



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado em Música
Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia

XISTO MEDEIROS DE SOUSA

A performance do Quinteto da Paraíba:
entre a cultura musical do Nordeste e outros universos musicais

João Pessoa
2023



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado em Música
Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia

XISTO MEDEIROS DE SOUSA

A performance do Quinteto da Paraíba:
entre a cultura musical do Nordeste e outros universos musicais

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música como requisito para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração Musicologia/Etnomusicologia.

Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Performance

Orientador: Prof. Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz

João Pessoa
2023

S725p Sousa, Xisto Medeiros de.

A performance do Quinteto da Paraíba: entre a cultura musical do Nordeste e outros universos musicais / Xisto Medeiros de Sousa. - João Pessoa, 2023.

108 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Performance musical. 2. Quinteto da Paraíba.
3. Movimento Armorial. I. Queiroz, Luís
Ricardo Silva. II. Título.

UFPB/BC

CDU: 78.09 (043)



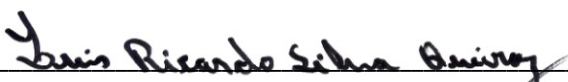
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE TESE

Título da dissertação: “A performance do Quinteto da Paraíba: entre a cultura musical do Nordeste e outros universos musicais”

Mestrando: Xisto Medeiros de Sousa

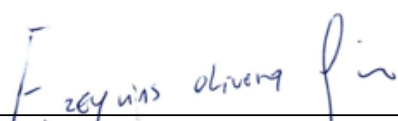
Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:



Dr. LUIS RICARDO SILVA QUEIROZ
Orientador/UFPB



Dr. FÁBIO HENRIQUE RIBEIRO
Membro Interno do Programa/UFPB



Dr. ÉZEQUIAS OLIVEIRA LIRA
Membro Externo à Instituição/ UFRN

João Pessoa, 15 de dezembro de 2023

*Ao meu pai Francisco Assis de Sousa (in memoriam), por
todos os ensinamentos na construção do pai, profissional e ser
humano que sou.*

Dedico.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Seu Assis (in memoriam) e Dona Ana por todo amor, respeito, carinho e educação que me proporcionaram; aos meus lindos e amados filhos Juan, Giana e Bernardo, fonte incondicional de amor e vida; a minha esposa Flora Teixeira, sem a qual nada disso seria possível, todo meu amor; a minha irmã Dra. Ana Cláudia, que também não sossegou enquanto eu não fiz esse bendito mestrado e, ao lado de Flora, foram implacáveis em todos os momentos em que eu quis desistir; a meu tio João Linhares, por ter mostrado os obstáculos e estabelecido metas no meu estudo e carreira na música; a minha avó Celerinda (in memoriam), pela música e, através da leitura, a palavra; a tia Goretti, pelo quatro sobre a linha; a Claudinha (in memoriam), por sua força prana; a Bilinha (in memoriam), por acreditar que eu podia ir sempre além; ao maestro Adail Fernandes, por todos os ensinamentos; aos amigos e “quintetistas” Yerko, Nelson e Ronedilk; a meu irmão Alfredinho (in memoriam), fonte de inspiração de minha primeira composição “Abraço ao Mano”; as minhas irmãs Cris e Andréa, a quem aproveito e saúdo todos os sobrinhos e familiares da família paterna e materna; ao parceiro de música e poesia Acilino Madeira, que sempre cobrou esse passo a pós-graduação; aos meus alunos e alunas, extensivo aos funcionários e funcionárias do Departamento de Música e da Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba; ao meu orientador Prof. Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz, por sua força e incansável insistência para que eu fizesse esse mestrado; aos membros da banca examinadora Prof. Dr. Fábio Henrique Gomes Ribeiro e o Prof. Dr. Ezequias Oliveira Lira, que ao lado do meu orientador avaliaram essa dissertação de mestrado; ao Quinteto da Paraíba, fonte inesgotável de inspiração musical e de vida.

O Quinteto da Paraíba não sou eu, mas eu sou o Quinteto da Paraíba.

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo compreender como a performance do Quinteto da Paraíba coloca em diálogos e interações elementos musicais diversos da cultura do Nordeste com aspectos estético-sonoros musicais de outros contextos culturais, a partir da performance musical registrada do Grupo. Metodologicamente a pesquisa se configura como qualitativa, com a adoção dos instrumentos de coleta de dados a pesquisa bibliográfica, pesquisa áudio-sonoro-documental, pesquisa documental e, ainda, o método de estudo de caso e observação participante. Os resultados indicam que o Quinteto da Paraíba constituiu seu repertório e, sobretudo, sua performance criando uma identidade sonora singular marcadamente localizada no espaço geográfico do Nordeste brasileiro. Os dados apresentaram particularidades e traços culturais que definem a trajetória artística do Quinteto da Paraíba e suas inter-relações com a cultura musical do Nordeste, tal como a escolha de repertório registradas nos encartes dos discos, com a presença majoritária de compositores nordestinos; na motivação da mudança de nome do Quinteto Ravel para Quinteto da Paraíba; no entrelaçamento com o Movimento Armorial, entre outros fatos. Partindo desse ponto de intersecção entre a trajetória do Quinteto da Paraíba – o reconhecimento cultural de grupos sociais excluídos da grande massificação imposta pela mídia e da necessidade de resgate da identidade de um povo que cada dia mais se distancia de sua origem – e a etnomusicologia, com a pesquisa pudemos compreender como a miscigenação cultural fora determinante na performance artística desse grupo.

Palavras-chave: Performance musical; Quinteto da Paraíba. Movimento Armorial.

ABSTRACT

Abstract: The general objective of this research was to understand how the performance of Quinteto da Paraíba puts different musical elements from Northeast culture into dialogue and interaction with musical aesthetic-sound aspects from other cultural contexts, based on the Group's solo albums. Methodologically, the research is configured as qualitative, with the adoption of data collection instruments, bibliographic research, audio-sound-documentary research, documentary research, and also the participant observation method. The results indicate that the Quinteto da Paraíba constituted its repertoire and, above all, its performance, creating a unique sound identity markedly located in the geographic space of the Brazilian Northeast. The data presented particularities and cultural traits that define the artistic trajectory of the Quinteto da Paraíba and its interrelationships with the musical culture of the Northeast, such as the choice of repertoire registered in the inserts of the discs, with the majority presence of composers from the Northeast; in the motivation for changing the name of Quinteto Ravel to Quinteto da Paraíba; in the interweaving with the Armorial Movement, among other facts. Starting from this point of intersection between the trajectory of Quinteto da Paraíba – the cultural recognition of social groups excluded from the great massification imposed by the media and the need to rescue the identity of a people that increasingly distances itself from its origin – and ethnomusicology, with the research we were able to understand how the cultural miscegenation was determinant in the artistic performance of this group.

Keywords: Musical performance; Quinteto da Paraíba. Armorial Movement.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Integrantes do Quinteto da Paraíba no ano de 1994	31
Figura 2 - Encarte do disco Armorial & Piazzolla	34
Figura 3 – Encarte do disco Música Armorial	37
Figura 4 – Encarte do disco <i>A Pedra do Reino</i>	38
Figura 5 – Encarte do disco <i>Capiba & Gonzagão</i>	40
Figura 6 – Encarte do disco <i>Nau Capitânia de Itamaracá</i>	43
Figura 7 – Encarte do disco <i>Ao vivo em New York</i>	45
Figura 8 – Integrantes do Quinteto da Paraíba no ano de 1989	58
Figura 9 – Grade da introdução do Quinteto opus 77	67
Figura 10 – Grade do Aboio da Suíte Sem Lei Nem Rei, p. 1	69
Figura 11 – Grade do Aboio da Suíte Sem Lei Nem Rei, p. 2	70
Figura 12 – Grade do Aboio da Suíte Sem Lei Nem Rei, p. 3	71
Figura 13 – Grade do Aboio da Suíte Sem Lei Nem Rei, p. 4	72
Figura 14 – Grade do Aboio da Suíte Sem Lei Nem Rei, p. 5	73
Figura 15 – Grade do arranjo de Toré, p. 1	74
Figura 16 – Grade do arranjo de Toré, p. 3	76
Figura 17 – Grade do arranjo de Toré, p. 4	77
Figura 18 – Grade do arranjo de Toré, p. 5	78
Figura 19 – Grade do arranjo de Acauã, p. 1	79
Figura 20 – Grade do arranjo de Acauã, p. 2	80
Figura 21 – Grade do arranjo de Acauã, p. 6	81
Figura 22 – Grade do arranjo de Acauã, p. 7	82
Figura 23 – Grade do arranjo de Acauã, p. 9	83
Figura 24 – Grade do arranjo de Mort, p. 1	85
Figura 25 – Grade do arranjo de Mort, p. 2	86
Figura 26 – Grade do arranjo de Mort, p. 3	87
Figura 27 – Grade do arranjo de Mort, p. 4	88
Figura 28 – Grade do arranjo de Mort, p. 5	89
Figura 29 – Grade do arranjo de Mort, p. 6.	89

Figura 30 – Grade do arranjo de Moer Cana, p. 1	91
Figura 31 – Grade do arranjo de Moer Cana, p. 2.	92
Figura 32 – Grade do arranjo de Moer Cana, p. 3	93
Figura 33 – Grade do arranjo de Moer Cana, p. 4	94
Figura 34 – Grade do arranjo de Moer Cana, p. 5	95
Figura 35 – Grade do arranjo de Moer Cana, p. 6	96
Figura 36 – Grade do arranjo de Na Pressão, p. 1	98
Figura 37 – Grade do arranjo de Na Pressão, p. 2	99
Figura 38 – Grade do arranjo de Na Pressão, p. 5	100
Figura 39 – Grade do arranjo de Na Pressão, p. 6	101
Figura 40 – Grade do arranjo de Na Pressão, p. 8	102

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Instrumentos de coleta de dados	18
Quadro 2 - Instrumento de organização e análise dos dados	19
Quadro 3 – Discografia do Quinteto da Paraíba	32
Quadro 4 – Parcerias do Quinteto da Paraíba em discografias	46
Quadro 5 – Participação do Quinteto da Paraíba em CDs de artistas paraibanos	47
Quadro 6 – Participação do Quinteto da Paraíba em CDs de artistas nacionais e internacionais	47
Quadro 7 – Participação do Quinteto da Paraíba em trilhas sonoras	48
Quadro 8 – Trechos de matérias de jornais e revistas sobre a atuação do Quinteto da Paraíba	60

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 TRILHA METODOLÓGICA	17
2 PERFORMANCE MUSICAL, CULTURA E IDENTIDADE	23
3 IDENTIDADE E PERFORMANCE DO QUINTETO DA PARAÍBA	29
3. 1 Discografia do Quinteto da Paraíba	30
3. 1. 1 Armorial & Piazzolla	32
3. 1. 2 Música Armorial	35
3. 1. 3 A Pedra do Reino	38
3. 1. 4 Capiba & Gonzagão	39
3. 1. 5 Nau Capitânia de Itamaracá	41
3. 1. 6 Ao Vivo em New York	43
3. 1. 7 Parcerias e participações	46
3. 2 O Quinteto da Paraíba por outros olhares	49
4 A PERFORMANCE E REPERTÓRIO DO QUINTETO DA PARAÍBA EM DIÁLOGO ELEMENTOS DA CULTURA MUSICAL DO NORDESTE	63
4.1 A música de concertos e suas referências na performance do Quinteto	65
4.2 A música armorial como referência de performance	74
4.3 Diálogos e interações com a música popular	79
4.4 Interculturalidade na performance musical	84
4.5 Influências e incorporações nas interações com a cultura popular	90
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	

1 INTRODUÇÃO

Desde muito cedo, a inserção ao mundo da música parecia algo que naturalmente – por mais que despretensiosamente – se apresentava diante de mim e de uma certa forma estava predestinada em minha vida.

Pertencente à terceira geração de músicos de minha família materna, os Medeiros, sempre tive como estímulo a práxis musical, seja de forma empírica ou profissional. Na casa do meu avô paterno também ouvíamos música com bastante frequência – muito embora este não tenha sido o lado familiar da herança musical da qual venho tratando. Lembro-me de uma vitrola que sempre tocava os discos de aboiadores, violeiros e forrozeiros. Hoje quando rememoro esses momentos reflito e percebo o quanto minha constituição identitária e produção musical estão pautadas de maneira tão orgânica com os traços culturais nordestinos. Programas como os dos cantadores e repentistas sempre às 17h na Rádio Espinharas de Patos estão guardados em minha memória afetiva.

Quando criança, ainda morando na cidade de Patos/PB, gostava muito de passar férias no Sítio Ipueira dos Linhares pertencente à família da minha mãe. Um lugar de pessoas muito simples, mas de muita fé e costumes religiosos bastante presentes, o que nos tornava sempre ávidos a todas as festividades juninas no meio do ano e as festas de final e início de ano, como Natal e Reis Magos. O catolicismo sempre fora a doutrina seguida por minha família, e as comemorações religiosas tinham algo mágico, cuja espera gerava ansiedade, seja pelo festejo, seja pelo momento de reunião familiar.

A despeito das missas e da liturgia católica, o sincretismo religioso permitiu o enriquecimento dessa vivência a partir do ritual, da organização e dos símbolos – como por exemplo as rezadeiras e rezadores, que faziam suas rezas com galho de pinhão roxo para curar o mau olhado das crianças, uma inflamação, uma gripe, uma tosse ou até uma doença mais grave. Além disso, as cantadeiras, entoando cânticos e suas rezas, trazem um tanto da miscigenação fruto do Brasil profundo, onde as mais diversas culturas se cruzam, escondendo-se sob o manto do eurocentrismo dominante. Em razão disso, toda e qualquer forma de manifestação religiosa ou cultural, disfarçava-se forçadamente – e massivamente – em religião e manifestação cultural europeia.

O sofrimento de um povo esquecido pelas políticas públicas se materializa de várias formas. Lembro-me muito bem do final dos anos de 1970 e início de 1980, quando uma seca avassaladora assolou o sertão, fazendo chegar o programa federal da Emergência – tempos

muito difíceis, em que a ausência de água durou mais de cinco anos, deixando as pessoas além da pobreza – beirando, portanto, a miséria.

Uma terra fértil, mas que não tinha água para regar as plantações – ou sequer para hidratar seus animais, que morriam de fome e sede. O povo, por sua vez, recebia um auxílio e uma cesta básica do governo federal para cavar buraco em um chão seco e pedregoso, aguardando o dia em que Deus enviaria a chuva, para que pudesse ter onde represar essa água que finalmente cairia do céu.

Lembro-me muito bem em 1976, quando, aos quatro anos de idade, saía para passear com meu avô paterno Alfredo, cabo da polícia militar da Paraíba, em uma cadeirinha que tinha no varão de sua bicicleta. Na casa dele tinha uma radiola imensa, que parecia um móvel. Ele abria e colocava o disco de Ednardo, cantando Pavão Misterioso, abertura da telenovela Saramandaia de Dias Gomes. Eu me enrolava numa cortina que tinha na sala e ficava cantando a música, todo envergonhado, enquanto meu avô, sentado em uma cadeira de balanço, ria muito com aquela encenação. A música tornou-se um elo forte entre mim e meu avô, quase como uma trilha sonora que embalava os breves momentos em que estivemos juntos, na minha primeira infância.

O dia 08 de maio de 1977, um domingo de Dia das Mães, ficaria marcado para sempre em nossa família. Na mesma noite em que nascera meu irmão Alfredinho – que a princípio se chamaria Alexandre – fora assassinado o meu avô paterno, Alfredo. Eu tinha apenas quatro anos e lembro desse momento tão taciturno em nossas vidas, onde vivenciamos o nascimento e a morte no mesmo instante. Minha mãe só recebeu a notícia da médica e da assistente social no dia seguinte.

Esse acontecimento me remete ao poema do mestre Ariano Suassuna, cuja inspiração fora o assassinato de seu pai, João Suassuna, no dia 9 de outubro de 1930, no Rio de Janeiro.

A Acauhan - A Malhada da Onça
(Com mote de Janice Japiassu)

*Aqui, morava um Rei, quando eu menino:
vestia ouro e Castanho no gibão
Pedra da sorte sobre o meu Destino
pulsava, junto ao meu, seu Coração.*

Para mim, seu cantar era divino

*quando, ao som da Viola e do bordão,
cantava com voz rouca o Destino,
o sangue, o riso e as mortes do sertão.*

*Mas mataram meu Pai. Desde esse dia
eu me vi, como um Cego, sem meu guia
que se foi para o sol, transfigurado.*

*Sua Efigie me queima. Eu sou a Presa,
Ele a Brasa que impele ao fogo, acesa.
Espada de ouro em Pasto ensanguentado.*

Quando passava férias na casa da minha avó materna, entre os anos de 1978/1979, na capital, ouvia-se muita música popular brasileira, como João Gilberto, Chico Buarque, Sivuca, Gilberto Gil, Elis Regina, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Marinês e Sua Gente, Trio Nordestino e Elomar, bem como discos de música clássica a exemplo de Bach, Beethoven, Villa-Lobos, Carlos Gomes e José Siqueira. Lembro-me muito bem de um programa que passava na televisão chamado Concertos Para Juventude. Esse contato com o universo erudito se deu em decorrência do fato do meu tio, João Linhares, iniciar contemporaneamente os seus estudos de música na Universidade Federal da Paraíba.

Nesse período, lembro-me disso ter me causado uma grande fascinação com a música. Gostava muito de ouvir todos esses artistas anteriormente citados, prestando sempre muita atenção aos arranjos, instrumentos e letras.

O meu encanto pela música me fez reivindicar um aparelho de som junto a minha mãe, que o comprou com muita dificuldade, por se tratar de um eletrodoméstico caro. Próximo a loja vendia discos e ela comprou “Cavalo de Pau” de Alceu Valença, que tinha acabado de ser lançado. Lembro-me que tocava “Tropicana” e “Como Dois Animais” repetidas vezes.

Em 1984 fui morar na capital com minha avó e tia maternas, onde estudei na Escola Estadual de Ensino Fundamental Desembargador Braz Baracuhy. Nesse colégio, participei de um festival de calouros com os alunos e ganhei um prêmio cantando a música “A Dois Passos do Paraíso” da banda Blitz.

Em 1985, voltando a morar no sertão, recorro-me de uma espécie de festejo e de comemoração pelo movimento das “Diretas Já”. Tancredo Neves, que havia sido o primeiro

Presidente Civil eleito após 21 anos de Ditadura Militar, não conseguiu tomar posse. Na noite anterior, o mesmo fora internado às pressas no Hospital de Base de Brasília, vindo a óbito trinta e oito dias após a internação, no dia 21 de abril de 1985. Em seu lugar foi empossado o vice-presidente José Sarney. A música mais emblemática que embalava o período era “Vai Passar” de Chico Buarque:

*[...] Num tempo
Página infeliz da nossa História
Passagem desbotada na memória
Das nossas novas gerações
Dormia
A nossa pátria mãe tão distraída
Sem perceber que era subtraída
Em tenebrosas transações. [...]*

Em novembro de 1985 fui passar férias em João Pessoa/PB. Então com treze anos começo a acompanhar meu tio João Linhares nos concertos da Orquestra Sinfônica da Paraíba, bem como em casamentos, bares e boates, sempre me escondendo dos fiscais de menores. Nesse momento, senti-me muito atraído pela experiência que absorvi por meio da vivência musical. Um dia falei para meu tio que queria ser músico, pois fiquei fascinado com a vida de artista que ele experienciou. No entanto, ele afirma que eu necessitaria de muito empenho e dedicação, uma vez que o aprendizado musical exigiria um árduo trabalho de minha parte. Logo compreendi que aquilo era realmente algo que queria para minha vida.

Naquele momento, iniciei os meus estudos de música, quando então o meu tio passou a me dar aulas de violoncelo, violão e teoria musical. Em seguida, ligou para minha mãe e comunicou a ela que eu queria estudar música. Em razão das dificuldades de acesso à educação formal do local onde eu morava, seria impossível o meu estudo no sertão naquele momento. O meu tio então passaria a ser responsável não só pela minha educação musical, como também pela minha criação. Após isso, ele me matriculou no curso médio de música da Universidade Federal da Paraíba.

Iniciado o meu estudo na capital, sofria para me adaptar à realidade cultural da cidade grande. Tinha apenas treze anos e era um menino sertanejo, com costumes próprios daquela região. A escolha pela iniciação ao estudo musical me tornara um menino distante das brincadeiras e aventuras que tinha vivido no sertão. Lá brincávamos de bola, de pega,

soltávamos balão, andávamos de bicicleta, assistíamos aos ensaios e também dançávamos a quadrilha junina do bairro Jardim Queiroz.

A rigidez do conservatório – pois era assim que se apresentava o Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, naquela época muito inspirado no sistema eurocêntrico – não nos deixava respirar ares da dita música popular, nem muito menos de práticas com a cultura de massa. Então me lembro de ter de aprender as figuras rítmicas mais pelo viés matemático do que pelo entendimento do passo, da dança, do molejo e da vibração do próprio corpo.

Não demorou muito e começaram a aparecer os primeiros problemas: eu queria poder exercitar a práxis da música popular, tocar e sentir o resultado das vivências com o que trazíamos no sangue. Ou seja, buscava experienciar o que eu verdadeiramente era, nordestino – e sobretudo sertanejo – de pai e mãe, pois as vivências da minha infância no sertão me constituíam como ser social. Mas nesse período eu não refletia criticamente, na verdade sentia como uma força motora de minha individualidade que era tomada pela coletividade que eu já trazia comigo.

A escolha do instrumento que seguiria sendo meu companheiro fora então guiada por esse dilema: unir a música de conservatório à vivência popular, que era parte de mim e a base de minha formação cultural. O contrabaixo, influenciado também pelo meu tio, passou a ser a escolha lógica: me permitiria o acesso às salas de concerto, mas não me afastaria das possibilidades de tocar a música do meu alicerce pessoal.

Esse caminho trilhado até então me tornaria o músico que eu deveria ser – aquele que transitava com facilidade entre os mais diversos universos. Eu ainda era um menino, mas já possuía firmeza nas minhas escolhas e nos meus valores artísticos. As minhas raízes eram a base da minha formação humana, e não poderia ser diferente em relação a minha formação profissional. Não arredaria o pé, pois era nisso que eu acreditava.

Em 1994, fui convidado pelos professores integrantes para participar do Quinteto da Paraíba. Isso para mim fora a consagração de minhas lutas e abdições: os caminhos e escolhas ao longo de todo o trajeto passaram então a fazer sentido. Eu havia chegado ao lugar em que eu sempre almejei estar – onde eu pudesse unir o popular à música de câmara, e fazê-lo de uma maneira que só a nordestinidade me permitiria.

O Quinteto da Paraíba é um grupo de cordas composto de primeiro e segundo violinos, viola, violoncelo e contrabaixo. Criado em 1989, o grupo inicia as atividades como um tradicional quarteto de cordas. A proposta inicial do grupo foi integrar as atrações

musicais que se apresentavam no *Allegro Bar* - pertencente à empresária, Eleonora Freitas (Nôra), cujo objetivo deste equipamento era promover diversificados gêneros musicais - para o público de João Pessoa/PB. O pioneiro do quarteto foi o violinista e professor Yerko Tabilo que à época nomeou o grupo de Quarteto Ravel. Nesta fase, além de Yerko Tabilo, integravam o grupo o violinista Nelson Rios, o violista Samuel Espinoza e o violoncelista Francisco Pino. Este último precisou se ausentar e Nelson Campos assumiu a cadeira de violoncelista do quarteto.

Ao buscar ampliar o repertório, os integrantes se aproximaram do maestro, contrabaixista e arranjador Adail Fernandes. Já na leitura dos primeiros arranjos os músicos se encantaram com o primor das produções de Adail Fernandes e unanimemente pensaram o quão valoroso seria se o contrabaixista aceitasse integrar o grupo. Com o aceite de Adail Fernandes o grupo passa a ser um quinteto.

Com o cenário artístico musical em crise na Paraíba, no ano de 1994 Adail Fernandes deixa o Estado. Ainda neste ano, recebi o convite para ocupar a função de contrabaixista do grupo. Integro o Quinteto da Paraíba há 29 anos. Portanto, dos meus 51 anos de idade, 29 anos tenho experienciado a prática musical neste Grupo. São várias lembranças em que as atividades do Quinteto da Paraíba se entrelaçam com minha vida pessoal, de maneira que muitas vezes não consigo identificar um ponto divisor. A experiência musical vivenciada no Grupo contribuiu na minha conclusão do Bacharelado em Música, no meu ingresso na Universidade Federal da Paraíba como docente e, como pesquisador, tem sido o fio condutor no universo investigativo da prática musical.

