



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

Mosaico Nordeste:
O Brasil de dentro na música de Antonio José Madureira

[Francisco Luiz Jeannine Andrade Carneiro](#)

João Pessoa, Março.

2025



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

**Mosaico Nordestino:
O Brasil de dentro na música de Antonio José Madureira**

Francisco Luiz Jeannine Andrade Carneiro

Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito obrigatório para a obtenção do título de doutor em Música. Área de concentração Musicologia/Etnomusicologia. Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Performance.
Bolsista CAPES (2021-2024)

João Pessoa, Março.

2025

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A553m Andrade, Francisco Luiz Jeannine.
Mosaico nordestino : o Brasil de dentro na música de
Antonio José Madureira / Francisco Luiz Jeannine
Andrade. - João Pessoa, 2025.
169 f. : il.

Orientação: Carlos Sandroni.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Música brasileira. 2. Música armorial -
Etnomusicologia histórica. 3. Viola Brasileira. 4.
Compositor - Antonio Madureira. 5. Ariano Suassuna. I.
Sandroni, Carlos. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78(81) (043)



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

Ata da reunião da **Defesa de Tese** do Doutorando **Francisco Luiz Jeannine Andrade Carneiro**, candidato ao Grau de **Doutor em Música**, Área de Concentração em **ETNOMUSICOLOGIA**, Linha de Pesquisa **MÚSICA, CULTURA E PERFORMANCE**.

Aos vinte dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e quatro (20/12/2024), às 9h00, em sessão online, por meio de videoconferência, reuniram-se os membros da comissão constituída para examinar o candidato ao grau de **Doutor em Música**, **Francisco Luiz Jeannine Andrade Carneiro**. A Banca Examinadora foi composta pelos professores Carlos Sandroni (Orientador/UFPB), Luís Ricardo Silva Queiroz (Membro Interno/UFPB), Erik de Lucena Pronk (Membro Interno/UFPB), Flávia Camargo Toni (Membro externo à instituição/USP) e Paulo Teixeira Iumatti (Membro externo à instituição /USP). Em seguida deu-se início aos trabalhos, com o professor Dr. Carlos Sandroni, na qualidade de presidente da Banca Examinadora, fazendo a apresentação dos demais membros e, a seguir, passando a palavra ao Doutorando **Francisco Luiz Jeannine Andrade Carneiro**, para que, oralmente, fizesse a exposição do seu trabalho, intitulado: **Mosaico Nordestino: O Brasil de dentro na música de Antônio José Madureira**. Após a exposição, o candidato foi sucessivamente arguido por cada um dos membros da Banca Examinadora. Terminadas as arguições, a Banca Examinadora retirou-se para deliberar acerca do trabalho apresentado. Após o intervalo, a Banca retornou à Sala de Videoconferência, e o senhor presidente, Dr. Carlos Sandroni, comunicou que, de comum acordo com os demais membros da Banca Examinadora, considerou **Aprovada** a Tese de Doutorado intitulada: **Mosaico Nordestino: O Brasil de dentro na música de Antônio José Madureira**, tendo declarado que seu autor **Francisco Luiz Jeannine Andrade Carneiro**, ao entregar o texto final, fará jus ao título de Doutor em Música, devendo a Universidade Federal da Paraíba, de acordo com o Regulamento Geral dos Programas de Pós-Graduação, pronunciar-se no sentido da expedição do Diploma de Doutor. O doutorando terá o prazo de até 90 dias para realizar as alterações sugeridas pelos membros da Banca e entregar os volumes da tese na Coordenação. A banca expressou também a recomendação de que após as mencionadas revisões, o trabalho seja publicado, mas tornar mais amplo o acesso do público às suas importantes contribuições. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a reunião, tendo eu, **Carlos Sandroni**, lavrado a presente Ata que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora. João Pessoa, 20 de Dezembro de 2024.

