca armorial. **Espaço e Cultura**, [s. l.], n. 50, p. 116-128, dez. 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/65169>. Acesso em: 22 nov. 2022.

PIRES, Cecília. Breves notas sobre o movimento armorial. **Lugar Comum**, Rio de Janeiro, n. 59, p. 389-394, dez./jan. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/view/40882>. Acesso em: 28 nov. 2022.

PEREZ, Luana Castro Alves. Ariano Suassuna. **Brasil Escola**. [S. l.]. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/ariano-suassuna.htm>. Acesso em: 27 de abr. 2023.

QUEIROZ, Rucker Bezerra. **O movimento armorial em três tempos**: aspectos da música nordestina na contextualização dos quintetos armorial da Paraíba e Uirapuru. 2014. 187 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/925821>. Acesso em: 04 out. 2021.

QUERO SER UM MÚSICO. **Origem do violino**. [S. l.], 2014. Disponível em: <http://queroserummusicoonline.blogspot.com/2014/04/origem-do-violino.html>. Acesso em: 19 mar. 2023.

SANTOS, Marília Paula dos. **Ecossistemas armoriais**: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco. 2017. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/ppgm/contents/documentos/dissertacoes/MARILIAPAULADOSSANTOS.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2022.

SANTOS, Marília Paula dos. Música armorial: da gênese aos ecossistemas. **História UNICAP**, [s. l.], v. 8, n. 16, p. 244-260, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://www1.unicap.br/ojs/index.php/historia/article/download/1897/1880/7951>. Acesso em: 19 mar. 2023.

SANTOS, Marília Paula dos. Música armorial: revisão bibliográfica. **Revista Música**, [s. l.], v. 20, n. 2, p. 63-98, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/172263>. Acesso em: 16 set. 2022.

SANTOS, Marília Paula dos; SANDRONI, Carlos. Considerações sobre a descendência da música armorial na contemporaneidade: mudança e continuidade. In: VIEIRA, Mauriceia Silva de Paula; ALMEIDA, Patrícia Vasconcelos (org.). **Por palavras e gestos: a arte da linguagem**. Curitiba: Artemis, 2021. v. 3, p. 10 - 24. Disponível em: <https://sistema.editoraartemis.com.br/index.php/admin/api/artigoPDF/32021>. Acesso em: 07 maio 2023.

SANTOS, Nívea Lins dos. A mímesis do quinteto armorial: uma busca pela autenticidade da música brasileira. **Ideias**, Campinas, v. 8, n. 2, p. 113-130, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8651268>. Acesso em: 13 mar. 2023.

SANTOS, Nívea Lins dos. **O galope nordestino diante do parque industrial: o projeto estético do quinteto armorial no Brasil moderno**. 2015. 182 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Franca, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/134153>. Acesso em: 22 nov. 2022.

SANTOS, Nívea Lins dos. O Quinteto Armorial e sua relação com a modernidade brasileira (1974-1980). **ArtCultura**, [s. l.], v. 19, n. 35, p. 185-202, 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/41264>. Acesso em: 16 set. 2022.

SHAFFER, Kay. **O berimbau-de-barriga e seus toques**. [S. l.: s. n.], 1977. 56 p. Disponível em: <https://capoarte.com/Artigos%20-%20O%20berimbau%20de%20barriga%20e%20seus%20toques.pdf>. Acesso em: 16 set. 2022.

SILVA, Débora Borges da. **O movimento armorial e os aspectos técnico-interpretativos do concertino para violino e orquestra de Câmara de César Guerra-Peixe**. 2014. 63 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/97691/000916767.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 nov. 2022.

SPARTI, Sonia Chébel Mercado. Música é vida: entrevista com Arnaldo Cohen. **Revista de Estudos Universitários**, Sorocaba, v. 34, n. 2, p. 147-153, dez. 2008.

SUASSUNA, Ariano. **O movimento armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco: Editora Universitária, 1974. 73 p.

SUASSUNA, Ariano. **Orquestra armorial**. São Paulo: Discos Continental, 1975. Encarte do LP.

SUASSUNA, Ariano. Sobre a pedra do reino. **Diário de Pernambuco**, Recife, ano 146, n. 225, 30 set. 1971. Terceiro caderno. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=1971&pagfis=1993. Acesso em: 28 nov. 2022.