Com o extenso e efervescente trabalho do Quinteto da Paraíba, foi preciso centrar a pesquisa em dado objeto de análise, considerando o tempo que requer o desenvolvimento de estudo de mestrado. Em vista disso, foi delineada a seguinte pergunta norteadora: como a performance do Quinteto da Paraíba coloca em diálogos e interações elementos musicais diversos da cultura do Nordeste com aspectos estético-sonoros musicais de outros contextos culturais?

Diante disso, o objetivo geral desta pesquisa é compreender como a performance do Quinteto da Paraíba coloca em diálogos e interações elementos musicais diversos da cultura do Nordeste com aspectos estético-sonoros musicais de outros contextos culturais, a partir dos discos solo do Grupo. Quanto aos objetivos específicos, buscamos:

- a) Compreender particularidades e traços culturais que definem a trajetória artística do Quinteto da Paraíba e suas inter-relações com a cultura musical do

Nordeste;

- b) Verificar de que forma o grupo se insere na cena musical do país e quais elementos de sua performance ganharam destaque e notoriedade local, nacional e internacional;
- c) Identificar as dimensões estéticas e culturais que caracterizam as idiossincrasias da performance do Quinteto da Paraíba, compreendendo como eles colocam em diálogos elementos da cultura musical do Nordeste brasileiro com expressões musicais diversas de outros universos culturais.

A relevância da realização desta pesquisa centra-se na necessidade de aprofundamento de investigação de práticas musicais na etnomusicologia de maneira a dar visibilidade aos traços socioculturais e históricos de seus produtores, bem como, evidenciar em que medida tais práticas fomentam e fortalecem a constituição identitária de um povo de determinada região geográfica.

O estudo de uma performance que mescla características locais com elementos diversos de diferentes universos musicais, possibilita o aprofundamento em questões importantes de serem cada vez mais discutidas e estudadas na área de Música como hibridismos, diálogos culturais, manutenções e rupturas estéticas, entre diversos outros aspectos que marcam a prática musical do Quinteto.

A pesquisa contribui também para o movimento crescente de fortalecimento da literatura nacional sobre práticas musicais do país, analisada à luz das perspectivas amplas da etnomusicologia, transcendendo os unilateralismos históricos consolidados e dando ênfase a análises que transcendem as estruturas sonoro-musicais.

A compreensão do trabalho do Quinteto da Paraíba, para além de revelar as nuances da performance de um grupo musical, revela também aspectos mais abrangentes da dimensão plural das práxis musicais. Assim, a partir desta pesquisa foi possível refletir sobre como características particulares da cultura local são cruciais para a constituição da identidade musical de grupos e artistas que, mesmo dialogando com vários outros universos musicais, têm nas dimensões da cultura local os traços diferenciadores e idiossincráticos de sua performance.

1.1 TRILHA METODOLÓGICA

Na pesquisa faz-se necessário o delineamento metodológico que possibilite sua

realização. Dessa maneira, esta subseção discorre sobre os métodos e técnicas que viabilizaram o alcance dos objetivos propostos neste estudo, pois como defende Queiroz (2013, p. 7), “[...] O campo de estudo da música, neste início do século XXI, tem se mostrado cada vez mais abrangente e diversificado, evidenciando que as pesquisas sobre fenômenos musicais têm sido estruturadas a partir de uma multiplicidade de abordagens epistêmicas e metodológicas.”

Dentro do amplo leque de abordagens que caracterizam a pesquisa em etnomusicologia na atualidade, esta pesquisa se caracteriza como descritiva com a adoção do método de estudo de caso, uma vez que, este permitiu analisar como a performance do Quinteto da Paraíba coloca em diálogo e interações elementos da música do Nordeste com outros universos musicais do país. Para Alves (2007, p. 54) o estudo de caso objetiva “[...] obter o máximo de informações que permita o amplo conhecimento [...]” sobre o objeto de estudo, que no caso desta pesquisa é a prática musical do Quinteto da Paraíba. Com vistas a uma investigação contextualizada tanto com as dimensões dos estudos etnomusicológicos quanto com o fenômeno/caso estudado, a pesquisa teve como base os instrumentos de coleta e de organização e análise de dados: a pesquisa bibliográfica, pesquisa áudio-sonoro-documental e pesquisa documental, conforme detalhados no quadro a seguir.

Quadro 1 - Instrumentos de coleta de dados

Pesquisa bibliográfica	contemplando estudos relacionados à performance musical, música e cultura, identidade e música do Nordeste do Brasil, entre outros temas correlatos fundamentais para a realização da pesquisa. O objetivo dessa fase do estudo foi constituir as bases teóricas que forneceram informações fundamentais para a pesquisa e que deram suporte às análises realizadas ao longo do trabalho.
Pesquisa áudio-sonoro-documental	contemplando a obra do Quinteto da Paraíba registrada em registros musicográficos ¹ , fonogramas e vídeos. Essa fase foi fundamental para a análise da produção do grupo e dos traços culturais que a caracterizam.
Pesquisa documental	abrangendo partituras, reportagens de jornal, programas de concertos/shows, fotografias, entre outros documentos relacionados à trajetória histórica e a inserção cultural musical do Quinteto, como também narrativas extraídas de entrevistas e de outras espécies documentais (cartas, encartes de discos, etc.) em que sujeitos da cena musical refletem sobre a performance do grupo. Todos os documentos utilizados nesta pesquisa estão

¹ O termo musicográfico foi adotado nesta pesquisa para se referir a dimensão intangível/sonora registrada nas partituras analisadas neste estudo.

	custodiados no arquivo do Quinteto da Paraíba. Essa etapa foi importante para obter informações amplas acerca da história do grupo e seus contextos de atuação.
--	---

Fonte: elaborado pelo autor, 2023.

Na mesma perspectiva dos instrumentos de coleta de dados, os procedimentos de organização e análise dos dados foram de natureza qualitativa, que “[...] trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.” (Minayo, 2003, p. 21). Para tanto, foram realizados os seguintes procedimentos de organização e análise dos dados:

Quadro 2 - Instrumento de organização e análise dos dados

Constituição do referencial teórico	a partir da pesquisa bibliográfica esse procedimento possibilitou selecionar criteriosamente as informações, bases epistemológicas e analíticas utilizadas ao longo da dissertação.
Organização e categorização de materiais sonoros e audiovisuais	essa organização foi realizada de acordo com o formato de cada material, colocando-os em ordem cronológica e categorizados de forma que pudessem ser analisados com base nos objetivos da pesquisa.
Catálogo e categorização dos documentos	considerando o conteúdo de cada um deles e categorizando-os também em relação aos objetivos do trabalho.
Realização de transcrições textuais	transformando os relatos e depoimentos orais que possibilitaram as análises do discurso.
Análise de discurso	a fim de compreender as singularidades das experiências, relações, inserções e interpretações de cada pessoa.
Análise de conteúdo	com o propósito de evidenciar termos/conteúdos que se relacionam nas narrativas analisadas.
Categorização dos elementos estéticos e culturais	que caracterizam a performance musical do Quinteto da Paraíba.
Correlação entre os aspectos musicais relacionados ao universo da cultura do Nordeste e práxis de outros universos musicais	presentes na performance do grupo.

Fonte: elaborado pelo autor, 2023.

É importante citar que os dados foram coletados no arquivo do Quinteto da Paraíba, considerando que o acervo possui para além de documentos textuais que registram

depoimentos e análises acerca da obra e performance do Grupo – publicados em jornais, revistas, encartes de discos, entre outros – dispõe também de gravações de entrevistas² realizadas com sujeitos da cena musical que possuem relação com o Quinteto da Paraíba. Optar por esses gêneros documentais favoreceu, inclusive, que garantisse a imparcialidade do pesquisador considerando que se trata de uma pesquisa participante.

Para alcançar o segundo objetivo específico, foi adotado o método de análise de conteúdo que, para Bardin (2004) é um conjunto de técnicas de análise pautadas na sistematização e descrição do conteúdo de mensagens que permitem inferir interpretações. Com base na autora, iniciamos pela organização dos variados documentos que correspondiam ao propósito desta pesquisa; na sequência selecionamos termos extraídos dos itens documentais que se relacionavam; em seguida foram categorizados os dados que refletem as impressões de sujeitos da cena musical sobre a performance do Quinteto da Paraíba.

Como um dos principais recursos metodológicos, a observação participante se mostra como uma forma absolutamente eficaz de trazer o pesquisador para dentro dos grupos sociais pesquisados, aproximando o estudioso de seu objeto de estudo. Neste ponto é válido ressaltar que, apesar da pesquisa ser documental, o fato do pesquisador integrar o grupo faz com que a observação participante agregue valor na interpretação dos dados coletados nos itens documentais. Segundo Queiroz (2005, p.109),

[...] estar em posições distintas diante do mesmo fenômeno musical, estabelecendo, conseqüentemente, relações diferenciadas de participação em sua prática, permitiu que durante o trabalho fosse acumulado um corpo de saberes e percepções capazes de revelar aspectos fundamentais da performance musical investigada.

Em razão desse trabalho minucioso, de coleta de informações em relação às pessoas que compõem os grupos culturais estudados, Nettl (1964) entende que o trabalho de campo no estudo da etnomusicologia, para além de um recurso metodológico, é também uma arte.

A maior dificuldade do pesquisador da área da etnomusicologia é conseguir traduzir em palavras toda a subjetividade adjacente à percepção cultural de grupos sociais, que englobam a prática religiosa, musical, de dança, dentre tantas outras. Nessa vertente, e em

² Os trechos de entrevistas apresentados neste trabalho foram recuperados de materiais disponíveis no Arquivo do Grupo. As entrevistas históricas realizadas pelo autor em diferentes momentos, no entanto com visões e perspectivas bastante parecidas, como por exemplo conversações produzidas em 2014 para gravação do documentário “O Príncipe Alumiado”, proveniente das ações celebrativas dos 25 anos de prática musical do Quinteto da Paraíba.

razão da complexidade da expressividade humana, torna-se imprescindível a ampliação dos métodos de pesquisa, a fim de se alcançar um conhecimento mais profundo acerca do objeto de estudo.

Nas palavras de Queiroz (2005, p.99), “[...] o que dá sustentação ao trabalho etnomusicológico é justamente a capacidade do pesquisador de achar estratégias para objetivamente conseguir expressar, refletir e interpretar o subjetivo.” A bem da verdade, por se tratar de um campo de estudo amplo, que tem como base a produção musical de grupos sociais até então esquecidos, é imprescindível a utilização do maior leque possível de recursos metodológicos.

O correto direcionamento do arsenal metodológico, de acordo com o objeto a ser pesquisado, amplia sobremaneira a possibilidade de se alcançar melhores resultados acerca do objeto da busca – devendo ser o mesmo sempre associado à interpretação da pesquisa de fontes e documentos correlatos. Diga-se de passagem, que toda pesquisa deve ser alicerçada em um referencial teórico sólido, sempre contextualizando os dados coletados através de bibliografia sobre o tema, centrado no conhecimento da etnomusicologia e até mesmo da antropologia.

Dentre tantos outros motivos, impende destacar que o conjunto de relações internas de um determinado grupo social, que trazem para os integrantes daquele grupo a noção de pertencimento, os valores e o modo como esse mesmo grupo se inter-relaciona com os seus pares, bem como a expressão desse sentimento social – que se manifesta através das suas práticas culturais – apenas pode ser captado a partir do olhar atento do pesquisador, e consubstancia-se na base do processo de pesquisa. Todo e qualquer recurso metodológico deverá ser acessório a isso e utilizado como forma de enriquecer os dados coletados ao longo desse processo.

Já em relação aos desafios existentes no campo da pesquisa em etnomusicologia percebe-se que a busca pela tradução textual daquilo que é extremamente subjetivo, qual seja, as nuances culturais pertencentes aos grupos sociais objeto de estudo – compreendidas nos mínimos detalhes da expressividade de seus indivíduos – torna todo e qualquer recurso metodológico, individualmente considerado, inábil à obtenção dos referidos resultados, sendo indispensável uma utilização correta e direcionada dos meios de coleta de dados para se alcançar um arsenal robusto e fidedigno de informações.

Nessa conjuntura, a pesquisa está estruturada em cinco seções. A primeira com esse texto introdutório no qual contextualizamos o objeto de análise, apresentamos os objetivos,

a justificativa e os aspectos metodológicos que subsidiaram a realização deste estudo. A segunda seção versamos e refletimos sobre as concepções a respeito de performance musical, cultura e identidade. Da mesma maneira, na terceira seção abordamos sobre música armorial buscando evidenciar indícios demarcadores da identidade do povo nordestino. Na seção quatro discorremos sobre os dados levantados que resultaram na categorização da identidade e performance do Quinteto da Paraíba. Por fim, na seção cinco apresentamos as considerações acerca dos resultados alcançados, as limitações e propostas de futuras pesquisas.

2 PERFORMANCE MUSICAL, CULTURA E IDENTIDADE

Performance vai além do ato de tocar e fazer música, incluindo alguns outros aspectos igualmente relevantes, como o público, a própria trajetória cultural do sujeito, o contexto social em que o produtor está inserido, entre outros. Dessa maneira, estudiosos da etnomusicologia têm buscado investigar práticas musicais considerando os indícios demarcadores, que vão desde as estruturas sonoras até o contexto antropológico.

Em breves linhas introdutórias, a etnomusicologia se apresenta como um campo de estudo das influências sociais, políticas e econômicas na música e em seu desenvolvimento enquanto formação identitária de grupos sociais (Lühning, 2014). Seu objeto de estudo em muito se aproxima da antropologia, enquanto ciência que busca compreender o/a homem/mulher como ser social, fruto do meio através do qual ele/a é engendrado.

Compreendemos que a produção musical é alinhada ao contexto e às práticas sociais que rodeiam o produtor, pois, como defende Merriam (1964), a música é elaborada socialmente e, por isso, deve ser investigada englobando a estrutura de som e o contexto antropológico e cultural em que é produzida.

A dificuldade encontrada pela etnomusicologia enquanto ciência que estuda a cultura dos grupos sociais que se encontram em posição minoritária, sejam os quilombolas, indígenas ou moradores das periferias das grandes metrópoles, é o grande abismo que se impõe entre o estudioso e o seu objeto de estudo – e aqui não estamos nos referindo a um distanciamento físico, que a despeito da grande extensão territorial do nosso país, é estritamente secundário, e sim social.

A fim de conferir efetividade a essa necessidade de inclusão dos grupos sociais até então excluídos da noção de cultura, foi compreendido que o caminho seria o reconhecimento do empirismo existente entre os/as mestres desses grupos culturais, absorvendo ainda a ideia de que era urgente trazer essas pessoas para dentro da comunidade acadêmica, com o intuito de que esses conhecimentos fossem difundidos entre os estudiosos da matéria, a fim de diminuir esse abismo até então existente.

Para Lühning e Tugny (2016, p.34),

[...] as universidades brasileiras que retificaram historicamente a colonização do pensamento, dos saberes, do imaginário, dos valores, dos métodos e da cultura no país passam assim por uma radical transformação, na medida que trazem para o lugar de autoridade epistêmica, atores antes silenciados, marginalizados, e, ainda hoje, expropriados de suas terras e condições de vida cidadã.

Inicialmente, faz-se necessária a ponderação acerca de uma dupla perspectiva a ser estabelecida quando da realização de um trabalho de pesquisa inserido no contexto da etnomusicologia: deve-se buscar um real envolvimento do pesquisador com o universo musical que ele pretende estudar; ato contínuo, espera-se desse estudioso a transmutação das descobertas etnológicas adquiridas através desse engajamento em códigos que busquem traduzir o universo estudado. Ou seja, requer do pesquisador um olhar atento para as nuances que caracterizam o contexto cultural no qual o sujeito e prática musical estão organicamente inseridos.

Diante disso, buscamos refletir sobre o conceito de cultura, concordando com Cuche (1999, p.45) ao defender que “Cada cultura é dotada de um ‘estilo’ particular que se exprime através da língua, das crenças, dos costumes, também da arte, mas não apenas desta maneira. Este estilo, este ‘espírito’ próprio a cada cultura influi sobre o comportamento dos indivíduos.” Com base nesse pensamento, entendemos que cada contexto cultural determina os processos de atribuição de sentido e de valoração de objetos e fenômenos carregados de valores simbólicos, por isso que a cultura influencia no comportamento dos sujeitos. A música se insere nessa conjuntura e, por isso, é produzida alinhada aos traços culturais dos produtores.

É significativo destacar que a cultura não é estática e, sim, movente, dinâmica. Por isso a necessidade de compreender a cultura “[...] não como entidade fechada e determinada por um ethos e uma cosmovisão tradicionalmente estáticos, mas como espaço transcultural de influências mútuas entre diversas culturas.” (Walter, 1999, p. 77). É um processo recíproco e contínuo em que a cultura influencia o comportamento dos sujeitos e estes atuam, mesmo que de maneira inconsciente, na modificação da cultura.

Ainda sobre a complexidade do conceito de cultura Blacking (2007, p. 204) discorre que,

O conceito de cultura é uma abstração esboçada para descrever todos os padrões de pensamento e interação [...] que persistem nas comunidades ao longo do tempo [...] Não podemos ‘ver’ uma cultura: somente podemos inferi-la das regularidades na forma e na distribuição das coisas que observamos.

Essa abstração é observada, conforme o autor cita, na regularidade dos objetos e fenômenos que observamos em dado contexto cultural. As práticas sociais, as crenças, as culinárias, as expressões artísticas, entre outros dispositivos, são capazes de transparecer os indícios da cultura em que são produzidos. No âmbito da arte, o sujeito passa a performar

dentro de um delineamento cultural e identitário.

Cumprê destacar que a pesquisa em etnomusicologia, exatamente em razão de seu objeto, que abarca o(a) homem/mulher como produtor de cultura no seio de grupos sociais, contará, majoritariamente, com a pesquisa de campo como o meio mais amplo de coleta de informações acerca dessa produção cultural. Isso porque o empirismo contido em toda e qualquer prática cultural proveniente dos grupos sociais até então não documentada só é capaz de ser compreendido, em sua totalidade, quando vivenciado no mais íntimo de sua atividade.

Entendemos que a música é indissociável do contexto cultural do compositor. Dessa maneira, a cultura também passa a ser um referencial para performance. A fruição e evocação dos dispositivos de cultura, apesar de ter alcance individual e coletivo, é na individualidade que o compositor irá criar uma obra alinhada à sua percepção de mundo, às suas experiências de vida e ao seu repertório de conhecimento. Com o intérprete ocorrerá o mesmo processo, pois apesar de buscar performar de maneira articulada com a intenção do compositor, ainda assim, carregará consigo seus traços culturais, suas vivências que serão transparecidas na interpretação.

No campo musical como um todo, incluindo aí a chamada ‘música erudita’, e a música popular em particular, a performance é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. A música, enquanto escrita, notação de partitura, encerra uma prescrição, rígida no caso das peças eruditas, para orientar a performance. Mas a experiência musical só ocorre quando a música é interpretada (Napolitano, 2002, p. 57).

Com base no autor, a performance possibilita que a experiência musical aconteça. Por isso a relevância de estudos que perpassam as análises das partituras na dimensão tangível e alcançam a dimensão intangível, na reflexão sobre as nuances que constituem a interpretação/performance da obra. O intérprete irá agregar a sua performance os seus traços identitários.

Zumthor (2007, p. 30) ao refletir sobre performance, a descreve como “[...] manifestação cultural lúdica não importa de que ordem (conto, canção, rito, dança), a performance é sempre constitutiva da forma.” Ainda de acordo com o autor, a performance é um dispositivo de comunicação.

De acordo com Schechner (2013, p. 29), “Performances marcam identidades, torcem o tempo, remodelam e adornam o corpo e contam histórias. Performances – de arte, rituais ou vida cotidiana – são ‘comportamentos restaurados’.” Ao citar a arte como um dos meios

de transparecer/revelar comportamentos restaurados, o autor reitera a concepção de que na performance o sujeito tem um marco referencial, – que no caso da música seria a composição e o contexto cultural de produção - e passa a (re)significá-lo ao interpretar a obra articulando os elementos característicos do tempo histórico-cultural em que o objeto de arte foi produzido com seus traços de identidade.

No âmbito da Música, como julga Stone (2008, p. 8), “A performance da canção pode caracterizar uma cultura em termos de elementos estruturais básicos, tais como complexidade e nível de subsistência, estrutura política, complementaridade e costumes sexuais.” A performance na música é capaz de delinear as práticas sociais do compositor, arranjador e intérprete, se configurando como uma ação de comunicação que revela as nuances culturais e circunstâncias de produção e execução.

Diante dos conceitos apresentados, a performance pode ser entendida como “[...] uma prática e uma epistemologia, um fazer criativo, uma lente metodológica, uma forma de transmitir memória e identidade e uma forma de compreender o mundo.” (Taylor, 2016, p. 39). A performance engloba diversificadas concepções em uma espécie de práxis, que inclui tanto a execução/experiência vivida quanto a reflexão/ideia.

No campo musical, Ribeiro (2017, p. 5) defende que

A abordagem da performance musical é guiada pelos processos de interação social e produção de experiências musicais coletivas na performance musical. Os resultados apontam para uma realidade sócio interativa multifacetada e mediada pelas experiências sensíveis da performance, produzindo experiências musicais valoradas subjetiva e coletivamente. As interpretações realizadas levam à fundamentação da tese de que a performance musical se define principalmente por um processo sócio interativo que envolve a evocação, produção e compartilhamento de experiências e significados individuais e coletivos.

Para o referido autor a performance é um processo sócio interativo, logo, a atribuição de sentido se estabelece na medida em que os sujeitos envolvidos na ação encontram pontos de conexão que os aproximam ao evocar referenciais e na atribuição de sentidos aos elementos carregados de valores simbólicos.

Tal qual a cultura é movente, a performance também pode ser, uma vez que sua execução se dá em dado tempo histórico e contexto cultural. Somada a cultura e a performance, a identidade também é dinâmica, pois sua constituição é contínua e reflete as vivências do sujeito ou grupo social. Para Oliveira (1976, p. 33), o sujeito “[...] não pensa isoladamente, mas através de categorias engendradas pela vida social. A identidade se

constitui em duas dimensões, a individual e a coletiva, ambas interagem com os artefatos culturais.”

A identidade irá resultar

[...] de uma construção social, ela faz parte da complexidade do social. Querer reduzir cada identidade cultural a uma definição simples, “pura”, seria não levar em conta a heterogeneidade de todo grupo social. Nenhum grupo, nenhum indivíduo está fechado a priori em uma identidade unidimensional. O caráter flutuante que se presta a diversas interpretações ou manipulações é característico da identidade. É isto que dificulta a definição de identidade. (Cuche, 1999, p. 192).

As vivências em sociedade são repletas de trocas de saberes, de instituição de valores simbólicos, de sacralização de bens culturais, entre outros atributos e os grupos sociais designam esses aspectos conforme seus traços culturais. As identidades individuais e coletivas irão resultar desse contexto, alinhadas às dinâmicas dessa complexidade social. Pois como afirma Hall (2015, p. 12), “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.” Assim, a constituição identitária é um processo contínuo e mutável.

Ao mesmo tempo, a identidade é indissociável da memória, pois como afirma Pollak (1992, p. 212),

[...] a memória é um elemento constituinte do sentido de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentido de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Com isso, a constituição identitária é necessária para o sujeito social, pois é a partir dela que ele se vê no mundo e se relaciona com o *outro*. Compreender a constituição identitária, faz com que o sujeito passe a atuar de maneira consciente, entendendo quais são os bens simbólicos que os representam e, com isso, possa preservar tradições, sacralizar dispositivos, salvaguardar acervos de conhecimentos e manter determinadas práticas sociais.

A música pode se configurar um dispositivo que viabiliza a constituição identitária e, ainda, influenciar no desenvolvimento e/ou fortalecimento do sentimento de pertencimento. Os enunciados (melodia, ritmo, letra) de uma composição podem transparecer as características identitárias de seus produtores, uma vez que a música é vinculada à vida em sociedade. Na música o compositor tem um dispositivo no qual pode expressar sentimentos, sensações, ideologias, percepções de mundo, estando esses elementos alinhados aos seus traços de identidade.

Nessa conjuntura, entendemos que a produção musical é vinculada e determinada pela cultura e identidade que são referenciais para performances. Na próxima seção abordamos sobre a performance do Quinteto da Paraíba e sua vinculação com o Nordeste brasileiro.

3 IDENTIDADE E PERFORMANCE DO QUINTETO DA PARAÍBA

Nesta seção são apresentados e analisados os dados coletados com o propósito de compreender particularidades e traços culturais que definem a trajetória artística do Quinteto da Paraíba e suas inter-relações com a cultura musical do Nordeste; de verificar de que forma o grupo se insere na cena musical do país e quais elementos de sua performance ganharam destaque e notoriedade local, nacional e internacional; e de identificar as dimensões estéticas e culturais que caracterizam as idiossincrasias da performance do Quinteto da Paraíba, compreendendo como eles colocam em diálogo elementos da cultura musical do Nordeste brasileiro com expressões musicais diversas de outros universos culturais.