PPGM – Programa de Pós-Graduação em Música
Campus Universitário I – Cidade Universitária
PB 58051-900 – Brasil - (83) 3216-7005

www.ccta.ufpb.br/ppgm
ppgm@ccta.ufpb.br

g vb

Documento assinado digitalmente

CARLOS SANDRONI

Data: 10/02/2025 14:46:48-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

g vb

Documento assinado digitalmente

FLAVIA CAMARGO TONI

Data: 13/02/2025 07:41:43-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

g vb

Documento assinado digitalmente

PAULO TEIXEIRA IUMATTI

Data: 11/02/2025 16:15:59-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

g vb

Documento assinado digitalmente

ERIK DE LUCENA PRONK

Data: 13/02/2025 17:09:52-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Luís Ricardo S. Queiroz

Nome: Francisco Luiz Jeannine Andrade Carneiro

Nome em citações artísticas e bibliográficas: Francisco Andrade

Título: Mosaico Nordestino: O Brasil de dentro na música de Antonio José Madureira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito obrigatório para a obtenção do título de doutor em Música. Área de concentração Musicologia/Etnomusicologia. Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Performance. Bolsista CAPES (2021-2024)

Aprovado em: 20/12/2024

Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni

Banca Examinadora

Presidente: Carlos Sandroni (UFPE) – (UFPB)

Interno: Luis Ricardo Silva Queiroz (UFPB)

Externo ao programa: Erik de Lucena Pronk (UFPB)

Externo à instituição: Flávia Camargo Toni (USP)

Externo à instituição: Paulo Teixeira Iumatti (USP)

*Dedico essa pesquisa
aos que se dedicam,
celebram,
apreciam,
pesquisam,
ensinam,
tocam,
criam,
e vivem:
Música*

AGRADECIMENTOS

Ao Divino Espírito Santo.

Aos meus pais José Andrade Carneiro e Maria Christina Jeannine Andrade Carneiro.

A minha companheira, parceira e primeira leitora-revisora de todo esse trabalho, Leticia Torança.

As minhas filhas Rosa e Jasmim.

Aos meus irmãos João Paulo e José Andrade.

Aos amigos que acolheram minha família quando chegamos em João Pessoa, professores Suelma de Souza Moraes, Marçal Queiroz e Carmem Zardi, e Anderson Mariano.

Aos meus compadres Cássio Ribeiro e Carolina Zardi.

Especialmente, aos amigos Antonio Madureira, por seu vasto e generoso conhecimento musical a serviço da música brasileira e a sua companheira, Cecília Didier, pelo apoio imprescindível, a boa vontade e a amizade. Também aos queridos Lino, Lia, Sofia e Antonio.

Ao meu orientador Carlos Sandroni, pela parceria, apoio, confiança e leveza.

Ao Programa de Pós-graduação em Música (PPGM), pela bolsa da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), concedida no período de Agosto de 2021 a Agosto de 2024, apoio imprescindível para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao escritor e professor Carlos Newton Jr e ao violeiro e professor, Ivan Vilela, ambos pela prontidão e valiosa contribuição na qualificação do texto que gerou a tese.

Aos professores, músicos, pesquisadores, onde aqui e acolá foram parceiros durante essa jornada: Luis Ricardo Silva Queiroz, Fábio Henrique Gomes Ribeiro, Nina Graeff, Eurides de Souza Santos, Valério Fiel da Costa, Alice Lume, Luciana Noda, Ravi Shankar Magno Viana Domingues, Rainer Patriota, Ariana Perazzo da Nóbrega, Erik de Lucena Pronk, Alberto Tsuyoshi Ikeda, Paulo Teixeira Iumatti, Teresa Cristina Rodrigues, Vladimir Silva, Carlos Alan e Romero Damião.

Aos colegas de PPGM, de tantos aprendizados na travessia: Leo Meira, Matteo Ciacchi, Renan Rezende, Marília Santos, Lucas Oliveira de Moura Arruda, Fabián Arocena Narbono, Gledson Meira e Marlon Santos Trindade.

Aos Colóquios de Pesquisa do PPGM, aos Congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), aos Encontros da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) e à Escola São Paulo de Ciência Avançada na realização do congresso: Modernismo: disputas em torno do moderno e de projetos de nação, IEB-USP, 2023.

À revista Pesquisa FAPESP, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, em nome de sua editora, Ana Paula Orlandi, que abriu espaço para o desenvolvimento dessa pesquisa iniciada no IEB-USP.

Ao Arrigo Barnabé e Júlio de Paula pelo convite de participação do programa Supertônica da Rádio Cultura FM de São Paulo.

À Exposição Armorial 50 anos, em nome de Regina Rosa, e ao SESC São Paulo, em nome de Priscila Rahal e Marta Colabone, pela oportunidade de transmissão de parte do processo do conhecimento dessa pesquisa para a sociedade, através de palestras e do espetáculo “A mãe essência”.

Aos amigos Augusto Pessoa, Otto Cabral, José Newton, Adino Bandeira, Felipe de Alencar, Augusto Silveira e Lucilene, Regina Rosa, Gilber Souto Maior, Roberto Jr. e Bruna Taveira, e Guto Zafalan.