TARISIO FINE INSTRUMENTS & BOWNS. [**Stradivarius Hammerle**]. Berlin, 2023. Disponível em: <https://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41355>. Acesso em: 05 out. 2023.

TÁVORA NETO, Maurício. **Sonata a 4**: Quarteto Guaíra. São Paulo: Discos Continental, 1974. Encarte do LP.

TEIXEIRA, Jonatan Nunes; OLIVEIRA, Paulo Custódio de. Movimento armorial: a dualidade entre o erudito e o popular. **Revista de Literatura, História e Memória**, [s. l.], v. 13, n. 22, p. 163-174, 2017. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/17861>. Acesso em: 28 nov. 2022.

TOLEDO, Giuliana de. **Criado há 50 anos, movimento armorial ainda mantém influência**. [Rio de Janeiro], 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/criado-ha-50-anos-movimento-armorial-ainda-mantem-influencia-24698848>. Acesso em: 28 nov. 2022.

VELHA, Cristina Eira. **Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)**. 2009. 307 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-25112009-154629/publico/CRISTINA_EIRA_VELHA.pdf. Acesso em: 24 mar. 2023.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços**: paisagem sonora do nordeste no movimento armorial. 2007. 200 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/16995/1/LeonardoCV.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2022.

VETROMILLA, Clayton. Guerra-Peixe: considerações sobre o significado do conceito "objetividade folclórica". **Per Musi - Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n.14, p. 82-92, 2006. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/259267881_Guerra-Peixe_consideracoes_sobre_o_significado_do_conceito_objetividade_folclorica/link/0c96052aa776fdd3c5000000/download. Acesso em: 28 nov. 2022.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. **Ariano Suassuna**: um perfil biográfico. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 135 p.

VILELA, Ivan. Na toada da viola. **Revista USP**, [s. l.], n. 64, p. 76-85, dez./fev., 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13392>. Acesso em: 28 mar. 2023.

APÊNDICE

Cussy de Almeida — Catálogo de Músicas

Orquestra - Sacra - Solo - MPB

Para Orquestra

Cipó branco de Macaparana

Quinteto de Cordas, duas flautas, Viola Sertaneja de 10 cordas e Percussão.

Aboio

Quinteto de Cordas, duas flautas, e Berimbau ou Berincelo.

Abertura

Quinteto de Cordas e Percussão.

Gavião

Quinteto de Cordas, duas Flautas em dó, Flauta em Sol e Berimbau.

Cirandância (Duas versões)

Quinteto de Cordas, duas flautas, Viola Sertaneja de 10 cordas e Percussão
(Versão original, com letra de Marcus Accioly).

Dom Cariongo, Rei dos Congos

Quinteto de Cordas, duas Flautas e Berimbau ou Berincelo.

Caboclinho

Quinteto de Cordas, duas Flautas e Preaca.

De Rabeca em Cantoria

Quinteto de Cordas, duas Flautas, Viola Sertaneja de 10 cordas e Percussão.

Maracatuá

Quinteto de cordas, duas Flautas e Percussão.

Modinha

Quinteto de cordas, uma Flauta, Violão e Bandolim.

Cavalo Marinho (Chamada n 1)

Quinteto de cordas, duas Flautas e Percussão

(Coautores - Cussy de Almeida, Jarbas Maciel e Clóvis Pereira)

A Onça, os Guinés e os Cachorros

Quinteto de Cordas, duas Flautas, Percussão e Narrador.

Escolas de Fazer Heróis (Canção/Hino do CPOR do Recife).

Orquestra completa ou Banda de Música.

(Em parceria com Reinaldo de Almeida).

Tema do Festival CINE PE

Orquestra completa.

Música Sacra para Orquestra e Coro misto à 4 Vozes

Missa Brasileira do Descobrimento

Quinteto de Cordas, Cravo ou duas Violas Sertaneja de 10 cordas, duas Flautas, Flautim, dois Fagotes, Violão e Bandolim.

Kyrie Eleison

Quinteto de Cordas, Cravo ou duas Violas Sertaneja de 10 cordas, duas flautas e Percussão.

Glória in Excelsis Deo

Quinteto de cordas, Cravo ou duas Viola Sertaneja de 10 cordas, Berimbau ou Berincelo.