Nessa perspectiva são apresentados os discos gravados pelo grupo, especificando os repertórios gravados e as vivências provenientes dessas produções. Em seguida abordamos sobre a visão de especialistas e críticos de arte em relação ao trabalho do Quinteto da Paraíba e, por fim, apresentamos algumas composições e análises dos aspectos identitários da produção musical do Grupo.

Para tanto, introduzo versando sobre os fatos que resultaram no meu ingresso no Quinteto da Paraíba. Em julho de 1994, fui convidado pelo professor e violinista Sasha Mandl Burity para participar do II Festival de Artes de Ituí/São Paulo. Na verdade, o convite partira do maestro Eleazar de Carvalho que, conhecendo o movimento musical da Paraíba, delegou a Sasha o recrutamento de jovens músicos para fazer parte da orquestra do festival, bem como fazer parte dos *workshops* e *masterclass* com renomados professores nacionais e internacionais.

Assim, com os meus vinte e dois anos recém completados, parti para essa experiência que foi uma vivência muito importante para o meu desenvolvimento e crescimento como músico e ser humano, como aluno da classe de contrabaixo do professor Robert Black. Durante o festival pude fazer uma imersão no universo da música de câmara, sinfônica, solística e performática para o contrabaixo. Com o professor Robert Black consegui perceber as possibilidades da quebra de qualquer paradigma, principalmente relacionado a estilo ou gênero musical, como se não existisse uma separação entre a música de ontem, hoje e de amanhã – o que existe é a música.

Particpei de concertos e recitais durante todo o festival. Em um dos concertos estreamos a obra “A Passagem das Horas” do compositor paraibano João Linhares escrita para clarinete, violoncelo, contrabaixo, bateria e percussão. Na volta do festival, recebi o

convite do violoncelista Raiff Dantas Barreto, com quem tinha estreado a obra de João Linhares, para gravar seu primeiro CD intitulado “Carrapicho”. Neste mesmo CD tinha um arranjo de João Linhares para quinteto de cordas e violoncelo para música “Andrezza”, uma composição do maestro Duda.

Era agosto de 1994 quando fiquei sabendo que gravaria esse arranjo com o Quinteto Ravel, que estava temporariamente sem contrabaixista, pois o maestro Adail Fernandes tinha ido embora para o estado do Goiás tocar na Orquestra Sinfônica de Goiânia, isso por conta da grande evasão de músicos do quadro da Orquestra Sinfônica da Paraíba em decorrência dos baixos salários oferecidos aos músicos.

Eu já tinha tido a oportunidade de tocar com o Quinteto Ravel, em 1992. Na ocasião, fui convidado a substituir o contrabaixista Adail Fernandes em uma apresentação na abertura de um Congresso no Hotel Tambaú, uma vez que o então integrante do grupo tinha um concerto na mesma data com sua *big band* – a PB Jazz. Lembro-me claramente que já nos primeiros ensaios fiquei encantadíssimo com tanta musicalidade e expressividade dos músicos do Quinteto Ravel, em sua maioria professores do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, onde eu cursava na época o bacharelado em música/contrabaixo.

Ao final de um ensaio para a gravação do CD de Raiff, o professor Yerko Tabilo me informou que o grupo tinha ficado muito satisfeito com o meu trabalho nos ensaios para gravação. Ao final do trabalho, ficaram convencidos que eu deveria ocupar a cadeira de contrabaixo do grupo, pois tinham aprovado pela Funesc (Fundação Espaço Cultural) um edital para gravação do primeiro CD, cujo título seria “Armorial & Piazzolla”.

3. 1 Discografia do Quinteto da Paraíba

Com o repertório todo pronto do CD “Armorial & Piazzolla”, marcaram uma reunião para oficializar o convite para minha entrada efetiva no grupo. A reunião fora marcada para a sala 12 do Departamento de Música da UFPB. No entanto, acabamos redirecionando a pauta para um boteco nas proximidades, onde o assunto seria tratado de maneira menos formal.

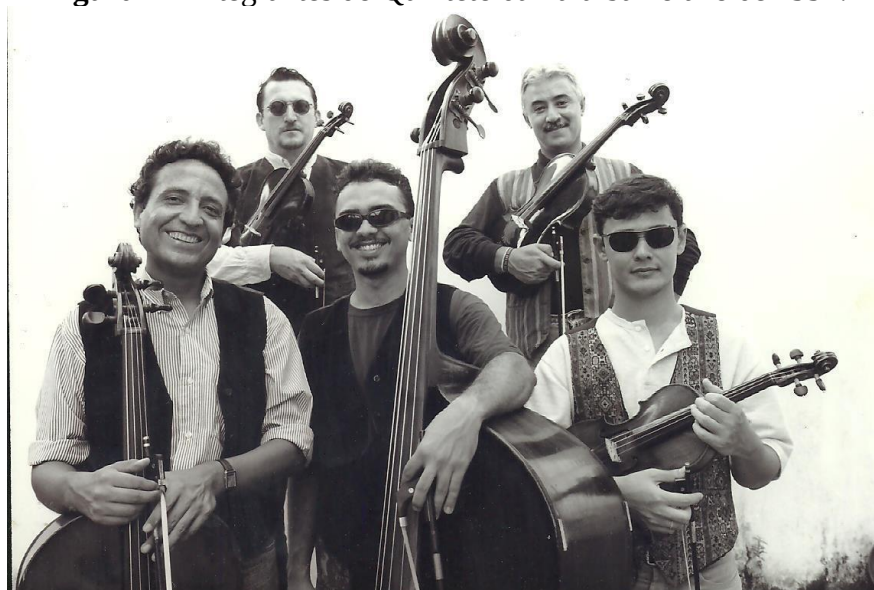
Nesta ocasião, tratamos sobre todos os ensaios, horários, dias, locais. Ao final, recebi três pastas: uma contendo o repertório do CD “Armorial & Piazzolla”, e outras duas com todas as partes de contrabaixo de todo o repertório do Grupo. Realmente esse foi um dia

inesquecível em minha vida: naquele momento, sem dúvida, eu tive a real perspectiva de que estaria começando a escrever uma das páginas mais importantes da minha vida. Acredito eu que após a minha irreverente chegada - que poderia ter sido desastrosa, em razão do contrassenso de minha informalidade em oposição a respeitabilidade que o grupo impunha – funcionou como uma atitude humana de muita sinceridade, amizade, empatia, companheirismo e respeito, fazendo com que iniciássemos a construção de uma estreita relação.

Ao receber aquele repertório em mãos, senti que toda a expectativa – e ao mesmo tempo a perspectiva – que eu tinha imaginado sobre o convite que ora tinha recebido era que a partir dali eu me tornaria um dos integrantes do Quinteto Ravel, e isso mudaria para sempre a minha vida como músico e ser humano. Não demorou muito e já marcamos o primeiro ensaio: ali iniciou uma imersão no universo do coletivo com muita aprendizagem e ensinamentos, pois um dos temas a ser exaustivamente abordado era exatamente a música nordestina. A mudança de nome de Quinteto Ravel para Quinteto da Paraíba se dá justamente pelo delineamento de repertório do Grupo centrar-se em compositores nordestinos.

No ano de 1994, o Quinteto é formado por Yerko Tabilo (1º violino), Ronedilk Dantas (2º violino), Samuel Espinoza (viola), Nelson Campos (violoncelo) e Xisto Medeiros (contrabaixo), conforme ilustrado na **Figura 1**.

Figura 1 – integrantes do Quinteto da Paraíba no ano de 1994.



Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

A experiência somada com a qualidade musical do Grupo, resultou na produção de

discos solos que alcançaram reconhecimento da crítica especializada. O quadro a seguir apresenta os referidos discos.

Quadro 3 – Discografia do Quinteto da Paraíba

Discografia	Ano
Armorial & Piazzolla	1995
Música Armorial “Nimbus”	1996
A Pedra do Reino	2001
Capiba & Gonzagão	2002
Nau Capitânia de Itamaracá	2005
Ao Vivo em New York	2019

Fonte: dados da pesquisa, 2023.

As subseções apresentam a produção desses discos, apontando os fatores que permearam todo o processo, desde os recursos materiais, os laços sociais constituídos no percurso até as particularidades e traços culturais que permeiam a trajetória do Quinteto da Paraíba e suas inter-relações com a cultura musical do Nordeste.

3. 1. 1 Armorial & Piazzolla

Na preparação para gravação do “Armorial & Piazzolla”, os assuntos discutidos nos ensaios nem sempre eram apenas em relação à música (como articulação, sonoridade, afinação, vibrato, não vibrato, dinâmicas, etc), mas também aos aspectos estilísticos e à relação intercultural da música nordestina e do tango de Piazzolla. Procurávamos tudo que nos levasse a compreender melhor a música que tocávamos, como por exemplo as tradições populares de cada região e outras manifestações artísticas como a dança, a vestimenta, a oralidade e os ritmos. Analisando hoje essa nossa postura, percebo alinhamento ao pensamento de Stone (2008) ao defender que a performance da música caracteriza dada cultura em termos de elementos estruturais básicos.

Os ensaios eram sempre nas segundas, quartas e sextas, das nove ao meio dia, com o grupo completo. Sábados, domingos e feriados, os naipes: violoncelo/contrabaixo e violino I/violino II/viola. Começando sempre dez ou quinze minutos antes do horário marcado: primeiro a afinação, depois partíamos para o repertório com direito a passagem de trechos difíceis em andamento mais lento, nota por nota e sem vibrato.

Outro aspecto muito trabalhado nos ensaios eram as passagens rítmicas, principalmente nas músicas dos compositores nordestinos. Uma lembrança muito forte e de grande aprendizado que guardo comigo aconteceu em um ensaio de naipe com o professor Nelson Campos, quando, passando o solo em uníssono de *Fuga y Misterio* de Piazzolla, ele pede para tocar cada semicolcheia como se fosse uma semibreve em andamento muito lento e sem vibrato. Foi uma coisa incrível, como se ele tivesse pegado na minha mão e me conduzido ao degrau mais alto que eu poderia alcançar. Mesmo estando um degrau acima, ele não hesitou em descer para que ficássemos iguaizinhos, soando como um só instrumento, e assim me ensinou com esse gesto de empatia e generosidade como nenhum outro professor.

A maior riqueza na produção desse disco foi a construção de uma relação direta com cada compositor do repertório Armorial. Conhecemos e tratamos diretamente com cada um deles. No repertório foram gravadas músicas de autoria de Clóvis Pereira, Capiba, Antonio C. Nóbrega e Antônio J. Madureira, ou seja, compositores que expressaram através de melodias e ritmos traços representativos da cultura popular do Nordeste. Foram muitos telefonemas e encontros presenciais, não apenas com esses mestres da música Armorial, mas com aquele que tinha sido o pai do movimento: Ariano Suassuna.

Um dos fatos curiosos dentre os processos de negociações de repertórios e produção deste disco ocorreu em uma ocasião em que o professor Yerko Tabilo ligou para o mestre Capiba. No entanto, em razão de seu sotaque espanhol, eles não conseguiram estabelecer um diálogo sobre o assunto pretendido, pois Capiba não conseguia compreendê-lo. Em uma segunda tentativa, resolvi tentar a ligação, mas também sem êxito, em razão da qualidade. A intenção seria abordar o direito autoral da música “Toada e Desafio”. Como ele não compreendia o que eu estava falando, a solução foi procurar a editora responsável pela obra e resolver os trâmites burocráticos. No ano seguinte, a música foi escolhida para trilha sonora do filme “Central do Brasil”, dirigido por Walter Salles Jr.

Quando gravamos o disco “Armorial & Piazzolla”, fizemos uma reunião em um quarto de hotel que ficava às margens do Rio Capibaribe, em Recife. Estávamos na capital pernambucana a convite da diretora do Centro de Criatividade Musical do Recife, Terezinha Gonçalves, para proferirmos aulas durante uma semana na Casa de Manuel Bandeira.

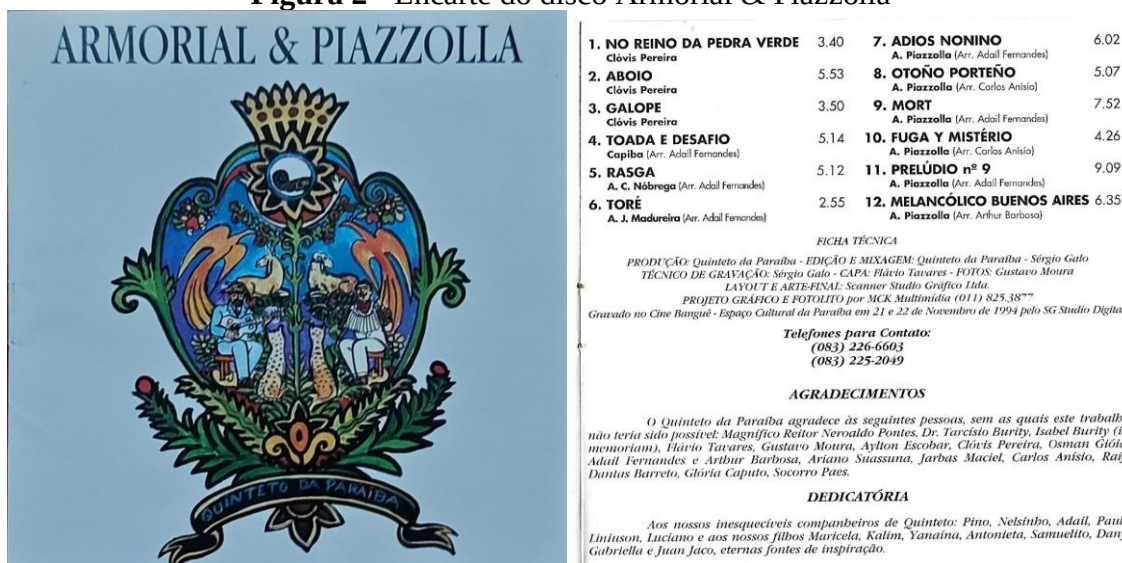
Uma noite foi feita uma reunião para tratar de aspectos relacionados à finalização da produção do disco, pois a verba do edital da Funesc estava na conta de Samuel Espinoza, que tinha sido o proponente no edital. No entanto, o valor era insuficiente para os custos de produção. Ofereci-me como investidor do disco, subsidiando o montante que faltava para

finalizar a produção. A capa do CD “Armorial e Piazzolla” traz o brasão do Quinteto da Paraíba feito pelo renomado artista plástico paraibano Flávio Tavares.

Quando o CD ficou pronto, me ofereci para recebê-los na agência dos Correios. Foi emocionante abrir as caixas de discos, pois era um misto de emoções ao compreender a qualidade musical e artística do trabalho do Quinteto e o aprimoramento na produção desse disco. Foram produzidas mil cópias do “Armorial e Piazzolla”. Lembro-me que após a apresentação as pessoas formaram uma grande fila na busca de autógrafos no dia do lançamento, evento que atingiu a lotação máxima da sala, realizado no Cine Bangüê do Espaço Cultural, em João Pessoa. No dia do lançamento foram vendidos 176 discos.

Conforme ilustrado na **Figura 2**, no encarte do “Armorial e Piazzolla”, o Quinteto da Paraíba registra que a inclusão de compositores do Armorial foi intencional com o propósito de pesquisar e preservar a produção musical proveniente do Movimento. Essa iniciativa se aproxima da reflexão de Merriam (1964) quando defende que a música deve ser pesquisada e considerada dentro do seu contexto antropológico e cultural de produção.

Figura 2 - Encarte do disco Armorial & Piazzolla



Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Em maio de 1995, o Quinteto da Paraíba recebeu uma ligação do professor Radegundis Feitosa, perguntando se o Grupo queria mostrar a gravação do CD “Armorial & Piazzolla” aos produtores e etnomusicólogos Robin Broadbank e Ricardo Canzio: eles eram da gravadora Nimbus Records e tinham naquele momento vindo até a Paraíba para gravar o CD do Quinteto Brassil – “Brassil plays Brazil”.

Com muita empolgação e certa ansiedade, tratamos logo de marcar com Sérgio Gallo

uma audição no SG Studio Digital para mostrarmos a gravação aos produtores. Em uma lógica totalmente errônea, iniciamos a audição a partir da faixa sete, onde começavam as músicas de Piazzolla, achando que, por serem mais tocadas e gravadas, também seriam mais atraentes aos ouvidos deles. Porém, ao final das seis músicas de Piazzolla, eles questionaram: “você tocam outro gênero musical?”. Nesse momento, começamos a ouvir o CD do início. Logo que começaram os primeiros acordes da introdução da suíte “No Reino da Pedra Verde”, de Clóvis Pereira, eles pediram para parar a música e perguntaram: “você têm uma hora desse repertório?”. Eu subitamente respondi: “sim, claro”. Os colegas do grupo olharam assustados para mim.

Os produtores ficaram empolgados com a música Armorial e encomendaram o CD que viria a ser “Quinteto da Paraíba: Música Armorial – String Quintets From Northeastern Brazil”.

3. 1. 2 Música Armorial

Como citado anteriormente, os produtores e etnomusicólogos Robin Broadbank e Ricardo Canzio vieram para João Pessoa/PB em agosto de 1995 para gravação do CD “Quinteto da Paraíba Música Armorial – String Quintets From Northeastern Brazil”. Foram duas madrugadas de gravações intensas na capela da ordem terceira da Igreja São Francisco, no centro da capital. Por vários momentos a gravação foi interrompida por interferência dos sons dos morcegos e das corujas, bem como dos terreiros de religiões de matizes africanas que ficam situados no bairro do Róger, muito próximo a Igreja.

Como o Grupo não tinha uma hora de repertório Armorial, foi marcada uma reunião para audição dos quatro discos lançados pelo Quinteto Armorial na década de setenta: “Do Romance ao Galope Nordestino” (1974), “Aralume” (1976), “Quinteto Armorial” (1978) e “Sete Flechas” (1980), todos pela gravadora “Discos Marcus Pereira”.

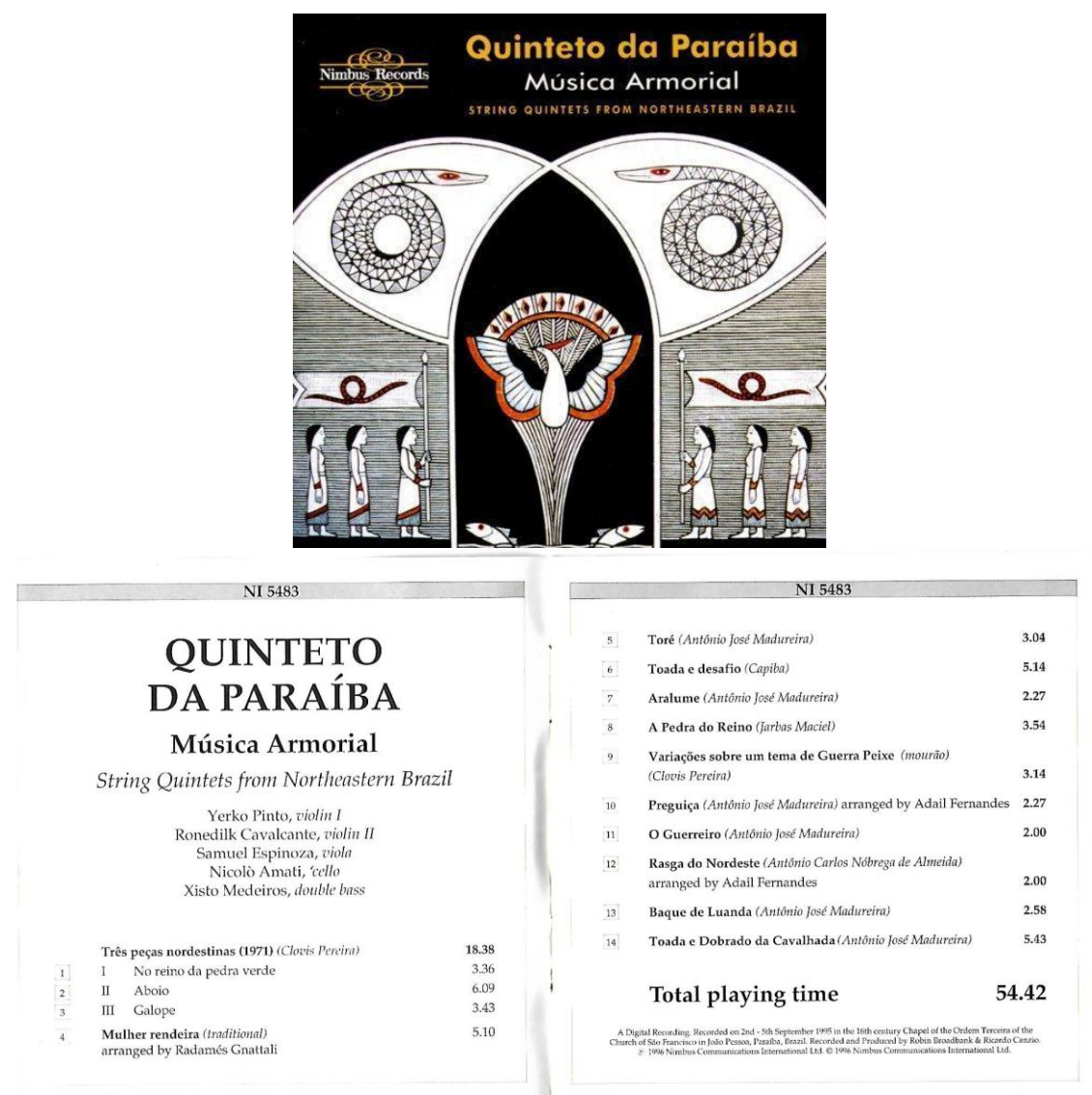
Os discos foram ouvidos com muita atenção, e logo em seguida, foram feitas considerações sobre cada um. Ao final, com uma lista das músicas prediletas de cada membro do Grupo, fizemos uma lista final e eu fiquei com a responsabilidade de gravar uma fita cassete e enviar para o maestro Adail Fernandes, que estava morando em São Paulo, capital. Em menos de quarenta dias o maestro enviou as grades dos arranjos – na época, tudo escrito a lápis e papel. Ao receber os arranjos por fax logo tirei xerox e cortei linha por linha de pentagrama, colando-as em uma folha de papel ofício.

Sem dúvida, esse CD foi o responsável direto pela divulgação internacional do Quinteto, com distribuição no continente asiático, europeu, norte-americano. Não demorou muito para acontecer os primeiros convites para apresentações em países como França, Holanda, Bélgica, Áustria, Espanha e Portugal. Em 1996, ficou entre os dez discos de *World Music* mais tocados na BBC de Londres.

Com o lançamento desse CD, o saudoso Mauro Dias, crítico do jornal Estadão de São Paulo, falou que o grupo era o responsável pelo resgate do Movimento Armorial. A conceituadíssima revista *The Strad* de Londres enalteceu os valores do Quinteto da Paraíba em matéria especial, assim como as revistas *Gramophone*, *Classic FM Magazine*, *Repertoire* e *Diápson* brindaram o grupo com elogiosas críticas.

Na **Figura 3** é apresentado o encarte do disco “Música Armorial”. Neste ponto é válido citar que a gravação deste disco pode ser considerada um marco identificador da performance do Quinteto da Paraíba, uma vez que foi a partir dele que o nome do grupo passou de Quinteto Ravel para Quinteto da Paraíba, como também impulsionou uma identidade sonora do grupo. Esses dados confirmam que a prática musical do Quinteto da Paraíba alcança o entendimento de performance de Taylor (2016) ao defini-la como um fazer criativo, uma forma de transmitir identidade e uma forma de compreender e expressar o mundo, neste caso, a cultura nordestina.

Figura 3 – Encarte do disco Música Armorial



Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

A tradicional formação do quarteto de cordas, proveniente da cultura europeia, composto por dois violinos, viola e violoncelo, foi a base para a formação do Quinteto da Paraíba, adicionando a sua composição o contrabaixo – e essa inserção instrumental, aparentemente simples, alterou sobremaneira a forma de fazer música do grupo, trazendo uma pungente brasilidade à música de câmara tradicional.

A partir desse reconhecimento e apropriação cultural da música proveniente do Nordeste, a trajetória do Quinteto da Paraíba restou completamente modificada, transformando-se em um grupo que, por meio de sua música, dialoga com o popular e o erudito, transitando com facilidade entre os mais diversos estilos musicais. Ao analisarmos o repertório e sua relação com o contexto de produção, nos aproximamos do que Nettl (1964)

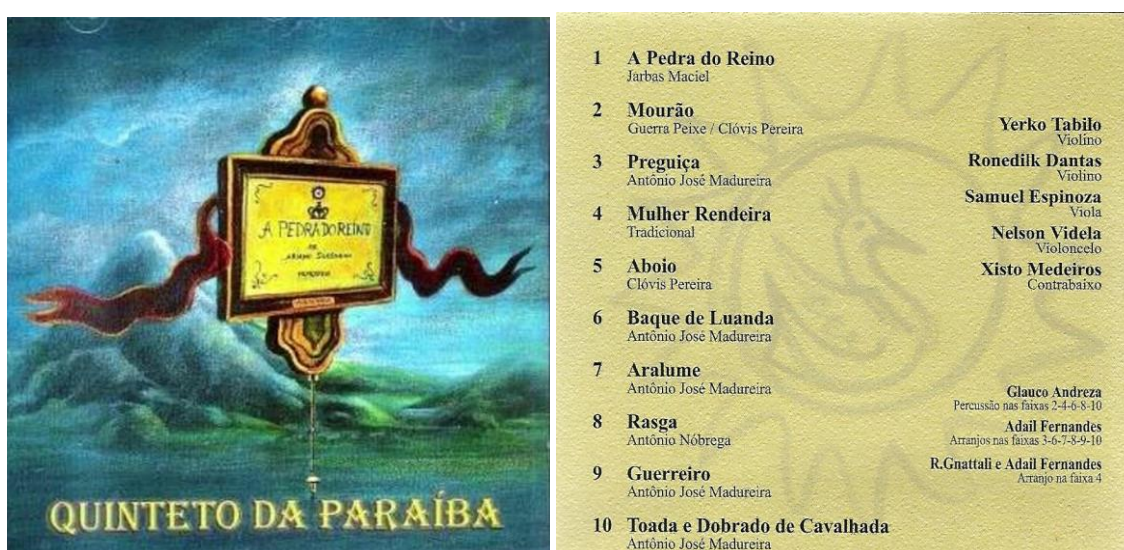
entende como estudo da etnomusicologia, que além de um recurso metodológico, é uma arte ao refletir sobre os aspectos subjetivos que permeiam a produção musical.

3. 1. 3 A Pedra do Reino

Já há alguns anos sem gravar e em pleno processo de elaboração do que seria o nosso próximo CD “Capiba & Gonzagão”, no ano de 2002, eu tive a ideia de lançarmos o CD “A Pedra do Reino”, que nada mais é do que uma compilação das faixas do CD “Música Armorial” (1996) que não estavam no CD “Armorial & Piazzolla” (1995). Isso porque a importação do CD da Inglaterra impossibilitava o acesso em razão dos altos custos dos tributos envolvidos na operação.

Na época, o amigo e fotógrafo, Gustavo Moura, estava trabalhando em um acervo fotográfico do mestre Ariano Suassuna, cujo tema seria “Do Reino Encantado”. Constantemente viajavamos a Recife para nos encontrarmos com ele. Na oportunidade, lhe informei que pretendíamos lançar o CD “A Pedra do Reino” e questionei se ele poderia escrever uma apresentação para o encarte do disco. Prontamente, Ariano – como um contador de histórias nato, começou a explanar sobre a inspiração do compositor Jarbas Maciel para escrever a música, e que a mesma resultou em uma homenagem a ele, tendo sido intitulada com o nome homônimo ao do seu romance.

Figura 4 – Encarte do disco *A Pedra do Reino*



Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

A **Figura 4** apresenta o disco “A Pedra do Reino”, no encarte tem um trecho escrito

por Ariano Suassuna quando comenta sobre o disco, registrando que “[...] é com alegria que deixo aqui assinalada minha profunda gratidão a Jarbas Maciel e ao Quinteto da Paraíba por terem sabido valorizar a música feita pelo povo do Brasil real.”. Ou seja, mais um disco que o Quinteto da Paraíba interpreta temas melódicos do Brasil profundo, performando melodias produzidas por tocadores de rabeca, pífanos etc., numa espécie de catalogação de traços melódicos, a partir de uma tentativa de interação com o coletivo formador do Nordeste brasileiro. Esse agir se aproxima do pensamento de Ribeiro (2017) quando cita que a performance musical reflete os processos de interação social e produção de experiências musicais subjetivas e coletivas. Portanto, a cada disco produzido pelo Quinteto da Paraíba fica evidente a intenção em articular sua produção musical com o espaço geográfico e contexto sociocultural que o grupo está vinculado.

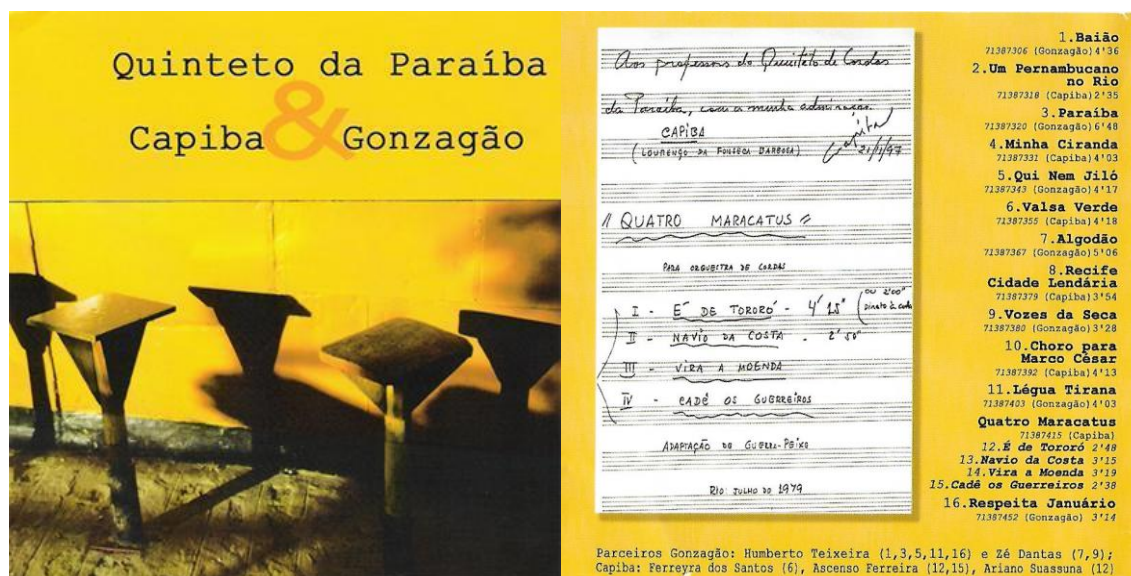
3. 1. 4 Capiba & Gonzagão

Com o êxito e a repercussão do CD “Música Armorial” (1996), que além das críticas positivas, tinha rendido a primeira turnê internacional do grupo em 1999, encomendamos ao maestro Adail Fernandes mais músicas Armoriais. Assim, quando a gente menos esperou, chegaram oito arranjos de Gonzagão como quem profetizou não só o que estava por vir, mas o que deveria ser feito para alcançá-lo.

Na **Figura 5** é ilustrado o encarte do disco “Capiba & Gonzagão”. Conforme indica o título, o repertório é composto de músicas dos dois compositores que dão nome ao disco. Tradicionalmente ausente das salas de concerto, a cultura musical do Nordeste emana das raízes mais profundas do povo nordestino, que ao longo dos anos tem conseguido resguardar as suas tradições, a despeito da marginalização imposta pela grande mídia.

Exemplos das manifestações típicas da cultura nordestina são o caboclinho, o coco de roda e a ciranda, o maracatu, os reisados e o cavalo-marinho, frutos de uma região majoritariamente miscigenada, composta por povos advindos dos mais distintos lugares, sejam negros, indígenas ou europeus. Ao analisarmos as composições de Capiba e Luiz Gonzaga, é possível identificar indícios de tradições, valores e crenças do povo formador do Nordeste brasileiro. Assim, entendemos que a performance do Quinteto da Paraíba é entrelaçada aos traços culturais e identitários dessa região.

Figura 5 – Encarte do disco *Capiba & Gonzagão*



Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Em novembro de 1997, o mestre Capiba estava hospitalizado e pediu para que sua esposa, Dona Zezita Barbosa, ligasse para o maestro Clóvis Pereira e solicitasse que ele fosse até o hospital, pois precisava que ele entregasse um envelope em mãos ao Quinteto da Paraíba. O maestro Clóvis Pereira foi ao seu encontro e pegou o envelope. O mestre Capiba veio a óbito no dia 31 de dezembro de 1997.

O professor Yerko Tabilo, que sempre fazia cachê com a Orquestra Sinfônica do Recife, foi fazer um ensaio na retomada da temporada de 1998 quando encontrou com o maestro Clóvis Pereira e o mesmo contou toda a história para ele e entregou o envelope.

Quando o professor Yerko voltou de Recife/PE e tivemos nosso tradicional ensaio do Quinteto, ele nos contou a história e abriu o envelope em clima de muito suspense. Nele continha a grade dos quatro maracatus de Capiba escrito para orquestra de cordas pelo maestro Guerra Peixe, com *divisi* de primeiros, segundos, violas e violoncelos, além de solos de spala – o qual eu tive a honra de fazer a adaptação para o Quinteto da Paraíba.

Os quatro maracatus estavam divididos em forma de movimentos: I - É de Tororó, II - Navio da Costa, III - Vira a Moenda e IV - Cadê os Guerreiros. Na capa da grade, estava escrito “Aos professores do Quinteto de Cordas da Paraíba, com minha admiração. Capiba 21/11/1997.” O grupo ficou muito emocionado pois os arranjos que o maestro Adail Fernandes tinha mandado de Gonzagão eram originalmente arranjos sinfônicos de Guerra Peixe escrito para o segundo volume da série “A Grande Música do Brasil”. Essa série teve quatro volumes: o Vol. 1 “A Grande Música de Chico Buarque” (1978), Vol. 2 “A Grande

Música de Luiz Gonzaga” (1978), Vol. 3 “A Grande Música de Tom Jobim” (1978) e o Vol. 4 “A Grande Música de Noel Rosa” (1978). Todos com concepção e direção geral de Marcus Pereira para a gravadora Copacabana.

Um fato curioso dessa época refere-se a uma das vezes em que o Quinteto tocou em Recife. Fomos convidados pelo maestro Clóvis Pereira para um café em seu apartamento. Ao chegarmos, o maestro começou a nos mostrar muitas coisas de seu vasto acervo cultural. Em meio a todo esse material, mostrou-nos um livro com os doze maracatus de Capiba – uma produção maravilhosa com as partituras da melodia, letra e parte de piano. O livro é todo escrito e ilustrado por Ariano Suassuna. Nesse momento, o maestro mostrou uma dedicatória de Capiba para um ex-colega do Banco do Brasil, na oportunidade em que ele tinha sido funcionário daquele banco. Pois bem, o maestro Clóvis tinha comprado aquele exemplar em um sebo. Quando Capiba esteve em seu apartamento, ele mostrou o livro e pediu que ele autografasse e dedicasse a ele. Capiba logo tratou de escrever não uma dedicatória, pois ali já tinha uma – e, diga-se de passagem, belíssima – mas um termo jurídico transferindo tal dedicatória ao maestro Clóvis Pereira. Esse fato reitera a relevância do Quinteto da Paraíba ter recebido *Os Quatro Maracatus* com a valorosa dedicatória de Capiba, como uma forma de reconhecimento do trabalho desenvolvido pelo Grupo.

3. 1. 5 Nau Capitânia de Itamaracá

Comecei a escrever arranjos para o Quinteto quando começamos a fazer os shows com Xangai, durante o lançamento do CD “Um Abraço Pra Ti Pequenina” (1997). Fazíamos as músicas do disco e Xangai ficava sozinho no palco na metade do show. Nesse momento o espetáculo crescia. Ele pegava o seu violão e tocava clássicos do seu repertório. Então eu pensei: se eu escrevesse essas músicas para o Quinteto, poderíamos participar do ponto culminante do show. A partir desse momento, comecei a escrever arranjos sempre pensando, procurando e propondo aquilo que eu sentia quando tocava com o grupo os arranjos do maestro Adail Fernandes.

Nessa época, Lenine gravou o CD “O Dia Em Que Faremos Contato” (1997). Ao ouvir esse disco, fiquei impressionado com as sonoridades. Então comecei a escrever arranjos instrumentais de algumas músicas para o Quinteto. Na oportunidade, escrevi a *Suíte Leão do Norte* em cinco movimentos: I – Mote do Navio, II – Aboio Avoado, III – Candeeiro Encantado, IV – O Marco Marciano e V – Leão do Norte. A essa altura, o grupo já tinha uma

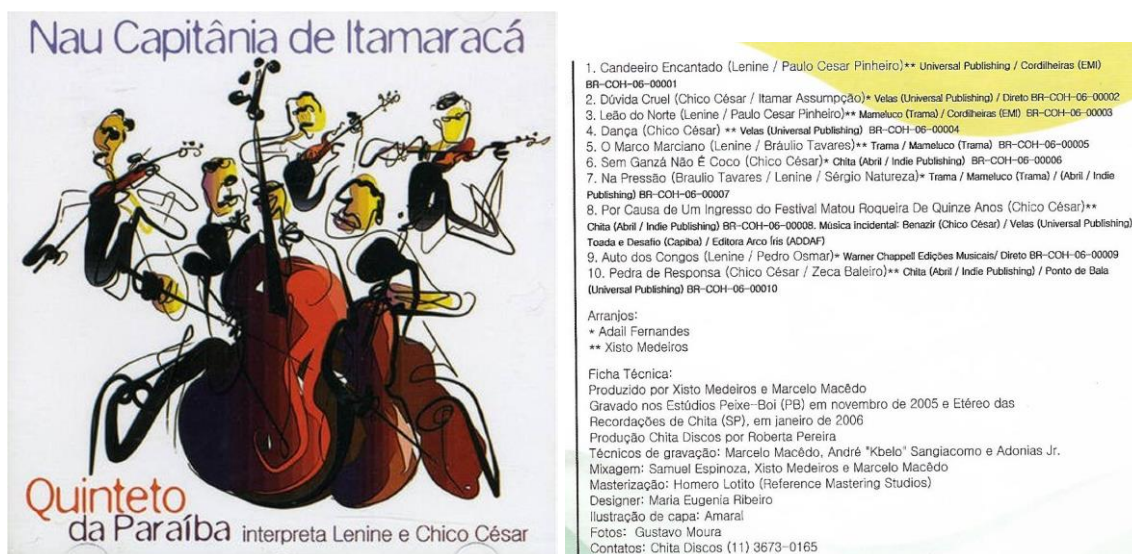
forma marcante de tocar música de câmara com pegada de música popular, pois isso estava no toque e na interpretação de cada um dos membros do Grupo.

Em 2003 passei a integrar a banda de Chico César substituindo Swami Júnior, e a partir de então passei a ter um contato mais direto com a obra de Chico. Nesse momento, a banda de Chico estava em lançamento do seu CD “Respeitem Meus Cabelos, Brancos” (2002) em que eu tinha gravado a música “Sem Ganzá Não é Coco” com a Metalúrgica Filipeia, arranjo do maestro Chiquito, com a participação de Naná Vasconcelos na percussão. No final de 2004, Chico César encomenda dois arranjos para o seu próximo trabalho que se chamaria “De Uns Tempos Pra Cá”. Seriam as músicas “Moer Cana” e “Por Causa De Um Ingresso Do Festival Matou Roqueira De Quinze Anos”. Logo tratei de passar a *Ciranda* para o maestro Adail Fernandes escrever o arranjo e me arvorei a escrever o arranjo da *Roqueira*, deixando combinado com a produção de Chico que falaria com a professora Glória Caputo da Fundação Carlos Gomes de Belém/PA que na volta de uma apresentação que faríamos no início de março de 2005, iríamos para São Paulo/SP para cumprir a agenda de gravação das músicas. Ao chegarmos na casa de Chico, ele tinha comprado duas caixas de vinho português “Terras de Xisto” e umas dez pizzas. Na ocasião, estava nos esperando com sua namorada Maíra e mais um casal de amigos, e nos surpreendeu com a informação de que não gravaríamos apenas aquelas duas músicas, e sim o álbum inteiro. Passamos uma semana inteira de leituras dos novos arranjos – que chegavam o tempo todo, na maior parte das vezes por motoboy – e o dia inteiro de gravação em estúdio.

A essa altura, já tínhamos muitos arranjos de músicas instrumentais de Lenine e Chico César, quando falei do projeto para o maestro Adail – que logo tratou de escrever alguns outros arranjos pensando nesse projeto, que teve o nome batizado por Chico César, que argumentou dizendo: “na época das capitanias hereditárias, Paraíba e Pernambuco foi uma coisa só, de Itamaracá/PE até Baía da Traição/PB e se chamava Capitania de Itamaracá.”

Assim nasceu “Nau Capitânia de Itamaracá”, conforme ilustra a **Figura 6**.

Figura 6 – Encarte do disco *Nau Capitânia de Itamaracá*



Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Ao analisar o entrelaçamento desse CD com os demais, entendemos que, apesar de Chico César e Lenine não serem diretamente provenientes do Movimento Armorial, suas produções musicais carregam temas melódicos e narrativas originárias da região Nordeste. Com base nisso, podemos inferir que a produção musical do Quinteto da Paraíba é fortemente influenciada por compositores do Armorial, mas também está vinculada com a música popular produzida por artistas como Chico César, Lenine e outros mais.

3. 1. 6 Ao Vivo em New York

Recebemos o convite do nosso amigo e colega professor Eduardo Nóbrega para tocarmos em uma cerimônia de boas vindas para dois professores da *Syracuse University/NY*: Elisa Dekaney e John F. Warren, que tinham vindo até a capital paraibana para firmar um convênio com a Universidade Federal da Paraíba, no intuito de criar uma espécie de intercâmbio entre as universidades.

Tínhamos um compromisso em Salvador/BA. Eram três apresentações no Espaço Caixa Cultural, e Eduardo Nóbrega queria que tocássemos justo no dia que estaríamos voltando. Então organizei com a produção que colocasse nosso voo de volta para Recife/PE para podermos estar presentes na hora marcada no auditório Gerardo Parente do Departamento de Música da UFPB.

Uma van foi nos buscar no aeroporto de Recife/PE, então chegamos ao Departamento

de Música justo na hora em que os convidados tinham acabado de fazer uma visita aos departamentos de Música e Educação Musical da UFPB. Nesse momento, armamos nossos instrumentos e pegamos nossos cadernos de partituras, cumprimentei todos ali presentes e fiz uma breve apresentação do grupo, sempre com a tradução do professor Ulisses Silva e da própria professora Elisa Dekaney – que apesar de ser casada com americano e morar a muitos anos nos Estados Unidos, nasceu em São Paulo/SP.

Escolhemos as músicas que mais bem representassem o trabalho do Quinteto da Paraíba, pois sabíamos que seria uma oportunidade ímpar de poder mostrar esse trabalho desenvolvido há tantos anos, e que justo no ano de 2019 estaria completando trinta anos de atividade artística e musical. A apresentação superou todas as nossas expectativas. Os professores ficaram emocionados e bastante curiosos em relação aos arranjos e como estavam escritos nas partituras, e então começaram a fazer perguntas e expressar o sentimento deles diante da nossa apresentação. Ao final, perguntaram se teríamos interesse em ir até a *Syracuse University/NY* em razão do que tinham assistido. Dessa forma, poderíamos interagir com alunos e professores da Universidade, promovendo uma residência artística de dez dias nas classes de músicos de orquestra, composição, música brasileira, técnica de gravação, *big band* e aulas individuais.

Ao todo foram seis apresentações musicais em teatros, igrejas e auditórios de escolas públicas. Este CD foi gravado no *Setnor Auditorium – Setnor School of Music – Syracuse University/NY*, no dia 29 de janeiro de 2019, às 20h, com transmissão ao vivo pela internet. O concerto foi dedicado às vítimas de Brumadinho.

Uma história interessante dessa gravação aconteceu ao final do concerto, quando a diretora Martha Sutter da *Setnor School of Music* ofereceu um jantar para o Grupo e alguns convidados. Durante o evento, as pessoas pediam informações sobre como tocávamos determinadas músicas, então a senhora Martha Sutter pediu que alguém traduzisse para ela um poema de Chico César que eu recito antes de começar a música “Desejo e Necessidade”:

*Eu pra cantar não vacilo
Digo isso, digo aquilo
Digo tudo que se disse
Digo Veneza, Recife, Fortaleza que se abre
Quero que o mundo se acabe se não disser o que sinto
Digo a verdade, minto
Vertente me arrebatava
Minha voz em serenata
Labareda e labirinto
A pena de uma galinha*

*Trinta caroços de pinha
Doce delírio de vate
Um colírio, um tomate
Um cartucho de espingarda
O sangue da onça parda é tudo que trago e tenho
Nada tinha de onde venho, lenho que arde sozinho
Beba comigo o vinho da arte do meu engenho. (Chico César)*

Realmente foi um momento muito inusitado com Elisa, Ulisses, Thiago, Nilson e até Ronedilk tentando traduzir tais palavras que - para nós - se alinhavam nos acordes armoriais de nossos instrumentos, como um bordado que transparece o solo nordestino.

Na **Figura 7**, é apresentado o repertório que compõe o disco “Ao vivo em New York”.

Figura 7 – Encarte do disco *Ao vivo em New York*



Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Assim, entendemos que a cultura musical do Nordeste, com sua influência Ibérica e Moura, aparece como principal ancestral da música executada pelo Quinteto da Paraíba, e tem suas raízes no sertão nordestino, que, a despeito da escassez de recursos, é um lugar extremamente rico culturalmente falando. Portanto, os dados evidenciaram que a performance do Quinteto da Paraíba tem sido marcada pela interpretação de compositores do Armorial, fato que influenciou na constituição identitária sonora do grupo e fomentou o entrelaçamento de sua produção musical com o contexto antropológico do Nordeste do Brasil. É válido frisar ainda que, além desse entrelace da produção musical do Quinteto da Paraíba com os traços característicos da música Armorial, o grupo aglutina indícios musicais

populares contemporâneos e também explora aspectos harmônicos, estéticos e anatômicos dos instrumentos ‘tradicionalmente eruditos’, comumente não são utilizados/explorados por outros grupos/instrumentistas, traçando assim, a performance que constitui sua identidade sonora.

3. 1. 7 Parcerias e participações

Além dos discos solos, é importante destacar que o Quinteto da Paraíba gravou discos em parceria ou participações com artistas do cenário regional, nacional e internacional. O Quadro 4 apresenta as parcerias.

Quadro 4 – Parcerias do Quinteto da Paraíba em discografias

Discografia	Artista	Ano
Um Abraço Pra Ti, Pequeninina	Xangai	1998
Ancestrais	Milton Dornellas	1998
Brasilerança	Xangai	2001
De Uns Tempos Pra Cá	Chico César ³	2005
Cantos e Encontros De Uns Tempos Pra Cá	Chico César	2011
Guriatã	Sandro Guimarães	2011

Fonte: dados da pesquisa, 2023.

No Quadro 5 são descritas as participações em CDs de artistas paraibanos, com destaque para o disco “Mário de Andrade Por Músicos da Paraíba” com a música “Ode aos Jamais Iluminados” de Ilza Nogueira, que é o único fonograma do Grupo gravado pelo maestro Adail Fernandes no contrabaixo. E no disco “Carrapicho”, de Raiff Dantas Barreto, a música “Andrezza” do maestro Duda, que marca a minha entrada no contrabaixo e fora a última gravação em que o Grupo tivera o nome de Quinteto Ravel.

³ Em 2007 o Quinteto se apresentou junto do cantor e compositor Chico César na abertura dos Jogos Pan-Americanos, no Estádio do Maracanã no Rio de Janeiro.

Quadro 5 – Participação do Quinteto da Paraíba em CDs de artistas paraibanos

Discografia	Artista	Música	Ano
Mário de Andrade Por Músicos da Paraíba	Ilza Nogueira	<i>Ode aos Jamais Iluminados</i>	1993
Carrapicho	Raiff Dantas Barreto	<i>Andreza</i>	1994
Avatar	Cátia de França	<i>Ponta do Seixas</i>	1996
Folia de Rua	Chico César e Mestre Fuba	<i>Muriçocas do Miramar</i>	2000
Lâminas de Black-Tie	Paulinho Ditarso	<i>Sete Boleros Cardíacos</i>	2000
De Todo Coração	Almir Dantas	<i>Por Isso Te Louvamos</i>	2000
Jaguaribe Carne Vem no Vento	Pedro Osmar	<i>Mote do Navio</i>	2003
Paisagem de Interior	Jessier Quirino	<i>Entre o Pente e o Repente</i>	2004
Botando Pra Quebrar	João Grilo	<i>Tocaia</i>	2005
Prana	Xisto Medeiros	<i>Repasto de Luxúria e Prana</i>	2010
Black Xistus	Xisto Medeiros	<i>Sol de Prata; Flores; Praça da Lua ; Amuleto e Mimo</i>	2013

Fonte: dados da pesquisa, 2023.