Ave Maria do Amor

Quinteto de Cordas, uma Flauta e Teclado.

(Letra de Paulo Fernando Craveiro)

Opcional para uma voz feminina ou masculina.

Outras Formações Instrumentais

Esquete de Zabumba

Duas Flautas e Percussão.

Coco Praieiro

Dois violinos ou duas Rabecas, Contrabaixo e Caixa Clara.

(Em parceria com Marcus Accioly, autor do texto recitado).

Instrumento solo**Nordestinados I**

Para Cravo ou Piano.

Nordestinado II

Prelúdio para Piano

Capricho Nº 01 (Carinhoso)

Para violino solo em forma de cadência, sobre o tema de “Carinhoso” de Pixinguinha.

Capricho Nº 02 (Céu de Brigadeiro - Blue Sky)

Para violino solo, em forma de chorinho.

MPB**O Astronauta**

Instrumental.

(Em parceria com Paulo Fernando Craveiro).

Tarciana Cecília

Instrumental

Poema do Amor sem Luz

(Em parceria com Reinaldo de Oliveira)

Música Vencedora do I Festival Nordestino da Canção (1969)

ANEXO I — Partituras das Obras Solos — Carinhoso

Bach's Korarack
Composed by

CARINHOSO
P/VIOLINO SOLO

FOR BUSSY DE ALMEIDA

Scanned by *[illegible]*

P **LARGAMENTE**
P **LENTO ED ARRETTANDO** **CRISO.**
ACCELERANDO MOLTO **SEMPRE**
ALLEGANDO MOLTO
ATEMPO **Pizz**

Van Camargo
 Abbeia, Rio de Janeiro de 1997

Versão notacional, criada para a primeira versão de concerto da
 Orquestra Solo Brasileiro, ao ano do centenário de nascimento do
 Brasil, e dedicada a Willem de Mello, compositor multitalen-
 toso de sonhos. *W.*

Céu de Brigadeiro

FLYING ON BLUE SKY
(Céu de Brigadeiro)
for solo violin
À mon cher ami Hubert Pralitz
Cussy de Almeida
december 2005

$\text{♩} = 90$

délicat et gracieux

p pizz leggiero, graccioso e diminuendo

ANEXO II — Programa — Recital do Mestrado

RECITAL DO MESTRADO

Emmanuel de Carvalho
Violino

Daniel Seixas
Piano



22 de Julho de 2022

Sala de Concerto Radegundis Feitosa

UFPB



Emmanuel de Carvalho

Aos 19 anos iniciou seus estudos no violino com o professor Rafael Garcia, prosseguiu na classe de Yerko Tabilo e posteriormente Cussy de Almeida.

Participou de vários festivais, cursos de violino e música de câmara e Master Class. Festival de Inverno de Campos do Jordão, Festival Eleazar de Carvalho, curso de música Antiga e Barroca e Master Class no Brasil e Suíça.

Foi violinista da Orquestra Sinfônica do Recife, Orquestra Sinfônica da Paraíba.

Foi Spalla e Solista da Camerata Armorial, Orquestra de Câmara do Recife, Grupo Orange, Ensemble Sonoro Ofício - UFPE.

Bacharel em violino pela UFPE, violinista da OSUFPB - Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba. Atualmente mestrando em prática interpretativa, sob a orientação do professor Dr^o. Hermes Cuzzuol Alvarenga.

PROGRAMA

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sonata N.º 3 em Mi Maior BWV 1016

Adágio

Allegro

Adágio ma non tanto

Allegro

Claude-Achille Debussy (1862-1918)

Sonata em Sol Menor, L 140 para violino e piano

Allegro vivo

Fantasque et léger

Très anime

Intervalo

Ígor Fiódorovitch Stravinsky (1882-1971)

Suíte italiana para violino e piano

Allegro moderado

Largo

Vivace

Gavotta

Presto alla breve

Moderato — molto vivace

Piano: Daniel Seixas



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Recital público apresentado como requisito parcial para obtenção do título
de Mestre em Música

Orientador: Prof. Dr^o. Hermes Cuzzuol Alvarenga



*“O objetivo e finalidade maior de toda a música
não deveria ser nenhum outro além da glória de Deus
e a renovação da alma”*

J. S. Bach