Quadro 6 – Participação do Quinteto da Paraíba em CDs de artistas nacionais e internacionais

Discografia	Artista	Música	Ano
Orquestra Armorial	Direção: Cussy de Almeida	O CD Inteiro	1994
Requiem Contestado	Direção: Eli-Eri Moura	O CD Inteiro	1995
Missa	Danilo Guanais	O CD Inteiro	1996
Descobrimo João Pernambuco	Leandro Carvalho	<i>Estrada do Sertão; Lágrima; Lamentos; Noturno e Choro N° 1</i>	1999
Rumos Musicais Ao Vivo	Itaú Cultural	<i>Respeita Januário e Melancólico Buenos Aires</i>	1999
Tábua de Pirulito	Grupo Sagrama	<i>Gajeiro</i>	2002
Cromo	Leandro Carvalho	<i>Suíte Mato Grosso; Tarantella; Minha Caçula; Transportes D'alma</i>	2003
Pásalo	Luis Pastor	<i>Las Ranas De La Memoria e Dulce Del Alma</i>	2004
Nove de Frevereiro	Antonio Nóbrega	<i>Tirando a Casaca</i>	2006
Nem Sol Nem Lua	Toninho Ferragutti	<i>Na Sombra da Asa Branca e Forró Classudo</i>	2006

Ao Amor, Onde o Amor Foi Demais	Dalva Torres	<i>Manhã de Carnaval; Canção da Volta e A Canção Dos Seus Olhos</i>	2007
Labiata	Lenine	<i>Martelo Bigorna⁴ e Ciranda Praieira</i>	2008
Baita Negão	Virginia Rosa	<i>Morfeu e Nó Molhado</i>	2008
Cantos & Encontros	Coral Edgard Moraes	<i>Pirilampos</i>	2009
Toca Pernambuco	João Paulo Albertim	<i>Grandes Lições</i>	2011
Sempre é Hoje	Nenhum de Nós	<i>Estrela do Oriente e Foi Amor</i>	2014
Samba Luzia Gorda	Totonho e os Cabra	<i>O Samba</i>	2018
Tantas	Anna Ratto	<i>Ana Luisa</i>	2019

Fonte: dados da pesquisa, 2023.

Com base no exposto fica evidente a articulação e interação social do Quinteto da Paraíba com diversos artistas da cena regional e nacional. Inferimos que essas participações do grupo nas produções musicais de outros sujeitos transparecem o reconhecimento da qualidade do Quinteto da Paraíba, essa percepção também se respalda nos dados que revelam as produções fonográficas do grupo que integraram trilhas sonoras de filmes, novelas e espetáculos de dança de alcance nacional e internacional, conforme apresenta o quadro a seguir.

Quadro 7 – Participação do Quinteto da Paraíba em trilhas sonoras

Trilha sonora	Música	Ano
<i>Fuga y Misterio</i> , balé dirigido por Rosa Cagliani com direção musical de Carlos Anísio	<i>Fuga y Misterio</i> de Astor Piazzolla	1992
<i>Dead Letters</i> , curta-metragem de Jeane Campion	<i>Toada e Dobrado de Cavallhada</i> de Antônio José Madureira	1996
<i>Quinze Anos Depois</i> , peça teatral de Bráulio Tavares dirigida por Fernando Teixeira	<i>Quinze Anos Depois</i> de Alex Madureira	1997
<i>Central do Brasil</i> , filme dirigido por Walter Salles Jr	<i>Toada e Desafio</i> de Capiba	1998

⁴ O Quinteto em 2008 gravou a faixa Martelo Bigorna no CD Labiata do cantor e compositor Lenine, com arranjo de Xisto Medeiros, que foi incluída na trilha da novela O Caminho das Índias da Rede Globo e ganhou o Grammy Latino de 2009.

<i>Caminho das Índias</i> , telenovela escrita por Glória Perez	<i>Martelo Bigorna</i> de Lenine	2009
<i>Gonzaga: de Pai pra Filho</i> , filme dirigido por Breno Silveira	<i>Minha Ciranda</i> de Capiba; <i>Rasga</i> de Antonio Nóbrega; <i>Aboio</i> de Clóvis Pereira e <i>Légua Tirana</i> de Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga	2012
<i>Triz do Grupo Corpo</i> , coreografia de Rodrigo Pederneiras	<i>A Corte, Corda e Acordado</i> de Lenine	2013
Série Cangaço Novo	<i>Rasga</i> de Antonio Nóbrega	2023

Fonte: dados da pesquisa, 2023.

Na próxima subseção apresentamos as impressões acerca da trajetória e performance do Quinteto da Paraíba, a partir de olhares de sujeitos que possuem alguma relação com o grupo.

3. 2 O Quinteto da Paraíba por outros olhares

Nesta subseção buscamos revelar características identitárias da performance do Quinteto da Paraíba a partir das suas produções fonográficas, bem como, mostrar impressões de personalidades importantes da área musical, de ex-integrantes do grupo e da imprensa nacional e internacional, verificando de que forma o grupo se insere na cena musical do país e quais elementos de sua performance ganharam destaque e notoriedade. Conforme citado na metodologia desta pesquisa, os dados aqui apresentados foram coletados nos itens documentais (textuais e sonoros) do Arquivo do Quinteto da Paraíba. Dos dados categorizados ficou explícito que os conteúdos apresentados nas narrativas que se destacam, versam sobre a *performance do Quinteto da Paraíba* e sobre a interpretação de *compositores do Movimento Armorial*.

A característica plural do grupo na mescla entre elementos mais vinculados a música de concerto com a música Armorial e as características da música nordestina é algo transversal nos discos e percebido de certa forma por diferentes pessoas que estiveram envolvidas nesse processo. Por exemplo, no nosso primeiro CD “Armorial & Piazzolla” o mestre, compositor e multi-instrumentista Sivuca e o professor e violoncelista Antônio Lauro Del Claro escreveram o encarte do disco. Vejamos as percepções de ambos:

Hoje, dia 21 de janeiro, dia de Santa Inês, eu acabo de escutar a gravação do Quinteto da Paraíba e vou traçar algumas considerações em torno do assunto.

Começando eu devo dizer que os arranjos de Adail Fernandes passam uma atmosfera magnífica, apesar de não ser um trabalho fácil, diga-se de passagem, pois arranjar para um Quinteto não é como escrever para uma sinfônica.

As músicas no Reino da Pedra Verde, Aboio e Galope do meu amigo, o maestro Clóvis Pereira representam esta Região Brasileira pobre de dinheiro mas muito rica de manifestações musicais, notadamente nosso Estado da Paraíba, onde o que se pensa em matéria de música resulta em dobro, vejam por exemplo a Orquestra Tabajara com Severino Araújo a Orquestra Sinfônica da Paraíba, mas recentemente a Orquestra Sinfônica em Campina Grande, o Quinteto Brassil, a Metalúrgica Filipéia e especificamente o Quinteto da Paraíba.

Muito feliz também foi a ideia de incluir Capiba com Toada e Desafio, o A. C. Nóbrega com Rasga e Toré de A. J. Madureira. Aproveito para parabenizar o Quinteto da Paraíba pela iniciativa de juntar a música Armorial com o trabalho de Astor Piazzolla fazendo assim provavelmente pela primeira vez a junção de duas fontes musicais unindo a nossa tão sofrida América do Sul. Eu acho que esta fusão foi de uma felicidade incrível e eu quero, mais uma vez, dizer que eu fico muito feliz em escutar e não hesito em recomendá-la a todas as pessoas de bom gosto musical.

A execução dos participantes é impecavelmente brilhante, a mixagem perfeita, enfim não vou me alongar mais porque música não é para se comentar, é para se ouvir.

Portanto eu reafirmo aquilo que eu venho dizendo há muito tempo: João Pessoa é a Viena Brasileira; tudo que se faz musicalmente frutifica da melhor maneira possível. Rio, 21 de janeiro de 1995. (Sivuca)

Podemos perceber o destaque que Sivuca dá ao fato de parte dos compositores interpretados pelo Quinteto da Paraíba, representarem por meio de suas obras, a região nordestina e suas manifestações culturais e musicais, dando ênfase a performance do grupo como impecavelmente brilhante e cita como valorosa a presença de compositores do Armorial. Isso reafirma que a produção musical do grupo se articula com os aspectos culturais do espaço geográfico que está situado. Antônio Lauro Del Claro apresenta o grupo da seguinte maneira:

Já desde a sua formação, o Quinteto da Paraíba apresenta algumas características que o torna um grupo “sui generis”. Ao introduzirem o contrabaixo, proporcionam a oportunidade do contato com a família das cordas, onde podemos observar nitidamente os diferentes timbres e coloridos dos instrumentos. E isso gera uma sonoridade caudalosa, calorosa. Esta característica produz uma gama muito grande de recursos sonoros que foram explorados criativamente, quer seja na interpretação das obras escritas originalmente para esta formação, quer seja nos arranjos criados para o grupo.

A outra característica que chama a atenção do Quinteto da

Paraíba vem reforçar a tese da Universalidade da Música dentro da linguagem própria de cada nacionalidade ou compositor. O Quinteto é formado por músicos brasileiros e chilenos, e o repertório deste disco se divide em música armorial e argentina. Na linguagem universal da música, o que importa é que os instrumentistas sejam músicos, e isso os componentes do Quinteto o são. Tocam “juntos”, se completam numa comunicação instintiva, inerente à música de câmara. Uma interpretação correta, por si só, não desperta o mesmo interesse daquela que é comunicada com esplendor essencial à música, emocionando o ouvinte, penetrando no coração... aquecendo o sangue.

As músicas em geral são como uma sucessão de arco-íris, têm sempre uma vibração constante. E neste trabalho o Quinteto da Paraíba conseguiu registrar todas as cores do som, explorando todos os efeitos possíveis dos instrumentos. Este trabalho é poesia pura, tão natural como o voo de um pássaro. Tão surpreendente quanto o barulho do trovão. Uma sucessão de matizes que se aproximam do limite entre a matéria e o espírito. O verdadeiro papel do músico, elo entre o compositor e o público. Uma comunicação sem palavras, pois segundo Tolstoi: “A música começa onde acaba a palavra.” (Antônio Lauro Del Claro)

Com base no exposto podemos observar a opinião quanto ao trabalho coletivo que os integrantes do Grupo se dispuseram a realizar, de maneira que alcança os ouvintes, com comunicação instintiva, sonoridade caudalosa e calorosa, que na visão de Antônio Lauro Del Claro, é resultado de uma gama de recursos sonoros explorados criativamente. O maestro descreve a performance do Quinteto da Paraíba como esplendor essencial à música.

No nosso segundo CD “Música Armorial” o produtor e musicólogo Ricardo Canzio escreveu no encarte do disco.

Quinteto da Paraíba formado por Samuel Espinoza (viola), Nelson Campos (violoncelo), Yerko Pinto (primeiro violino), Ronedilk Cavalcante Dantas (segundo violino) e Xisto Medeiros (contrabaixo). Os três primeiros são professores da Universidade Federal da Paraíba e os outros avançados alunos lá. O grupo começou em 1989 como um clássico quarteto de cordas tocando informalmente. Como quarteto tocavam um repertório eclético, mas concentravam-se na música de compositores locais, por isso precisavam de arranjos para obras originalmente compostas para diferentes formações instrumentais. Então Adail Fernandes, o arranjador responsável por muitas das peças ouvidas neste disco, juntou-se ao grupo ainda em 1989 como contrabaixista. Ele seguiu seu próprio caminho alguns anos depois e foi substituído por Xisto Medeiros, mas deixou para o grupo muitos bons arranjos. Através de uma preocupação com a interpretação desenvolveram um estilo que capta o espírito desta música, ainda que com os instrumentos de um ensemble clássico europeu. Eles procuraram aquele som granuloso especial que não é ouvido com frequência em conjuntos de cordas europeus ou americanos e o encontraram. (Ricardo Canzio, tradução nossa)

Essa descrição da trajetória e do trabalho do Quinteto da Paraíba escrita por Ricardo Canzio, enfatiza a performance do grupo indicando que “*desenvolveram um estilo que capta o espírito desta música, ainda que com os instrumentos de um ensemble clássico europeu*” se referindo a interpretação de compositores do armorial com os instrumentos de cordas comumente utilizados na música erudita. Aqui fica evidente a articulação que o grupo alcança da técnica da música erudita com os elementos rítmicos e melódicos da música regional nordestina.

No nosso terceiro CD “A Pedra do Reino” o escritor, dramaturgo e criador do “Movimento Armorial” Ariano Suassuna escreveu no encarte do disco.

O Quinteto da Paraíba é um dos melhores e mais afinados grupos camerísticos que já ouvi em minha vida, o que, sem dúvida, é motivo de justo orgulho para minha terra natal, cujo nome ele carrega. Conheço-o desde a sua fundação; e sem se falar da admiração que lhe tenho, identifico-me demais com sua linha de trabalho.

Entre os anos de 1942 e 1945, passando férias na fazenda São Pedro, pertencente a meu tio Joaquim Duarte Dantas, ouvi uma mulher do Povo, Delfina, cantar, com voz de falsete, uma bela e áspera cantiga, a qual ela dava o nome, também estranho, de O Piado do Cachorro. A música e a figura da Cantadeira nunca saíram da minha memória: agora mesmo, no momento em que escrevo, é como se estivesse Delfina diante de mim, vestida de vermelho e torrando milho, como estava no momento de cantar o Piado.

Anos depois, quando lançamos o Movimento Armorial, passei a cantiga para meu querido amigo Jarbas Maciel que, usando-a como tema, compôs, para orquestra de cordas, a bela peça a que deu o nome de A Pedra do Reino.

Bem se pode imaginar, portanto, com que ansiosa expectativa espero ouvir a música de Jarbas Maciel na versão preparada pelo Quinteto da Paraíba: na minha visão das coisas (e tenho certeza de que o grande Jarbas Maciel é da mesma opinião que eu), grupos camerísticos como esse é que representam o próprio núcleo, o verdadeiro e acerado gume da arte da música.

Por tudo isso, é com a maior alegria que deixo aqui assinalada minha profunda gratidão a Jarbas Maciel e ao Quinteto da Paraíba por terem sabido valorizar a música feita pelo povo do Brasil real; e por terem feito isso ligando, por tal música, uma forte sertaneja que não é mais viva a um romance brasileiro em que se fala n’O Piado do Cachorro e onde Jarbas aparece sob o nome de Jardelino Maciel. (Ariano Suassuna)

Na visão do respeitado escritor e idealizador do Armorial, Ariano Suassuna, sobre a produção e a performance do Quinteto da Paraíba, o grupo é “*um dos melhores e mais afinados grupos camerísticos*”. Isso reitera que a prática musical do grupo se consolidou a cada disco gravado.

No nosso quarto CD “Capiba & Gonzagão” o produtor e empresário Mário de Aratanha escreveu no encarte do disco.

O Quinteto da Paraíba foi fundado em 1989, ano em que Gonzagão faleceu, aos 77 anos. Capiba tinha então 85 anos, e viveu até os 93. Neste ano de 2002, em que Gonzagão faria 90 anos (e Capiba 98), a Paraíba volta a abraçar Pernambuco nesta homenagem sonora a dois dos maiores heróis musicais do Nordeste.

Quarenta dias antes de morrer, em 97, Capiba presenteou o Quinteto da Paraíba com seus “Quatro Maracatus”, arranjados por seu velho amigo Guerra Peixe. “Com a minha admiração”, escreveu o compositor em 21 de novembro de 1997, ao entregar a partitura ao maestro Clóvis Pereira em seu quarto de hospital no Recife.

O presente só chegou a João Pessoa em fevereiro de 1998, mesmo ano em que saiu o CD Armorial & Piazzolla pela Kuarup, com a música Toada e Desafio, de Capiba, tema do filme Central do Brasil, de Walter Salles Jr., candidato ao Oscar daquele ano.

Logo em seguida, o maestro Adail Fernandes, que é uma espécie de sexto membro do Quinteto, descobriu e adaptou seis arranjos de Gonzagão feitos por Guerra Peixe. Estes e mais os “Quatro Maracatus” acabaram transformando Guerra no veio condutor do nascente CD Capiba & Gonzagão”. Das 16 faixas, 10 partem de arranjos originais deste petropolitano apaixonado pelo Nordeste, um dos maiores compositores brasileiros de todos os tempos.

Capiba & Gonzagão foi completado pelo genial bandolinista Marco César (com quatro arranjos) e pelo maestro Jarbas Maciel, além de Xisto Medeiros, que adaptou para o Quinteto a partitura orquestral dos “Quatro Maracatus”.

Não é à toa que as atenções do meio musical se voltam cada vez mais para o Quinteto da Paraíba. Com o recente Brasilanço repetindo a dobradinha com Xangai de Um Abraço Pra Ti Pequeninha (todos pela Kuarup), os cinco músicos lembram a sanfona do Gonzagão, popular e requintada, sempre a serviço da melhor música do Nordeste. (Mário de Aratanha)

Ao expressar sua opinião sobre CD “Capiba & Gonzagão”, Mário Aratanha dá destaque a escolha dos compositores, reconhecendo-os como heróis musicais do Nordeste, entendendo que a produção musical no contexto nordestino requer do artista enfrentamento para o alcance de protagonismo, por isso o reconhecimento de Luiz Gonzaga e Capiba como heróis que passaram por enfrentamentos, cada um em seu contexto para produzir e encontrar espaço para suas obras e talentos. Características frequentes do povo nordestino que, por vezes, enfrentam processos de escassez de recursos e oportunidades. Fatos evidenciados em suas obras musicais em temas melódicos que remetem a vida do povo nordestino. Destacamos ainda a opinião de Mário Aratanha sobre a qualidade do Quinteto da Paraíba, enfatizando as atenções do meio musical voltadas para o Grupo.

No nosso quinto CD “Nau Capitânia de Itamaracá” o cantor e compositor Chico César escreveu um texto de apresentação do disco.

O Quinteto da Paraíba é nato de um lugar mítico onde se cruzam as erudições e sabenças do cangaceiro Volta Seca e do compositor Franz Joseph Haydn. Saibam que esse lugar existe e não é a Paraíba, nem a Áustria. É um País de São Saruê em que a música flui o tempo todo de tudo que é lugar e pessoa. Onde 10 dólares não valem uma semibreve. E as notas são todas musicais, inclusive os microtons de Smetak e as microfônias de Jimmi Hendrix. O povo desse país chega a chorar de alegria quando escuta um carro de boi imitando a rabeca atemporal e de tristeza quando liga o rádio.

Fiquemos nas alegrias pois o Quinteto nos convida a uma nova viagem. A nave que agora levanta voo sob seu comando é a “Nau Capitânia de Itamaracá”, aludindo à capitania hereditária que reunia pedaços do que hoje é Pernambuco com imensos trechos do que veio a ser a Paraíba. O pretexto musical são canções de dois autores contemporâneos da música popular brasileira. Não por acaso nascidos um na água pouca do sertão da Paraíba e outro no Pernambuco litorâneo de águas múltiplas. Ambos mais de vinte anos vividos no Sudeste: um no Rio de Janeiro, outro em São Paulo. Permitam-me que nos apresente: Lenine e eu. É possível que você já tenha ouvido falar. Mas escutado desse jeito que só o Quinteto toca, duvido muito.

Os arranjos são de Adail Fernandes, um paulistano que participou das primeiras formações do Quinteto tocando contrabaixo, e de seu aluno paraibano e atual baixista do grupo: Xisto Medeiros. A eles coube dar vida própria às melodias, importantes no universo da canção. Revelaram-nas assim a esse mundo prenhe de subjetividade e abismos feitos de sons e ranhuras da alma, que é a música instrumental. Mostram-nos pois a existência de novos mistérios, motivos outros para deleite estético e renovada fruição.

Formado por músicos chilenos e brasileiros, o Quinteto da Paraíba nasceu Quinteto Ravel há mais de duas décadas, não demorou a assumir o sol dos trópicos e logo adotou por nome o acidente geográfico que lhe serviu de incubadora. Gravou Capiba, Gonzaga rei, “el gato” Astor Piazzolla, música armorial inspirada na pedra fundamental do mestre Ariano Suassuna. Tocou com Xangai, Sivuca, Toninho Ferragutti, Milton Dornellas e tornou-se parceiro de estradas e loas no meu recente “De uns Tempos pra Cá”.

O que faz é música de câmara universal cheia de camaradagem nordestina. Rigor e vigor. Riso e siso. Permitam-me ainda: saber e sabor. Na música de Yerko Tabilo, Ronedilk Dantas, Samuel Espinoza, Nelson Videla e Xisto Medeiros estão anos de dedicação e estudo árduo misturados à zoadas dos caminhões que transportam cana e bagaço de gente e ao ronco de outros caminhões que traz levam carvão e mais bagaço da mesma gente. Aos embolésus. É a tritura da moenda do desejo que busca beleza em tudo.

Estão aí o choro aflito das viúvas jovens nos quartos de tom das rabecas e a pontaria certa das balieiras sertanejas nos pizzicatos precisos dos violinos. A sensualidade do fogo das vitalinas no vibrato da viola e a sedução galante no rubato do violoncelo. A conversa dos homens cheias de silêncios graves cortados pelo estalar das risadas no baque do

zabumbaixo.

E em tudo está a traquinagem de Grilos e Amarelos que atiram pedras nos açudes quase secos dos baixios nordestinos. Escutam-se então sons inacreditáveis tirados desses instrumentos de formas as mais variadas, o que cria um ambiente sonoro único para um conjunto com esta formação. Raspam a crina nas costas do instrumento ou dão com a madeira de arco em suas cordas, produzem harmônicos e distorções que o ouvinte desavisado atribuirá ao uso de samplers colhidos noutras fontes e ao uso de pedais analógicos ou plug-ins eletrônicos. Poderia até ser. Mas o grupo optou pelo puro artesanato contemporâneo urdido por mãos experientes, mentes curiosas, ouvidos abertos e almas livres. (Chico César)

A visão de Chico César sobre a performance do Quinteto da Paraíba, reitera o entrelaçamento das “erudições e sabenças do cangaceiro Volta Seca e do compositor Franz Joseph Haydn”, ou seja, o trabalho do grupo consegue articular traços da música nordestina com a música erudita. O artista também frisa os “*sons inacreditáveis tirados desses instrumentos de formas as mais variadas, o que cria um ambiente sonoro único para um conjunto com esta formação*”, versando sobre a constituição de identidade na performance do Quinteto da Paraíba. Essa descrição do trabalho do grupo indica um reconhecimento no âmbito regional e nacional da performance singular do Quinteto da Paraíba.

No nosso sexto CD “Ao Vivo em New York” o escritor e compositor Bráulio Tavares e a professora e diretora da Setnor School of Music, a senhora Martha Sutter, escreveram textos para o encarte do disco.

Há muitos anos que o trabalho do Quinteto da Paraíba vem consolidando uma ponte extraordinária entre a música clássica e a música popular. São rótulos que eu prefiro substituir por Música Formal e Música Espontânea, porque para mim não se trata de uma diferença de classe social, como o binômio clássico/popular sugere. É uma diferença de método – do grau de estudo e de sistematização que todo músico e todo grupo de músicos têm, à sua maneira.

O Quinteto tem um tronco antigo e sólido na Música Formal, mas abre ramos, flores e frutos extraídos do imenso universo da Música Espontânea Brasileira, onde vemos instrumentistas maravilhosos que não entendem partitura e compositores que não sabem o nome de um dó.

O Quinteto tem ajudado essa música, principalmente a que tem inspiração nordestina, a usar as plataformas eruditas para se projetar ainda mais alto, sem perder a beleza de sua espontaneidade. (Bráulio Tavares.)

Bráulio Tavares enfatiza a longa trajetória do grupo, com mais de trinta anos de prática musical o Quinteto da Paraíba tem consolidado “*uma ponte extraordinária entre a música clássica e a música popular*”. Mais uma opinião que ressalta a articulação do grupo

em performar integrando o erudito e o popular. Essa opinião se aproxima do que Martha Sutter escreveu sobre o grupo, destacando que a performance contemporânea requer exatamente o que o Quinteto da Paraíba apresenta: *“improvisações complexas e excelente musicalidade”*. De acordo com Martha Sutter:

Por meio de uma parceria com a Syracuse University (Syracuse, Nova York) e a Universidade Federal da Paraíba, o Quinteto da Paraíba foi convidado a fazer parte da Baker Artist's Series na Setnor School of Music, em janeiro de 2019.

Juntamente com os excelentes concertos, este excepcional conjunto teve um impacto em todos os nossos alunos através de masterclasses, aulas, ensaios de orquestra, leitura de composições de nossos estudantes e colaborações com o nosso conjunto de jazz. Ficamos honrados em ter esses excelentes músicos no nosso campus porque eles demonstraram a versatilidade que os músicos de performance contemporânea precisam ao tocar música que vai desde a música clássica tradicional europeia a música Armorial brasileira, com improvisações complexas e excelente musicalidade. Estamos ansiosos para futuras colaborações aqui e no Brasil. (Martha Sutter)

A partir do texto de Martha Sutter, se pode comprovar um reconhecimento internacional da trajetória artística e performance do grupo. Além das informações retiradas de textos produzidos para os encartes dos discos do Quinteto da Paraíba, recuperei também trechos de entrevistas realizadas para gravação do documentário “O Prinspe Alumioso”, em alusão aos 25 anos de trajetória do grupo. O primeiro relato apresentado refere-se ao de Adail Fernandes, que integrou o grupo como contrabaixista e responsável por parte significativa dos arranjos interpretados pelo grupo. Adail Fernandes relata:

É preciso frisar que quando cheguei em João Pessoa, a cidade gozava de um intenso movimento musical. Você podia ouvir música experimental, jazz, tango, música popular brasileira, erudito, rock. A Orquestra Sinfônica da Paraíba pagava um bom salário e podíamos nos dedicar a outros projetos.

O Quarteto Ravel nasce dessa conjuntura. Nôra, uma socialite cultural muito querida, resolvera abrir um piano bar com música ao vivo e de qualidade dentro de sua casa, na praia do Cabo Branco, e contratou o grupo para prestigiar o novo point. E o Ravel acabou se tornando a prata da casa. Um belo dia os rapazes do Quarteto me convidaram pra integrar o grupo. Eu já havia tido uma experiência parecida há alguns anos, quando integrava a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, era um quinteto de sopros, contrabaixo e percussão, que passou a ser meu laboratório de arranjos. Escrever pra quinteto de cordas seria o máximo, já que sou da família. A homogeneidade das vozes é uma grande vantagem. Comecei fazendo versões de obras pra quarteto e temas de variados gêneros: valsas, marchas, jazz, tangos, boleros, música cigana, choro,

para sentir como se comportava a sonoridade do grupo. Meu método era a base do ensaio-e-erro: se uma passagem soava esquisita, voltava pra prancheta e escrevia de outro jeito até que soasse bem. Nessa época eu também escrevia pra PBJazz, usando o mesmo método. Um trabalhão! (Adail Fernandes)

O relato de Adail Fernandes indica que o processo de um arranjo requer criatividade e adaptabilidade para se alcançar a sonoridade desejada/imaginada. A atuação de Adail como arranjador do Quinteto da Paraíba, foi e é de extrema relevância com forte influência na identidade sonora do grupo. Ou seja, podemos inferir que a performance do grupo resulta também de arranjos ricos de criatividade e nordestinidades que foram produzidos, principalmente, por Adail Fernandes.

Outro ex-integrante do grupo que participou das entrevistas foi o professor e instrumentista Nelson Campos. Sobre sua experiência no grupo, o violoncelista comenta:

Em 1989 estava tranquilo em minha casa e chegou um dia Samuel e Yerko pra conversar comigo, e eles foram também pra conversar com minha mulher porque eles sabiam que de repente essas saídas noturnas com o grupo poderiam haver certos riscos, e minha mulher acreditando em minha condição humana, por certo duvidosa, aceitou. Dessa maneira começou o grupo pra mim, o grupo já estava, começamos a ensaiar estava Nelsinho no violino, Yerko era o primeiro violino, Samuel na viola e Adail Fernandes no contrabaixo.

E a sonoridade do Quinteto é uma coisa que a gente falava que o som passava pelo tubo, né, e era uma sensação de firmeza e ao mesmo tempo uma sensação de algo suave, era a combinação de suave e firme o som.

Estou muito feliz de ter passado pela experiência do Quinteto, de ter conhecido pessoas tão importantes e tão talentosas que passaram e viveram comigo nessa fase. Eu aprendi muito com todos eles de cada um deles. Creio que seria muito difícil, eu posso dizer que eu fico desinteressado de participar de outro grupo. (Nelson Campos)

O relato de Nelson Campos descreve sua impressão sobre a sonoridade do grupo, ao afirmar que na interpretação do repertório do Quinteto da Paraíba se articulava as sensações de firmeza e suavidade simultaneamente. Pelo fato de ter integrado e colaborado para a constituição performática do Grupo, Nelson se descreve como ‘feliz’ pela experiência. Ou seja, transparece o sentimento de satisfação, que inclusive, o torna desinteressado de buscar se vincular a outro grupo. A saída de Nelson Campos do Quinteto da Paraíba se deu após sua aposentadoria como professor da UFPB, quando resolveu regressar para seu país, o Chile.

Outra informação importante no relato do professor Nelson é sobre a formação do

grupo quando ele entrou no ano de 1989, o Quinteto era formado por Yerko Tabilo (1º violino), Nelson Rios (2º violino), Samuel Espinoza (viola), Nelson Campos (violoncelo) e Adail Fernandes (contrabaixo), conforme ilustra a **Figura 8**.

Figura 8 – integrantes do Quinteto da Paraíba no ano de 1989.



Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

O compositor e multiinstrumentista Antonio Nóbrega esteve entre os entrevistados, e frisou:

Eu tenho um respeito e uma admiração muito grande pelo trabalho do Quinteto da Paraíba, né. Eu sou violinista, então aquela sonoridade de instrumento de cordas de arco pra mim tem um encanto muito especial. E o trabalho do Quinteto da Paraíba, ele é muito singular, ele tem uma trajetória de serviços prestados à música brasileira absolutamente de enorme significado.

Vejam bem, eles gravaram, ou o Quinteto da Paraíba gravou Capiba, Sivuca, Gonzaga, Antônio José Madureira, Chico César, gravou a mim, gravou músicas do Adail Fernandes, enfim né. Ele tem uma presença já marcante na história da música brasileira. E vocês vejam, dentro de uma formação tradicional da música europeia só que aqui dentro do Brasil eles como que flexibilizam essa formação, né, através da inclusão do contrabaixo. Que a meu ver faz toda diferença, né, porque esse instrumento traz uma pulsação rítmica traz uma dinâmica rítmica que faz com que a música brasileira dentro desse conjunto seja muito mais bem

representada.

Os músicos são extremamente competentes, né, sabem o que estão fazendo quando estão pegando aquele arco e aqueles instrumentos, não é.

Então eu só tenho que agradecer, essa seja a palavra, só tenho que reconhecer, temos todos que reconhecer esse maravilhoso trabalho do Quinteto láaa da Paraíba, né, um lugarzinho encravado lá no Nordeste do Brasil pouco conhecido, mas de muita importância para a música brasileira, né, principalmente através do trabalho do Quinteto da Paraíba. (Antonio Nóbrega)

A concepção do trabalho do Quinteto da Paraíba pelo olhar de Antonio Nóbrega, coloca o grupo em uma categoria de performance singular, além do reconhecimento dos significativos serviços prestados à música brasileira. O artista ainda enfatiza a presença marcante do grupo na história da música brasileira e na interpretação de compositores do Movimento Armorial. É válido citar que Antônio Nóbrega é um desses compositores que integram o repertório do Quinteto da Paraíba.

Já o maestro e pianista Nelson Ayres ao ser entrevistado, afirma que

Eu particularmente acho que o Brasil não deu ainda o devido valor ao Quinteto da Paraíba. E na verdade eu acho que o próprio pessoal do Quinteto não percebeu o tamanho que ele tem.

Porque é engraçado, qualquer conjunto de cordas começa fazendo aquela coisa tradicional da música europeia que vem do Haydn, Mozart, Beethoven e não conseguem, em geral fica por aí mesmo, assume muito facilmente a facilidade de tocar esse repertório de 400 anos de idade onde se pode pinçar as melhores coisas e fica um trabalho relativamente fácil, e inclusive fácil de imitar os quartetos europeus.

E o Quinteto da Paraíba desde o começo, pelo que eu sei, já se propôs a inventar uma coisa completamente diferente. Ou seja, começar do zero. O que não é muito fácil, e foram muito bem sucedidos, na minha modesta opinião.

Eu acho que eles conseguiram estabelecer uma linguagem brasileira pra instrumentos de arco. O que é uma coisa muito difícil. A gente estava conversando aqui com o Xisto, o Ciro Pereira, o grande maestro falava que escrever síncores para as cordas devia ser proibido. Mas no caso deles, eles resolveram muito bem, a coisa vem muito natural, e isso é resultado de muito trabalho, muito esforço e da consciência do que seja estabelecer uma linguagem mesmo rítmica, harmônica, melódica, uma forma de tocar a música brasileira.

Eu diria, por exemplo, que o Ricardo Herz não existiria se não fosse o Quinteto da Paraíba. Ou seja, é toda uma tradição de reaprender a tocar música brasileira. Eu tenho impressão que se todos os músicos de arco do Brasil passassem por uma experiência semelhante a gente ia tocar muito melhor Villa-Lobos, Guarnieri e todos os autores brasileiros.

Então, a gente tem uma dívida com o Quinteto que não é brincadeira. Eu particularmente nas pouquíssimas vezes que tive o prazer de tocar com eles foi uma experiência emocionante. (Nelson Ayres)

Na opinião do maestro Nelson Ayres, o Quinteto da Paraíba já se coloca como singular desde o início do grupo, quando busca apresentar uma performance completamente diferente do que se esperava de grupos de cordas, e para o maestro o grupo foi muito bem-sucedido com sua proposta, ao estabelecer uma linguagem brasileira para instrumentos de arco. Ainda de acordo com o maestro, o Brasil não deu o merecido reconhecimento ao trabalho do Quinteto da Paraíba, indicando que é preciso dar visibilidade para o grupo e valorizar os traços identitários sonoros constituídos pelo grupo para interpretação de compositores brasileiros.

Ao analisar essas narrativas aqui apresentadas, foi possível constatar que todos os sujeitos são pessoas reconhecidas no cenário musical, o que valida ainda mais suas impressões sobre a produção musical do Quinteto da Paraíba. Quanto aos conteúdos recorrentes nas narrativas, conforme já indicado, esteve em evidência a qualidade da performance do grupo e os compositores do Movimento Armorial que estão presentes de maneira expressiva nos repertórios do Quinteto da Paraíba.

Além dessas entrevistas, busquei ainda levantar alguns trechos de matérias publicadas em jornais e revistas de alcance regional, nacional e internacional. Os trechos selecionados também fazem alusão a performance e/ou ao repertório interpretado pelo grupo, conforme apresentados no quadro a seguir:

Quadro 8 – Trechos de matérias de jornais e revistas sobre a atuação do Quinteto da Paraíba

Fonte	Opinião
O Liberal, Belém/PA	“[...] São cinco que harmonicamente demonstram suas individualidades, são excepcionais e fazem uma música cheia de emoção, repleta de sensibilidade, como poucos artistas possuem [...]”
Diário do Pará, Belém/PA	“[...] Brilhante interpretação de Adios Nonino [...] O Quinteto arrancou lágrimas e arrepios da plateia depois do seu concerto-homenagem a Astor Piazzolla [...]”
O Liberal, Belém/PA	“[...] O Quinteto da Paraíba tem sido uma das atrações que mais tem cativado o público dos Festivais Internacionais de Belém e provou isso no Concerto de ontem com vários “bis” exigidos carinhosamente pela plateia, por vários minutos de aplauso [...]”
Jornal do Commercio, Recife/PE	“[...] Revelação do V Festival Internacional de Música de Câmara do Pará, o Quinteto da Paraíba obteve sua consagração em notáveis apresentações no Memorial da América Latina e no Theatro Municipal de São Paulo [...]”

O Norte, João Pessoa/PB	“[...] Na fina música do Quinteto da Paraíba a precisão é alcançada com uma elegância que se assemelha aos grandes voos eruditos [...] Interpretação irrepreensível, com técnica e paixão [...]”
Jornal Correio da Paraíba, João Pessoa/PB	“[...] Quinteto da Paraíba, o mais comemorado grupo instrumental paraibano desta década [...]”
Kuarup Discos, Rio de Janeiro/RJ	“[...] Uma das melhores surpresas instrumentais dos últimos anos: um quinteto de cordas com técnica de música de câmara e suingue de música popular [...]”
O Globo, Rio de Janeiro/RJ	“[...] O Quinteto da Paraíba promove em seu disco o inusitado encontro do movimento Armorial do Nordeste com o revolucionário tango de Astor Piazzolla [...]”
O Globo, Rio de Janeiro/RJ	“[...] Novamente Suassuna dá seu selo de garantia: “o Quinteto já mostrou que uma estrutura tradicional de câmara pode perfeitamente tocar nossa música.”
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro/RJ	“[...] O Quinteto da Paraíba (dois violinos, viola, celo e baixo) retoma o conceito armorial nos anos 70 por Ariano Suassuna em estilizações de temas locais (Aboio, Galope, Toada e Desafio) e mergulha no universo denso do Piazzolla brumoso Otoño Portenho, Fuga y Mistério e Melancólico Buenos Aires.”
Estado de Minas, Belo Horizonte/MG	“Erudito e popular, Quinteto da Paraíba faz a ponte entre a música nordestina e o nuevo tango de Piazzolla [...]”
O Estado de São Paulo, São Paulo/SP	“[...] É um dos melhores grupos de cordas da cena nacional – e uma das poucas formações estáveis do tipo. Começa a ser referência internacional e o grande público já teve contato com sua obra, mesmo que não o saiba – pela trilha sonora do filme Central do Brasil.”
O Estado de São Paulo, São Paulo/SP	“O Quinteto da Paraíba é um clássico quinteto de cordas – dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo – e seu tratamento de música popular (de música típica nordestina) faz, de certa forma, um contraponto, com o trabalho de Quinteto Armorial, criado por Ariana Suassuna [...]”
Folha de São Paulo, São Paulo/SP	“[...] O Quinteto da Paraíba, integrado por dois brasileiros e três chilenos, já mostrou, num disco gravado na Inglaterra, que um grupo tradicional de câmara pode tocar perfeitamente a música Armorial.”
Revista Jam, São Paulo/SP	“[...] Os excelentes músicos do Quinteto da Paraíba, com o CD Armorial & Piazzolla sugerem sutilmente que, cruzando o continente latino-americano encontra-se um sotaque comum à terra. Trabalho original de audição indispensável [...]”

Gramophone Music Magazine, Londres	“[...] Com uma fascinante coleção de ritmos, melodias e curiosos efeitos instrumentais, nós somos levados ao verdadeiro coração do Brasil “[...] Esteja preparado para desfrutar de uma música nunca ouvida antes vinda de um quinteto de instrumentos de cordas. É uma experiência que você repetirá com prazer por muitas vezes.”
The Strad, Grã-Bretanha	“[...] Paraíba, pequeno mais artisticamente rico estado nordestino, gerou este ótimo quinteto de cordas com sua viva seleção de obras de compositores locais [...] Os músicos não têm receio de empregar efeitos percussivos em seus instrumentos, ainda que anti-violinísticos, eles emanam da própria música. A interpretação do Quinteto da Paraíba representa a mais pura ilustração do espírito que todo artista tenta alcançar.”

Fonte: dados da pesquisa, 2023.

As opiniões, impressões, críticas a respeito da trajetória, performance e repertório do Quinteto da Paraíba reiteram que o trabalho do grupo tem alcançado uma performance que transparece os elementos da cultura nordestina, ao interpretar compositores nordestinos e imprimir uma identidade sonora que o torna singular, ou pelo menos, pioneiro no estilo.

O Quinteto da Paraíba, desde que foi criado em 1989, sempre teve como objetivo divulgar esta formação instrumental, até então, tão pouco conhecida do quinteto de cordas (o tradicional quarteto de cordas e um contrabaixo), utilizando-se dos mais diferentes estilos musicais para expressar suas variadas possibilidades sonoras tornando-se no Brasil, o único no gênero a existir de forma permanente e com marcante presença no âmbito musical do país.

Sem se preocupar em estabelecer uma opção ideal, o Quinteto da Paraíba vem procurando funcionar como uma espécie de laboratório para compositores e arranjadores, experimentando as mais diferentes escolas através de estilos, sonoridades e maneirismos apresentados por estes. Desta forma o resultado se traduz num trabalho de cunho pouco tradicional no que diz respeito a um grupo de câmara, seu repertório e sua significação.

Na próxima subseção buscamos identificar as dimensões estéticas e culturais que caracterizam as idiosincrasias da performance do Quinteto da Paraíba, compreendendo como colocam em diálogo elementos da cultura musical do Nordeste brasileiro com expressões musicais diversas de outros universos culturais.

4 A PERFORMANCE E REPERTÓRIO DO QUINTETO DA PARAÍBA EM DIÁLOGO ELEMENTOS DA CULTURA MUSICAL DO NORDESTE

Através da interação dos sujeitos integrantes de determinados grupos sociais e espaços geográficos é que são produzidas e/ou consolidadas crenças, costumes, valores, enfim, aspectos formadores de dada cultura. A música e seus artefatos podem ser considerados referenciais que contribuem para o fortalecimento cultural e identitário desses grupos sociais, uma vez que, a produção musical é alinhada e pode revelar a região e o tempo histórico em que foi produzida, demarcando assim, as características de seus produtores.

A história da música sempre se mostra como um campo complexo e problemático a ser debatido, já que ela, ao mesmo tempo em que enfatiza determinadas práticas musicais, mantém na subalternidade uma série de outras igualmente importantes, mas localizadas em contextos diferentes, provenientes de grupos sociais minoritários. Nesse sentido, um movimento artístico, que engloba diferentes expressões de arte, hoje legitimado na cena cultural brasileira, mas que não ganhou a mesma projeção de temas correlatos no cenário nacional, e até mesmo internacional, qual seja, o Movimento Armorial, ganha significativa relevância em estudos etnomusicológicos. Nesta pesquisa em específico, essa relevância é reiterada, uma vez que, como apresentado nas seções anteriores, o repertório do Quinteto da Paraíba tem se constituído a partir da interpretação de compositores do Movimento Armorial, além da participação do grupo em eventos marcantes para o referido movimento artístico, a exemplo da apresentação intitulada *Concerto para Ariano: a celebração dos 53 anos do Armorial com o Quinteto da Paraíba*, realizado na Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife/PE no dia 18 de outubro de 2023, lembrando que foi nesse mesmo lugar, dia e mês do ano de 1970, que o Movimento Armorial foi oficializado.

A música produzida no Brasil, com destaque para a do Nordeste - espaço geográfico de interesse desta pesquisa -, é constituída de um aglutinado de influências ameríndia, africana e ocidentais. O Movimento Armorial propiciou que essas influências culturais e artísticas provenientes dos povos que passaram a habitar o território do país, fossem consideradas cada uma em sua potencialidade, que resultou no fomento à catalogação de traços rítmicos, melódicos e variações timbrísticas; no levantamento de instrumentos adotados na cultura popular; e na produção de composições que contemplassem todas as influências citadas.

Nóbrega (2007, p. 5) ao refletir sobre a música armorial cita que “A repetição de

fragmentos melódicos é constante, apresentando-se em diferentes instrumentos [...] Muitas vezes, o material melódico surge em superposição de terças paralelas, técnica essa frequente na música popular e na polifonia europeia.” O entendimento é que na cultura popular se encontram elementos advindos tanto da influência europeia, como também, de povos indígenas e africanos. E isso se torna evidente na produção musical, em que os elementos como ritmos, melodias e timbres transparecem essa aglutinação de referências. No caso dos compositores que produziram suas obras pautadas nesses referenciais, conseguiram delinear a textura da música armorial entrelaçando elementos da música ocidental com a música ameríndia e africana.

Nóbrega (2007, p. 4) apresenta alguns elementos característicos da música armorial,

Em relação ao ritmo, a presença das síncopes é constante, acentuação nos tempos fracos, polirritmia, células anacrústicas e acéfalas, pedal sonoro e rítmico e uso de semicolcheias repetidas à mesma altura ou ligadas duas a duas em grupos. A presença das semicolcheias enfatizada no repertório armorial é uma característica das melodias do coco nordestino, em especial, o coco-embolado na cantoria e no baião.

Ainda de acordo com a autora “A melodia da música armorial é modal, com uso muito frequente de escalas com quarto grau aumentado e a sétima abaixada, de cordas duplas e de melodias curtas, contendo fragmentos que se repetem.” Sobre o timbre “A referência com cantadores nordestinos e, principalmente, com rabequeiros é marcante na caracterização do timbre.” (Nóbrega, 2007, p. 9). Essas características que delineiam a música armorial fazem com que as composições sejam consideradas referenciais identitários de um povo, uma vez que transparecem traços demarcadores de culturas de sujeitos que permeiam o espaço geográfico que o Movimento Armorial se consolidou, que é o Nordeste brasileiro.

Aproximado a esse entendimento, Seeger (2008, p. 239) defende que “Uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos. Música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros.” Assim, entendemos que a música armorial e sua performance se constituem dispositivos de comunicação que expressam as nuances identitárias do povo nordestino; logo, a prática musical do Quinteto da Paraíba tem contribuído para difusão dos traços culturais nordestinos ao performar peças armoriais articuladas com expressões musicais diversas de outros universos culturais, conforme veremos nas subseções a seguir.

4.1 A música de concertos e suas referências na performance do Quinteto

Para caracterizar as idiosincrasias da performance do Quinteto da Paraíba, iniciamos pela análise da influência da música de concerto tanto nas composições e nos arranjos quanto na interpretação. Na história da música, bem como na prática de formatar a escrita da música numa tradição arraigada no velho continente europeu, principalmente nos períodos clássico e romântico, nascia na primeira metade do século XVIII o quarteto de cordas (dois violinos, viola e violoncelo). O primeiro compositor a escrever para essa formação foi o austriaco Joseph Haydn (1732 – 1809). O quarteto de cordas é considerado por compositores, críticos e amantes da música, como a nobreza da música de câmara.

A família das cordas, na qual o contrabaixo também está inserido, sempre concedeu privilégios aos instrumentos do tradicional quarteto de cordas, como às inúmeras formações camerísticas com a utilização desses instrumentos. De fato, o contrabaixo é o “irmão mais novo” da família e carrega uma polêmica no seu DNA, quando alguns afirmam que ele descende da viola da gamba, enquanto outros acreditam que esta descendência provém do violone.

Só a partir da segunda metade do século XVIII que o contrabaixo passou a ter seu protagonismo na família das cordas. As partes de contrabaixo até o período clássico são as mesmas do violoncelo. Foi o compositor alemão Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), na transição entre o classicismo e o romantismo, quem primeiro escreveu separadamente a partitura do contrabaixo. Beethoven dedicou as partes de contrabaixo de suas nove sinfonias a Domenico Dragonetti (1763 – 1846), que foi considerado o primeiro grande virtuose no contrabaixo.

No início de 1875, o compositor checo Antonín Dvorák (1841 – 1904) compôs o primeiro quinteto de cordas “Quinteto em Sol Maior”. Ainda como op. 18, a obra foi apresentada pela primeira vez em 18 de março de 1876, na cidade de Praga. Apesar da obra original ser composta por cinco movimentos, Dvorák posteriormente decidiu excluir o segundo movimento, nomeado “Intermezzo”, devido a preocupação de que com dois movimentos lentos a peça ficasse demasiadamente longa. Assim, após revisão, foi publicada em 1888 como op. 77, com quatro movimentos, conforme indicado:

Dvorák - Quintet in G Major, Opus 77

I - Allegro con fuoco

II - Scherzo. Allegro vivace

III - Poco andante

IV - Finale. Allegro assai

Nesta análise, iniciaremos pelo exame de algumas características entre a música de um compositor erudito que utilizava dos traços distintos da música popular do seu povo e lugar com um outro compositor popular que fazia uso da música erudita para expressar de modo categórico os traços identitários também do seu povo e lugar. Estamos falando de Antonín Dvorák e Lourenço da Fonseca Barbosa, mais conhecido como Capiba (1904 – 1997). Numa análise histórica, percebemos uma grande coincidência entre os dois compositores: o ano do falecimento de Dvorák é o mesmo do nascimento de Capiba. Para referida análise, nos debruçamos na Suite Sem Lei Nem Rei.

Capiba - Suite Sem Lei Nem Rei

I - Chamada

II - Aboio

III – Repente Armorial

Na **Figura 9**, vamos fazer uma breve análise da introdução do primeiro movimento “*Allegro con fuoco*” do quinteto em sol maior, opus 77 de “*Dvorák*”. O primeiro compasso começa com um uníssono de violoncelo e contrabaixo em dinâmica pianíssimo e movimento descendente com as notas sol e fa# repousando no IV grau na primeira inversão C/E. Prestemos atenção no desenho melódico que aparece na viola no segundo compasso.

Quando chegamos ao terceiro compasso há uma repetição do que tinha acontecido no primeiro, agora com as notas mi e ré, com repouso no II grau menor também na primeira inversão Am/C, e aquele movimento melódico que antes apareceu na viola agora acontece no segundo violino terceiro compasso.

A partir do quinto compasso começa uma ponte de dominante, V7 grau com sétima D7, que se estende até o nono compasso. O desenho melódico da viola no quinto compasso é o mesmo do segundo compasso, o segundo violino em seguida faz o mesmo desenho, no entanto agora uma quarta acima.

No compasso sete o primeiro violino que ainda não tinha tocado vai conduzindo uma melodia com mínima, colcheia pontuada e semicolcheia até o terceiro tempo do

compasso oito, onde o motivo melódico da entrada do segundo violino no compasso três agora aparece de forma deslocada e duas oitavas acima. Gostaria de chamar atenção para o quarto tempo do oitavo compasso, quando aparece uma cadência de engano, E7(b9)/D que seria o quinto do quinto da dominante na terceira inversão.

Figura 9 – Grade da introdução do Quinteto opus 77.

The image displays a musical score for the introduction of Antonin Dvorak's Quintet Op. 77. The score is written for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The tempo is marked 'Allegro con fuoco' with a metronome marking of quarter note = 132. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system shows the initial measures with various dynamics like *pp* and *cresc.*. The second system includes markings for 'rit.' and 'a tempo'. The third system continues the musical development. At the bottom, there is a copyright notice: 'Direitos autorais © contraibaxisto@hotmail.com'.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Essa música está gravada em um vídeo pelo Quinteto da Paraíba, na Paróquia de São Benedito, Campos do Jordão/SP (1995), e pode ser acessada pelo link: <https://youtu.be/8BFbEPUH6mM?si=sDiLIG060kiVV2Ft>, no canal do “YouTube” do Quinteto da Paraíba. Nesta gravação, o Quinteto é formado por Ronedilk Dantas (1º violino), Yerko Tabilo (2º violino), Samuel Espinoza (viola), Nelson Campos (violoncelo) e Xisto

Medeiros (contrabaixo). Uma observação importante desta apresentação é a solicitação do professor Yerko Tabilo para que Ronedilk Dantas tocasse a parte de primeiro violino, enquanto ele executaria a de segundo violino. Esta formação se deu todas as vezes em que tocamos o Dvorák - Quintet in G Major, Opus 77.

O maestro Adail Fernandes, quando escreve para o Quinteto da Paraíba, o faz exatamente com essa práxis, ou seja, a vivência de alguém que tem consigo o entendimento da música popular e erudita. Uma prova disso é a versão que ele escreveu da “Suíte Sem Lei Nem Rei” de “Capiba”, originalmente escrita para orquestra de cordas com duas flautas e percussão. Nessa peça iremos analisar o segundo movimento: o “Aboio”. Essa obra foi tocada no concerto inaugural do Movimento Armorial na igreja de São Pedro dos Clérigos no centro do Recife/PE no dia 18 de outubro de 1970.

Como podemos observar na **Figura 10**, o “Aboio” começa com a indicação de andamento “Largo” semínima igual a sessenta e dois. Após a entrada solo do primeiro violino nós temos com sinal de crescendo e decrescendo separados por pausas os acordes de F7(b9), Eb7(9) e D7(b9). No compasso antes da letra “A” se estabelece um diálogo entre o uníssono de violoncelo e contrabaixo com os violinos em intervalos de quarta justa e terças menores, criando assim um ambiente canônico muito comum nas músicas do período clássico e romântico, conforme ilustra a figura a seguir.

Figura 10 – Grade do Aboio da Suíte Sem Lei Nem Rei, p. 1.

Sem Lei Nem Rei
II - Aboio

Arr: Adail Fernandes Lourenço da Fonseca Barbosa "Capiba"
1904 - 1997

Largo $\text{♩} = 62$

Direitos autorais © contrabaixisto@hotmail.com

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Observamos na **Figura 11** uma importante gama de dinâmicas e articulações que num formato contrapontístico nos remete a um estilo erudito, no entanto aqui a sonoridade da melodia tocada pelos membros do Quinteto da Paraíba faz com que a gente sinta os sons dos sertões, caatingas e semiáridos.

Figura 11 – Grade do Aboio da Suíte Sem Lei Nem Rei, p. 2.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Nesta **Figura 12**, dois compassos antes da letra “D”, temos a conclusão do primeiro motivo no violoncelo e contrabaixo com dinâmica piano crescendo diminuendo e os dois violinos e viola com semibreves ligadas com fermata e indicação de senza vibrato. Nesse ponto acontece uma mudança de andamento para “Mosso”, semínima igual a setenta e dois, que por oito compassos o segundo e o primeiro violino travam um diálogo de perguntas e respostas em Dm(6), IV grau menor com sexta, como numa pequena fuga até a letra “E”, quando os papéis se invertem e o diálogo passa para o violoncelo e a viola em Am(6), I grau menor com sexta, no andamento “Tempo I” semínima igual a sessenta e dois.

Figura 12 – Grade do Aboio da Suíte Sem Lei Nem Rei, p. 3.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Agora essa **Figura 13** mostra que na letra “F” mais uma vez temos outra mudança de andamento “Adagio” semínima igual a setenta. A viola, o violoncelo e o contrabaixo em movimento ordinário e com articulação de staccato e acento nos acordes Dm e C, IV grau menor e III grau. Os violinos agora em movimento ordinário retomam aquele movimento melódico que já havia aparecido antes. No compasso cinquenta e nove, a alternância dos acordes Am e G, I grau menor e VII grau, a melodia aparece uma quarta abaixo e com a sonoridade mais grave a música adquire mais dramaticidade.

Figura 13 – Grade do Aboio da Suíte Sem Lei Nem Rei, p. 4.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Eis que finalmente chegamos a **Figura 14**, onde percebemos a partir do compasso sessenta e sete um movimento de coda final nos acordes Dm e C, IV grau menor e III grau. Aqui os acordes são intercalados por um compasso onde a melodia dá seu último suspiro nos violinos. No compasso setenta os violinos e a viola com semibreves ligadas nas notas dó, sol e lá, a alternância no violoncelo das notas lá e sol com o contrabaixo tocando dó e si, nós temos Am7/C e G(9,11)/B, Im7 grau menor com sétima na primeira inversão e VII(9,11) grau com nona e décima primeira. Importante perceber a omissão da quinta nos dois acordes, e no ritardando final o uníssono do violoncelo e contrabaixo com as notas mi e lá geram a

cadência final perfeita quinto primeiro.

Figura 14 – Grade do Aboio da Suíte Sem Lei Nem Rei, p. 5.

The image displays a musical score for a quintet, specifically for the piece 'Aboio' from the Suite 'Sem Lei Nem Rei', page 5. The score is written for five instruments: Violino I (Vno. I), Violino II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncelo (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score is divided into three systems of staves. The first system covers measures 62 to 66, the second system covers measures 67 to 69, and the third system covers measures 70 to 71. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'mf', 'p', 'mp', and 'p pizz'. Performance instructions like 'senza vibr.' and 'rit.' are also present.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Essa música está gravada em um vídeo pelo Quinteto da Paraíba, no estúdio Peixe Boi (2014), e pode ser acessada no canal do “YouTube” do Quinteto da Paraíba pelo link: https://youtu.be/BJ3Q10DX-xM?si=BiyGINNiW_K7CxKz. Nesta gravação, o Quinteto é formado por Yerko Tabilo (1º violino), Thiago Formiga (2º violino), Ronedilk Dantas (viola), Nilson Galvão (violoncelo) e Xisto Medeiros (contrabaixo). Com a saída de Nelson

Campos (violoncelo) e de Samuel Espinoza (viola), em 2005 e 2008, respectivamente, nosso então segundo violino Ronedilk Dantas assume a viola. Assim criamos uma triangulação de primeiro violino, contrabaixo e viola. A partir desse fato, percebemos que foi criada uma espécie de Academia do Quinteto da Paraíba.

4.2 A música armorial como referência de performance

A presença e influência da música armorial na performance do Quinteto marca a trajetória do Grupo desde o momento que esse assume uma perspectiva mais profissional, a partir do início da década de 1990. O Grupo que teve sua estreia no dia 07 de setembro de 1989 não demorou muito para perceber que tinha a possibilidade de realizar um trabalho que o colocasse na categoria de um conjunto de câmara capaz de tocar a música de sua região, e que, com esta formação instrumental camerística, poderia tocar nossa música com *swing* e balanço.

Sendo uma característica muito explícita em toda a obra do Quinteto, a música armorial estabelece uma identidade particular no repertório do Grupo e, consequentemente, na performance que define suas singularidades em grande parte da produção gravada.

Um exemplo que ilustra bem essa imersão do Grupo na música armorial e, consequentemente, as influências dessa música na performance do Quinteto é a música “Toré” de Antônio José Madureira, que está gravada no CD “Armorial & Piazzolla”. Segue a seguir uma análise descritiva do arranjo do maestro Adail Fernandes e com apresentação de trechos da partitura.

Toré, como já citado, é uma composição de Antônio José Madureira gravada originalmente no álbum “Do Romance ao Galope Nordestino” do Quinteto Armorial, em 1974. Uma dança guerreira dos nossos povos originários principalmente no Nordeste do Brasil. Cerimônia religiosa dos indígenas pankararus no estado de Pernambuco, bem como, dança e canto dos caboclos com acompanhamentos de pífanos, zabumbas e trombetas no auto dos quilombos alagoanos.

O maestro Adail Fernandes traduz em seu arranjo com brilhantismo a mais fidedigna relação entre os dois Quintetos. Um com violino, flauta, marimbau, violas e percussão, e outro, com dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo.

Na **Figura 15**, a música se inicia com solo de primeiro violino em andamento “Vivo” semínima igual 120 (cento e vinte) e uma fermata em intervalo de quarta entre as notas si e

mi com indicação de sem vibrato que além da dinâmica forte temos um acento na articulação. Isso indica claramente o caráter aguerrido e bravio de um guerreiro. Este solo do primeiro violino se prolonga por sete compassos sempre com a primeira corda (mi) solta e alternâncias das notas si, dó sustenido e ré natural na segunda corda, ligadas de duas em duas provocando um efeito de rabecas ou pífanos em intervalos dissonantes e consonantes de quarta, terça e segunda.

A entrada do segundo violino no compasso oito em intervalos de terça com as notas presas do primeiro violino, também com a dinâmica forte e ligadas de duas em duas, demonstra um caráter de desafio, modalidade muito comum entre os repentistas cantadores tocadores de viola, que significa o ato de desafiar, da peleja e do jogo da competição.

Figura 15 – Grade do arranjo de Toré, p. 1.

The image shows a musical score for a piece titled "TORÉ". At the top right, the number "1" indicates it is the first page. The title "TORÉ" is written in a large, stylized, hand-drawn font. Below the title, the composer's name "Antonio José Madureira" and the arranger's name "arr. Adail Fernandes" are listed. The score is for a quintet, with staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello (cello), and Contrabaixo (bass). The time signature is 2/4, and the tempo is marked "Vivo" with a metronome marking of 120. The key signature has two sharps (F# and C#). The score shows the first eight measures. Violin 1 has a melodic line with slurs and accents, while the other instruments have rests or simple harmonic support. The text "s/ vib." (without vibrato) is written above the first measure of Violin 1.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Conforme a **Figura 16**, esta peleja dos violinos se prolonga por 33 (trinta e três) compassos até a letra “A” onde temos a entrada do contrabaixo percutindo e simulando uma zabumba e os sons escritos de forma percussiva com um “x” na nota lá representa o som mais grave e com “x” na nota sol o mais agudo. Este ritmo da parte grave de colcheia com pausa de semicolcheia, semicolcheia e duas colcheias (percutido no fundo, parte de trás do

instrumento), simultaneamente com ritmo agudo de pausa de colcheia pontuada com semicolcheia (percutido no tampo, parte da frente do instrumento) afirmam o ritmo do Toré. Também na letra “A” teremos a entrada do violoncelo e da viola em acordes de três e duas notas arpejadas simulando uma viola caipira.

Figura 16 – Grade do arranjo de Toré, p. 3.

The image shows a musical score for a piece titled 'Toré' on page 3. The score is written for a string quartet, with staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes a section labeled 'A' in a box. Various musical notations are present, including notes, rests, and dynamic markings such as 'pizz.' (pizzicato) and 'p cresc.' (piano crescendo). The score is arranged in two systems, with the first system containing measures 1 through 4 and the second system containing measures 5 through 8.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Como mostra a **Figura 17**, no “S” quinto compasso da página quatro começa um solo de violoncelo com mudança de clave, passando para clave de dó na quarta linha, com indicação de dinâmica forte e ponticelli reportando-se ao som do marimbau. Neste momento acontece uma mudança na levada rítmica do contrabaixo, a viola passa a tocar suas cordas duplas em contratempo e intervalos de sexta, os violinos com recomendação de col’ legno e acentos nos faz lembrar o arco e flecha dos índios.

Figura 17 – Grade do arranjo de Toré, p. 4.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

A primeira gravação dessa música pelo Quinteto da Paraíba, está disponível no disco “Armorial & Piazzolla” (1995) que pode também ser acessado no pelo link: <https://youtu.be/eettOaMwzwU?si=IVBKTgCz-BcpXYBR>, canal do “YouTube” do Quinteto da Paraíba. Nesta gravação, o Quinteto é formado por Yerko Tabilo (1º violino), Ronedilk Dantas (2º violino), Samuel Espinoza (viola), Nelson Campos (violoncelo) e Xisto Medeiros (contrabaixo).

Como mostra a **Figura 18**, no quarto compasso do primeiro sistema chegamos a um acorde de E(11#) (mi com décima primeira aumentada) que justo no lá sustenido do primeiro violino em trinado cria-se uma tensão para ponte em movimento ordinário de volta ao “S” com o pulo de coda.

Figura 18 – Grade do arranjo de Toré, p. 5.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Importante enfatizar aqui que na perspectiva ampla de performance musical, que utilizamos neste trabalho, a construção dos arranjos, incorporando as características da música armorial, mas por meio de um arranjo vinculado à identidade do grupo, é um dos fortes diferenciais da práxis musical do Quinteto. Na performance dessa música as sonoridades do marimbau no toque do violoncelo, dos pífanos e rabecas nos violinos, e a parte percussiva no contrabaixo são a marca registrada do Grupo.

Essas nuances presentes na música subsidiam elementos que a torna um dispositivo que registra aspectos identitários de determinada região e contexto sociocultural. Compositores, arranjadores e intérpretes passam a expressar traços característicos de uma cultura a partir de temas melódicos, de ritmos, timbres, entre outros recursos sonoros, que podem evocar nos ouvintes elementos de sua cultura e, com isso, gerar/fortalecer o sentimento de pertencimento. Com base nisso, podemos reiterar que a música armorial influenciou sobremaneira a performance e identidade sonora do Quinteto da Paraíba.

4.3 Diálogos e interações com a música popular

Enfatizamos nesta parte da análise, uma característica também transversal à performance do Quinteto da Paraíba, qual seja, um diálogo muito explícito com repertórios, dimensões estéticas e simbólicas da música popular brasileira. A **Figura 19**, mostra o arranjo escrito por este pesquisador para o Quinteto da música “Acauã” de Zé Dantas, um clássico no repertório de Gonzagão, na introdução uma citação da canção “Blackbird” do The Beatles. Aqui, mais uma vez, há uma das características mais marcantes da performance do grupo, trazendo uma música típica e tradicional do Nordeste do Brasil, arranjada especificamente para o Quinteto da Paraíba e correspondente a identidade sonora do Grupo, mas com menção e influência de uma música pop, consagrada no cenário internacional.

Figura 19 – grade do arranjo de Acauã, p. 1.

Acauã

Arr: Xisto Medeiros Zé Dantas

Vivo $\text{♩} = 146$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

f

mf

f pizz

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Podemos observar na **Figura 20**, o compasso 13 começa um grande uníssono no quarteto com o contrabaixo em um caráter rítmico e percussivo. Atenção, na parte do contrabaixo, de nota real ela toca lá – ré corda solta; na levada rítmica as marcações com “x” na nota dó aguada a mão direita percuti as cordas no espelho, na nota lá grave batida no fundo, na nota ré batida no tampo e na nota lá aguda batida na lateral do contrabaixo.

Na segunda casa dois compassos ostinato de colcheias com articulação de ponto e acento, na dinâmica piano crescendo para logo em seguida estabelecer o *groove* de “Fé Cega, Faca Amolada” de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. Em “A” começa a música Acauã.

Figura 20 – grade do arranjo de Acauã, p. 2.

The image displays a musical score for a quintet, specifically for the arrangement of 'Acauã'. It consists of three systems of staves, each containing five parts: Violino I (Vno. I), Violino II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 13 to 19, featuring a unison rhythm. The second system covers measures 20 to 26, showing a piano ostinato. The third system covers measures 27 to 33, marking the beginning of the 'A' section with the lyrics 'Acauã, acauã viv' and 'Aii cauã teu can!'. Dynamics include *ff*, *p*, *f*, and *mf*. The score is marked with various articulations and slurs.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Na **Figura 21**, em “E” finalmente chegamos a fazer uma citação da música “Fé Cega, Faca Amolada” cantando sua primeira estrofe.

Figura 21 – Grade do arranjo de Acauã, p. 6

The image displays a musical score for a quintet arrangement. It consists of five staves: Violino I (Vno. I), Violino II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncelo (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score is divided into three systems of measures. The first system covers measures 99 to 105, the second system covers measures 106 to 111, and the third system covers measures 112 to 117. The key signature is one sharp (F#). The lyrics 'Agora não pergunto' and 'Vai ser, vai ser, vai t' are visible in the first system, and 'Agora não espero mais aquela madrugada' and 'O brilho cego da paixão e fé, faca amolada' are visible in the third system.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Como mostra a **Figura 22**, em “F” começa o tradicional *riff* em sete por quatro da música “Fé Cega, Faca Amolada” tocado pela viola e o violoncelo enquanto os violinos fazem um contraponto rítmico e melódico em intervalos de terças e quartas.

Figura 22 – Grade do arranjo de Acauã, p. 7

The musical score for Figure 22 is arranged in three systems, each containing five staves for Vno. I, Vno. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 119-121) features a key change to F major, indicated by a large 'F' in a box. The second system (measures 122-123) continues in F major. The third system (measures 124) features a key change to G major, indicated by a large 'G' in a box. Dynamics include mf (mezzo-forte) and f (forte). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and articulation marks.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Na **Figura 23**, chegamos a letra “I” onde o *riff* de sete por quatro em uníssono e dinâmica piano crescendo por quatro compassos chega nos dois últimos compassos em quatro por quatro. Sempre separado por pausa de colcheia, duas colcheias lá uníssono, duas colcheias Dm7 e fermata de semibreve com colcheia antecipada de D#sus com baixo em D.

Figura 23 – Grade do arranjo de Acauã, p. 9.

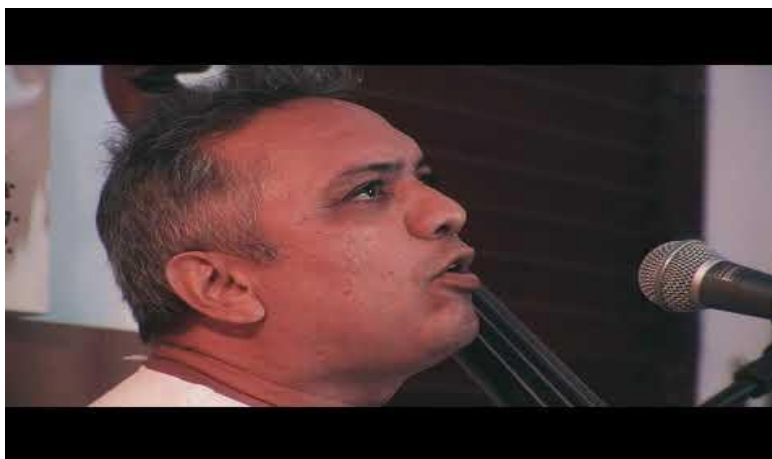
The image displays a musical score for a quintet, specifically for measures 132, 134, and 136 of the piece 'Acauã'. The score is arranged for five instruments: Violino I (Vno. I), Violino II (Vno. II), Viola (Vla.), Violão (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each corresponding to a measure number. The first system (measures 132-133) includes a section marked 'I' and a dynamic marking 'p'. The second system (measures 134-135) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 136-137) features a forte dynamic 'ff' and a section marked 'sf arco'. The score is written in a clear, professional notation style, with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Este arranjo escrevi tomando como base um arranjo de voz e violão que Chico César me mostrou em 2012 quando, por ocasião do centenário do Gonzagão, fizemos shows em Brasília e São Paulo. Aqui deixo para o Quinteto o que experienciei tocando e estudando os arranjos do maestro Adail Fernandes.

Gravamos esse arranjo em agosto de 2021 com participação especial de Nicolas Krassik, violinista Francês radicado no Brasil desde 2002. Foi lançado no meu disco “Baile de Pandeiro” (2022) e pode ser acessado no canal do “YouTube” do Quinteto da Paraíba pelo link: Quinteto da Paraíba & Nicolas Krassik - Acauã. A seguir, uma imagem extraída

do referido vídeo, em que interpreto a canção. Nesta gravação, o Quinteto é formado por Ronedilk Dantas (1º violino), Anderson Carvalho (2º violino), Ulisses Silva (viola), Nilson Galvão (violoncelo) e Xisto Medeiros (contrabaixo e voz).



Fonte: https://youtu.be/fWPSS5_6jp4?si=-2xF080lA1wl25mO

Nossa formação no palco em semicírculo, proporciona ao contrabaixista uma experiência diferenciada, onde o contrabaixo fica numa posição central com o primeiro e segundo violino ficando à minha direita e o violoncelo e viola à minha esquerda. Sentado em um banco alto, o contrabaixista chega a ficar uns quarenta centímetros mais alto que os outros instrumentistas do Grupo. Isso faz com que ele tenha uma visão, de certa forma privilegiada, de trezentos e sessenta graus em relação a plateia e com isso consiga perceber muitas coisas durante nossas performances como o público inquieto procurando saber de onde vem determinados sons que saem de nossos instrumentos e a sensação que determinada música causa - seja pelo ritmo marcante ou por uma melodia que toca profundamente as pessoas - nessa performance ampliada.

4.4 Interculturalidade na performance musical

A estratégia de mesclar diferentes tipos, gêneros, estilos e expressões musicais sempre foi outra marca forte da práxis musical do Quinteto da Paraíba. A análise a seguir, traz um exemplo dessa dimensão na performance do Grupo, tendo como base a música “*Mort*” de Astor Piazzolla. Iniciamos a análise com a visão do próprio maestro Adail Fernandes sobre o seu arranjo.

“O tema faz parte da trilha sonora do filme “Lumière” de Jeanne Moreau.

O arranjo começa a três vozes, definindo uma textura delicada e ambientação etérea. A melodia errante sugere que algo teria que acontecer não aconteceu. O contrabaixo simula o ritmo das batidas do coração, no tampo do instrumento. O acompanhamento marcha em semínimas ou mínimas, a progressão harmônica é cromática em movimento descendente.”

O ato de produzir o arranjo e preocupar-se em escrever uma carta explicando e justificando as escolhas, leva-nos a identificar a relevância de Adail Fernandes para o trabalho do Quinteto da Paraíba. Podemos inferir que as informações compartilhadas pelo arranjador com o grupo proporcionam um melhor adentramento na performance. Vejamos a grade do referido arranjo na **Figura 24**.

Figura 24 – grade do arranjo de Mort, p. 1.

Mort

Arr: Adail Fernandes Astor Piazzolla

Etéreo ♩ = 60

Direitos autorais contrabaixisto@hotmail.com

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

“Em “B” temos solo de viola. A batida cardíaca é feita agora no pizz do contrabaixo, simultaneamente há um arco em ostinato. As mínimas acentuadas do acompanhamento simulam o som de um bandoneón.”

A descrição de Adail segue orientando o grupo ao apontar elementos que seu arranjo buscou referenciar, como uma espécie de mediação de leitura dos aspectos simbólicos que a peça contempla, por exemplo, ao relacionar o efeito sonoro do contrabaixo com as batidas do coração humano, como aparece na **Figura 25**.

Figura 25 – grade do arranjo de Mort, p. 2.

The musical score for Mort, page 2, is presented in three systems. The first system (measures 14-18) is marked 'To Coda' and features a solo for Vno. I. The second system (measures 19-24) continues the Vno. I solo. The third system (measures 25-28) is marked 'B' and features a solo for Vla. and a pizzicato/arco pattern for Cb. Dynamics include pp, mp, and pizz arco.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Adail Fernandes segue a descrição da música apontando: “Em “D” o desenho rítmico em contratempo da viola se alia à marcha do contrabaixo em pizz proporcionando variedade e movimento.” Trecho apresentado na **Figura 26**.

Figura 26 – grade do arranjo de Mort, p. 3

The image shows a musical score for a quintet, labeled 'Mort, p. 3'. The score is divided into three systems of staves. The first system (measures 33-40) is marked 'C' and 'mp'. The second system (measures 41-45) is marked 'D' and 'pizz'. The third system (measures 46-48) is marked 'E'. The Viola part in the second system is marked 'arco' and 'pp'. The Contrabaixo part in the second system has a '4' above it. The Contrabaixo part in the third system has an '8' above it.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Em seguida, Adail Fernandes indica: “Em “F” os papéis se trocam e a textura se altera. Solo de violoncelo no agudo. Uma pirâmide simples simula o arpejo de um bandoneón.” Podemos inferir que além da riqueza de aspectos simbólicos ligados à vida que estão marcadamente presentes nas produções desse arranjador, fica evidente a variedade de

elementos que ele utiliza para subsidiar aos integrantes do Quinteto da Paraíba possibilidades interpretativas e sonoras de seus instrumentos. Vejamos a **Figura 27**.

Figura 27 – grade do arranjo de Mort, p. 4

The musical score is arranged in five staves, one for each instrument: Vno. I, Vno. II, Vla., Vc., and Cb. The score is divided into three systems. The first system covers measures 51 to 55. The second system covers measures 56 to 60, with a key signature change to F major indicated by a box with the letter 'F' above measure 56. The third system covers measure 61. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'mf' and '8'.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Adail Fernandes explica o fechamento da ideia transcrita no arranjo, escrevendo: “Na coda os movimentos finais da melodia numa repetição desesperada do inciso lá - mi - lá. Após o último acorde que vai sumindo em fermata, o coração dá seus últimos suspiros e para.” Aspectos apresentados na **Figura 28 e 29**.

Figura 28 – grade do arranjo de Mort, p. 5.

65 **G** 5

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

70 D.C. al Coda 8

♢ Coda

75

p

p

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Figura 29 – grade do arranjo de Mort, p. 6.

6

78

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

morendo

morendo

morendo

morendo

morendo com a batida

p

p

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Essa música está gravada pelo Quinteto da Paraíba no disco “Armorial & Piazzolla” (1995) que pode ser acessada no canal do “YouTube” do Quinteto da Paraíba pelo link: <https://youtu.be/RpOZ0RuXn-Y?si=rCnhYuxtuQbYC8Sq>. Nesta gravação, o Quinteto é formado por Yerko Tabilo (1º violino), Ronedilk Dantas (2º violino), Samuel Espinoza (viola), Nelson Campos (violoncelo) e Xisto Medeiros (contrabaixo).

4.5 Influências e incorporações nas interações com a cultura popular

Vamos mostrar aqui a análise do próprio maestro Adail Fernandes sobre o seu arranjo de “Moer Cana” de Chico César para o álbum “De Uns Tempos Pra Cá” e para o DVD “Cantos e Encontros De Uns Tempos Pra Cá”. Devemos observar que esta análise é sobre a canção propriamente dita, ou seja, incluindo sua letra. Uma coisa que fiz questão de apresentar aqui é a grade escrita a mão pelo maestro.

“Como o arranjo é para um cantor, então é isto que se deve ressaltar, providenciando um suporte harmônico, um suporte rítmico e ilustrando a trama do cantor. Utilizei a introdução da Ária das Bachianas Brasileiras n. 4 de Heitor Villa-Lobos porque, tal como a Moer Cana, expressam o mundo do sertão. E às vezes as duas impressões se aproximam. A paisagem é de um mundo solitário e desolador. O acompanhamento procura ilustrar os versos. Quando se ouve “De longe escuto o gemido da usina”, usei um glissando em piano, lento e terminando em nota longa sem vibrato, tentando imitar o tal gemido produzido por uma moenda de cana manual.”

Adail Fernandes justifica a inclusão de trechos da Bachiana n. 4, apontando os traços culturais que as duas músicas têm em comum, em alusão ao sertão. Isso reitera a concepção de que a música utiliza de temas melódicos, rítmicos, poéticos, entre outros, para mediar aspectos culturais e/ou intencionais de seus produtores ou mesmo do contexto geográfico e temporal desses. Essa reflexão sobre a conduta e influência do arranjador na performance do grupo se aproxima do pensamento Zumthor (2007) quando defende a performance como uma manifestação cultural lúdica constitutiva da forma que resulta de várias instâncias. Vejamos a grade de “Moer Cana”, na **Figura 30**:

um tic-tac. Em “Pinga na pia o choro de quem é só”, há um efeito “pirâmide” sugerindo gotas que pingam uma a uma. Em “Adeus meu povo Pernambuco e Paraíba”, surge o gemido de uma rabeca em cordas duplas.”

O maestro Adail Fernandes esclarece aos integrantes do Quinteto da Paraíba que “Baseado no texto, uso todos os recursos que puder para ilustrar o acontecido.” O maestro ainda elucida a ideia transcrita no arranjo, dizendo: “A primeira vez que eu percebi esses “truques” foi em 1962, aos quatro anos, quando assisti na televisão recém chegada na minha casa, os cartoons do Tom e Jerry, com trilhas escritas por Scott Bradley, gênio.” Como mostra as Figuras 31 e 32

Figura 31 – grade do arranjo de Moer Cana, p. 2.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Moer Cana". The score is written on two pages. The top page includes staves for Flute 1 (Fl. 1), Percussion (PERC.), Violins 1 and 2 (V1, V2), Viola (VLA), Violoncello (VC), and Double Bass (CB). The bottom page includes staves for Flute 1 (Fl. 1), Percussion (PERC.), Violins 1 and 2 (V1, V2), Viola (VLA), Violoncello (VC), and Double Bass (CB). The score contains musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. There are also lyrics in Portuguese written below the staves. The score is marked with "Pizz." (Pizzicato) and "Arco" (Arco) instructions. The lyrics include: "GARÇA (G) PÊLO LÉU", "MURR", "NORR A", "CANO PÊ TIRAR A", "GOLAR", "SABIA DA", "CASO PÊLO (G) LÉU", "MURR", "DETO ANTE".

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Figura 32 – grade do arranjo de Moer Cana, p. 3.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Moer Cana' on page 3. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Fl. 1, Perc., Violoncello (Vc), Viola (Va), Violão (Vl), and Vocal (Voz). The second system includes parts for Fl. 1, Perc., Violoncello (Vc), Viola (Va), Violão (Vl), and Vocal (Voz). The score is written in 4/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the vocal line.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Ainda sobre as proposições do arranjo, Adail Fernandes escreve:

“A música segue com uma sessão instrumental que se abre com um solo de flauta. As cordas vão se desenvolvendo com vozes e ritmos próprios; surgem flautas imitando desenhos rítmicos, as “claves” de chocalhos, agogôs, etc. A atividade se intensifica, mas o acorde final do violão é um piano súbito. As notas das cordas do violão se transformam em notas sustentadas sem vibrato, imitando o som do violão.”

Ao considerarmos as especificidades que Adail busca destacar em suas cartas com o propósito de fomentar a atribuição de sentido aos elementos por ele descritos nas partituras,

reforça o entendimento de que ele atua como um sexto integrante do grupo, interferindo de maneira significativa na performance do Quinteto da Paraíba. Isso nos remete ao pensamento de Ribeiro (2017) quando afirma que a performance musical resulta de processos de interação social e de experiências musicais coletivas; que nesse caso, é o laço estabelecido entre o arranjador e os integrantes do grupo. A seguir as **Figura 33, 34 e 35** que registram os elementos indicados na carta.

Figura 33 – grade do arranjo de Moer Cana, p. 4.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Moer Cana' by Quinteto da Paraíba. The score is on page 4 and includes staves for Flute 1, Flute 2, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Contrabaixo, and Vocal. The vocal part includes lyrics in Portuguese. The score is written in a handwritten style with various musical notations and dynamics.

Figura 33 – grade do arranjo de Moer Cana, p. 4.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Figura 35 – grade do arranjo de Moer Cana, p. 6.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Essa música está gravada por Chico César e pelo Quinteto da Paraíba no disco “De Uns Tempos Pra Cá” (2005) que pode ser acessada no canal do “YouTube” da Biscoito Fino pelo link: <https://youtu.be/882rrEnAFB8?si=qlllyb2PNN5UUntgk>. Nesta gravação, o Quinteto é formado por Yerko Tabilo (1º violino), Ronedilk Dantas (2º violino), Samuel Espinoza (viola), Nelson Campos (violoncelo) e Xisto Medeiros (contrabaixo e zabumba⁵). Também na gravação, Chico César (voz e violão) e Simone Julian (flautas).

⁵ O neologismo “zabumbaixo” é o termo criado por este pesquisador para se referir a maneira de tocar o contrabaixo de forma percussiva. Apesar de já existirem técnicas estendidas para efeitos sonoros do contrabaixo, na tentativa de performar as indicações dos arranjos do maestro Adail Fernandes e na busca por uma levada groove, este pesquisador encontrou efeitos sonoros no contrabaixo que resultaram no efeito cadenciado ritmicamente.

Compartilho agora a carta do maestro Adail falando de alterações feitas nas partes desse arranjo na época da gravação.

“XISTO!

Resolvi então mandar-te várias estórias numa mesma carta.

Alterações na partitura, de comum acordo com a autoridade máxima, no que diz respeito à obra musical, particularmente a parafrásica. Mando-te o documento corrigido, contemporaneizado e ampliado no seu significado universal transcendental.

Algumas alterações ocorreram-me em horas últimas, mas de primeira importância. Outras, junto à Chico rei, resultaram dos caminhos da amizade musical durante as gravações das bases de violão, voz e bumbinho cirandeirinho. A faixa adquiriu já mundo próprio, consistente, enorme, majestoso, continuou a se ampliar quando ficou mais grave e com andamento molengamente sossegado.

Mando-te o original para a mais autêntica verificação quintetística.

Abraços ravelísticos.

Adail”

Nas entrelinhas da carta, além das explicações dos elementos musicais que compõem seu arranjo, o maestro Adail Fernandes expressa uma narrativa pautada na poética e na afetividade. Esse laço afetivo agrega valor simbólico ao trabalho do Quinteto da Paraíba, pois um dos desafios para os grupos de música de câmara é como as relações e acordos sociais estão estabelecidos. Ao integrar o grupo ao longo desses anos posso afirmar que nossas vivências musicais, de maneira geral, têm sido pautadas em condutas de respeito e de trocas de conhecimentos, condutas essas que favorecem atravessarmos os momentos de dificuldades e de embates de ideias. Essas reflexões corroboram com o conceito de Schechner (2013), de que as performances marcam identidades e contam histórias, são ‘comportamentos restaurados’. Portanto, a performance e a identidade sonora constituída pelo Quinteto da Paraíba ‘versam’, de certa forma, sobre a trajetória e as práticas musicais vivenciadas pelo grupo.

Por fim, outra análise do próprio maestro Adail Fernandes sobre o seu arranjo de “*Na Pressão*” de Lenine.

“Escolhi pela dramaticidade, que cai tão bem às cordas.

A introdução é extraída da levada do violão original, o “groove”.

Na letra “A” o tema agudo no violoncelo, os sons sem vibrato e a ausência de harmonia grave causam uma certa inércia sonora, enriquecendo a textura.”

Como aparece na **Figura 36 e 37**.

Figura 37 – grade do arranjo de Na Pressão, p. 2.

2

The musical score is presented in three systems. The first system includes a box labeled 'B' with the words 'ponticelli' and 'ordinário' next to it. The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The instrumentation includes a piano (p), a double bass (ordinário), and a contrabass (ponticelli).

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

“Em “F” o estribilho traz o tutti harmonizado a quatro vozes. Segue a seção feita no estilo “jazz pizzicato”, onde o contrabaixo faz um contraponto quase canônico e desenvolvimento livre.”

Vejam os **Figura 38 e 39**.

Figura 38 – grade do arranjo de Na Pressão, p. 5.

5

The musical score is written for a quintet and consists of three systems of staves. The first system has five staves, the second has six, and the third has five. The music is in 4/4 time and features various dynamics and articulations.

System 1: The first system consists of five staves. The first four staves are for melodic instruments (likely saxophones and flute), and the fifth is for the bass. Dynamics include *dim.* (diminuendo) and *p* (piano). A box labeled **E** is placed above the first staff of this system.

System 2: The second system consists of six staves. The first four staves are for melodic instruments, and the fifth is for the bass. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *pizz.* (pizzicato). A box labeled **F** is placed above the first staff of this system.

System 3: The third system consists of five staves. The first four staves are for melodic instruments, and the fifth is for the bass. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Figura 39 – grade do arranjo de Na Pressão, p. 6.

The musical score is presented in three systems. The first system contains five staves with various dynamics including *f*, *p*, *mf*, and *cresc.*. The second system also contains five staves with similar dynamics. The third system is marked with a 'G' in a box and includes the instruction 'arco' for the upper staves, indicating a change in playing technique. The score concludes with a final measure in the third system.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

“A coda é uma cadência Im - bVI(11#7M), usando glissando lento em movimento contrário, que resolve no acorde super aberto, com fermata.”

Conforme apresento a **Figura 40**.

Figura 40 – grade do arranjo de Na Pressão, p. 8.

Fonte: Acervo Quinteto da Paraíba, 2023.

Essa música está gravada pelo Quinteto da Paraíba no disco “Nau Capitânia de Itamaracá” (2005) que pode ser acessada no canal do “YouTube” do Quinteto da Paraíba pelo link: <https://youtu.be/VpvZn0XHXuQ?si=IucCp0wZz8fHTRe->. Nesta gravação, o Quinteto é formado por Yerko Tabilo (1º violino), Ronedilk Dantas (2º violino), Samuel Espinoza (viola), Nelson Campos (violoncelo) e Xisto Medeiros (contrabaixo).

Todas essas cartas do maestro são todas manuscritas, escritas a mão e preservadas no Arquivo do Quinteto da Paraíba, como a que veio junto com o arranjo de “Na Pressão” de Lenine. Nela o maestro Adail Fernandes nos escreve

QUIM:

A feiticeira com suas asas de dor viera pousar no meu ombro, a me consumir. Me enchera de coragem pra ligar pra Alzira, que ela vai me abrir um mar, me dar calma pra diminuir o café, o cigarro e o desagregado do coração.

O clima do “Na Pressão” é de fazer ferver um caldeirão de violoncelos sacros. Vai ser necessário usarem daquele molho mandingueiro estratégico do qual vocês decoraram a receita e depois a queimaram. Aquele quê quintetístico que atíça os fantasmas e arrepiam os

ouvidos.

O resmungado tuberculoso dos ponticulus vodus faz aumentar o desespero do feitiço. Os pizzicatos saíram meio arrogantes, a cara do pai, metidos a besta, mas os coitados servem pra aliviar a pressão da choradeira abusada.

Mas é nos lamentos de gemidos curtos e teimosos (colcheia pontuada com semicolcheia) onde se esconde a célula terrorista que costura o movimento característico do nosso despacho.

Meninos, como vocês, eu vi a feiticeira. E pude então abrir os olhos e contemplar toda a pressão que a gente já fez pra chegar aqui no que a gente faz.

*A feiticeira gemeu! Beijos
Adail*

Nesta carta, o maestro Adail Fernandes ao descrever o arranjo indica que a performance irá demandar do grupo daquilo que ele chama de “*molho mandingueiro estratégico*” e “*quê quintetístico*”, ou seja, apontando para a identidade sonora e performática própria do Quinteto da Paraíba.

Para Napolitano (2002), a música, enquanto escrita (notação musical), encerra uma prescrição, para orientar a performance, contudo, o autor reforça que a experiência musical ocorre quando a música é interpretada. E ao considerarmos as “prescrições” sugeridas pelo maestro Adail Fernandes, a prática performática do Quinteto da Paraíba alcança uma outra dimensão.

Este bilhete do maestro Adail foi quando conversamos sobre a produção e gravação do CD “Nau Capitânia de Itamaracá” com músicas de Lenine & Chico César.

Quinteto:

Vamos içar âncora de nossos portos e navegar juntos mais uma viagem pelos mares brasis, inundando os alto-falantes do universo! Nossos nomes botaram no pano da jangada. Parabelo na mão ou não, há um dragão do mar pra encerrar, que seja esse o mote do navio.

Lenine é o novo personagem das nossas histórias da linha armorial-contemporâneo que tanto tem nos atraído. A música dele tem me ajudado a abandonar de vez o controle da vida; é mesmo impossível controlá-la. Sou somente uma alma em tentação, em rota deslocada, tresloucada.

Beijos quintetísticos. Adail.

Essas correspondências de Adail materializam aspectos relevantes que contribuíram, e contribuem, diretamente na performance e identidade sonora do Quinteto da Paraíba. Pode-se identificar o processo de imersão que o arranjador realizou para entregar ao grupo o mais próximo do que se pode expressar a cultura nordestina através de sons, melodias e ritmos.

Portanto, entendo de fato que o papel de Adail no grupo é, não só, de sexto membro integrante, bem como, do cérebro, do coração e da alma.

A partir das análises e reflexões aqui apresentadas, é valoroso citar que essas percepções e interpretações aqui expressas resultam da vivência orgânica deste pesquisador com a produção musical do Quinteto da Paraíba. Conforme exposto no texto introdutório desta pesquisa, minha relação com a música e a fruição que resulta dela me possibilitaram e, ainda possibilitam, subsídios para ler o mundo pautando-se nas vivências cotidianas, artísticas, acadêmicas e das experiências advindas das práticas musicais, sobretudo, as provenientes das atividades do Quinteto. Diante disso, é necessário frisar que o viés apresentado nessas análises é apenas um fragmento de um mosaico que é composto por várias atribuições que exerço no Grupo, posto que minha atuação perpassa a de instrumentista quando atuo como diretor, produtor, arranjador e empresário. Reconheço que é um privilégio experienciar essas funções, uma vez que meu olhar para atuação do grupo, sua performance, seu repertório, sua relação com o público, entre outros aspectos, se ampliam a cada vivência. E claro, esta é apenas uma entre tantas outras possibilidades de análise dessas obras aqui analisadas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tendência da pesquisa em etnomusicologia é a busca, da maneira mais ampla e irrestrita, pelo objeto de estudo do pesquisador, utilizando-se de todos os recursos metodológicos possíveis – inclusive aqueles que aparentemente não podem ser previamente estruturados ou definidos – desde que alcance de maneira mais profunda o conhecimento acerca do seu objeto de estudo. Nesta pesquisa, optamos pela análise de documentos que registram a prática musical do Quinteto da Paraíba.

O quinteto de cordas ao qual estamos nos referindo foi composto, ao longo de sua trajetória, majoritariamente por membros da comunidade acadêmica da Universidade Federal da Paraíba, sejam professores ou alunos egressos do curso de Música – todos eles instrumentistas formados nos moldes tradicionais das escolas de formação de música, seguindo o modelo europeu de ensino, qual seja, o conservatório.

No entanto, foi-se entendido pelos integrantes originais do grupo, que a riqueza cultural do Nordeste deveria ser exaltada por meio da performance daquele quinteto de cordas, a despeito da educação tradicional que eles haviam recebido. Devia-se, portanto, buscar uma maneira de unir o classicismo de sua formação à simplicidade existente nas músicas produzidas por pessoas que nunca antes haviam pisado em um conservatório.

Isso porque, a despeito da marginalização desses grupos culturais e de pouquíssimo – ou nenhum – reconhecimento a respeito da produção cultural de seus integrantes, restou demonstrada a necessidade de resgate daquilo que é nosso, trazendo para dentro da comunidade acadêmica a qual o grupo pertencia a música feita por personagens até então relegados.

Nesta perspectiva, esta pesquisa foi compreender como a performance do Quinteto da Paraíba coloca em diálogos e interações elementos musicais diversos da cultura do Nordeste com aspectos estético-sonoros musicais de outros contextos culturais, a partir dos discos solo do Grupo. A coleta de dados foi pautada no Arquivo do grupo, em que as informações registradas nos documentos revelam como o Quinteto da Paraíba constitui seu repertório e, sobretudo, sua performance criando uma identidade sonora singular que está marcadamente localizada no espaço geográfico do Nordeste brasileiro.

Com a pesquisa foi possível compreender particularidades e traços culturais que definem a trajetória artística do Quinteto da Paraíba e suas inter-relações com a cultura musical do Nordeste, tal como a escolha de repertório registradas nos encartes dos discos,

com a presença majoritária de compositores nordestinos; na motivação da mudança de nome do Quinteto Ravel para Quinteto da Paraíba; no entrelaçamento com o Movimento Armorial, entre outros fatos.

A partir do acesso aos jornais, revistas e entrevistas verificamos de que forma o grupo passou a se inserir na cena musical do Brasil e quais elementos de sua performance ganharam destaque e notoriedade local, nacional e internacional. A identidade sonora do grupo; a articulação da música erudita com a cultura popular do Nordeste; a virtuosidade na interpretação de compositores do Armorial, foram elementos bastante identificados nos resultados.

Para a identificação das dimensões estéticas e culturais que caracterizam as idiossincrasias da performance do Quinteto da Paraíba, foi possível descrever como o grupo coloca em diálogo elementos da cultura musical do Nordeste brasileiro com expressões musicais diversas de outros universos culturais.

Partindo desse ponto de intersecção entre a trajetória do Quinteto da Paraíba – o reconhecimento cultural de grupos sociais excluídos da grande massificação imposta pela mídia e da necessidade de resgate da identidade de um povo que cada dia mais se distancia de sua origem – e a etnomusicologia, com a pesquisa pudemos compreender como a miscigenação cultural fora determinante na performance artística desse grupo.

A performance cultural envolve muito mais do que o simples “fazer música”: expressa-se através de olhares, movimentos, diálogos estabelecidos entre os participantes dos grupos, interações sociais antes e após a realização da performance, dentre tantos outros detalhes que apenas por meio da observação participante se é capaz de captar. Contudo, os resultados desta pesquisa se pautaram em aspectos que se articulam mais com a interpretação da obra do que com a própria interpretação/performance do grupo. Isso nos direciona para lacunas que esta pesquisa não conseguiu alcançar, ficando aqui, caminhos para futuros estudos que levantem e analisem as sensações e evocações dos integrantes do Quinteto da Paraíba ao tocar dado repertório e como a fruição do público alcança suas performances.

REFERÊNCIAS

ALVES, Magda. **Como escrever teses e monografias: um roteiro passo a passo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2004.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064>. Acesso em: 26 ago. 2022.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

LÜHNING, Ângela, TUGNY, Rosângela Pereira de. **Etnomusicologia no Brasil: reflexões introdutórias**. Salvador: EDUFBA, 2016.

LÜHNING, Ângela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. **Música em Perspectiva**, v.7, n. 2, 2014.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**. 8 ed. São Paulo: Ed. Hucitec, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música: história cultural da música popular**. Coleção História e Reflexões. Belo Horizonte: autêntica, 2002.

NETTL, Bruno. **Theory and method in ethnomusicology**. New York: The Free Press, 1964.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. Aspectos Musicais no Movimento Armorial. **Anais**. XVII Congresso da ANPPOM. São Paulo, 2007.

OLIVEIRA, R. C. de. **Identidade, Etnia e Estrutura Social**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.

POLLAK, M. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade. **Per Musi: Revista Acadêmica de Música**, n. 27, p. 7-18, 2013. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S151775992013000100002&script=sci_arttext>.
Acesso em 06 jan. 2022.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Pesquisa em etnomusicologia: implicacoes metodologicas de um trabalho de campo realizado no universo musical dos Ternos de Catopes de Montes Claros. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 16, n. 26, janeiro a junho 2005. Disponível em: <file:///C:/Users/anavi/Downloads/crisger,+em+pauta+26+artigo+5.pdf> Acesso em: 30 jan. 2023.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. **Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa/PB**. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Música) - Universidade Federal da Paraíba, 2017.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: An introduction. New York: Routledge, 2013.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Tradução de Giovanni Cirino. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

STONE, Ruth M. **Theory for Ethnomusicology**. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Londres: Duke University Press, 2016.

WALTER, R. Literatura, teoria literária e as diferenças culturais. **Investigações, lingüística e teoria literária**, Recife, v.10, p. 75-107, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: COSACNAIFY, 2007.