À Vila da Música CE, Camerata de Violões Ágio Moreira, Orquestra Armorial do Cariri, Francisco Di Freitas, Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, Fabiano de Cristo e Lorena.

Ao contrabaixista e produtor musical Rodolfo Stroeter e aos escritores Francisco Assis de Souza Lima e Ronaldo Correia de Brito.

Aos músicos do Quinteto Armorial: Antonio Nóbrega, Edilson Eulálio Cabral, Egildo Vieira do Nascimento (em memória), Fernando Torres Barbosa e Fernando Pintassilgo.

Aos músicos do Quarteto Romançal: Aglaia Costa, João Carlos Araújo e Sérgio Campelo.

Ao Instituto Çarê e a seu selo editorial, Letra da Cidade, nas pessoas de Elisa Bracher, Ana Cristina Araújo, Shen Ribeiro, Teté Martinho, Bia Toth e Marcela Bertelli.

Especialmente grato ao Carlos Sandroni por presidir a defesa da tese, e aos membros da banca: Flávia Toni, Paulo Iumatti, Luis Ricardo Queiroz e Erik Pronk, pelas críticas e valiosas contribuições para a correção do presente texto. E, tão especialmente, ao Rainer Patriota, pela leitura crítica e propositiva para lapidação do texto final, e ao Fabinho Ribeiro pelo auxílio na formatação.

RESUMO

Esta tese apresenta os resultados de uma pesquisa que refletiu sobre a construção estética da música armorial e sua articulação com a ideia de Nordeste e de Brasil no campo das culturas populares, criada no âmbito do Movimento Armorial, importante corrente artística dos anos 1970 liderada pelo escritor-professor paraibano Ariano Suassuna. Pelas lentes da etnomusicologia histórica, examinou o significado musical do termo Armorial, seu simbolismo e apropriação criativa para a construção estética, em um contexto amplo, complexo e violento, de uma ditadura-civil militar. Analisou-se o significado das fases do movimento, seu campo de pesquisa-ação das *vozes culturais*, do romancista popular e as conexões com o Brasil de dentro, do modernismo protagonizado por Mário de Andrade e Guerra-Peixe no campo da música, indicando a problemática da categorização erudito popular. O objetivo da tese foi compreender e interpretar a produção musical do compositor brasileiro, potiguar, Antonio Madureira, o Zoca, sua trajetória de antes, e durante o movimento, e identificar na relação dialógica que tece sua percepção de Brasil e de Nordeste: a criação da realidade e a realidade da criação de seu campo de atuação. Nesse percurso, o sentido da música armorial se amplia na experiência cultural do compositor e do pesquisador na Chapada do Araripe, e, se apresenta enquanto dimensão de pertencimento, *enraizamento*, na atualidade, através de trabalhos como da Vila da Música, Crato CE, por meio da Camerata de Violões Ágio Moreira, e, pelo trabalho da Orquestra Armorial do Cariri, liderada por Francisco Di Freitas. Desta forma, o procedimento metodológico articulou pesquisa arquivística, artística, bibliográfica, documental, entrevistas, e amostragem de materiais sonoros e audiovisual, refletindo sobre o significado de sua estética para a música brasileira, abrindo espaço para pensar o campo da performance e educação musical. A partir dessa pesquisa, foi possível identificar em sua obra, seu caráter didático, dos minimalismos, da busca do elementar como fator preponderante para criação, evidenciando em seu conjunto, uma ideia de Brasil de dentro, de variados contextos, de um Mosaico Nordestino.

Palavras-chave: Antonio Madureira, Ariano Suassuna, Etnomusicologia histórica, Mosaico Nordestino, Música Armorial, Música Brasileira, Viola Brasileira.

ABSTRACT

This thesis presents the results of a research project that reflected on the aesthetic construction of armorial music and its articulation with the idea of the Northeast and Brazil in the field of popular cultures, created within the scope of the Armorial Movement, an important artistic movement of the 1970s led by the writer-teacher from Paraíba Ariano Suassuna. Through the lens of historical ethnomusicology, the study examined the musical meaning of the term Armorial, its symbolism and creative appropriation for aesthetic construction, in a broad, complex and violent context of a civil-military dictatorship. The study analysed the meaning of the phases of the movement, its field of research-action of cultural voices, popular romanceiro and the connections with Brazil from within, the modernism led by Mário de Andrade and Guerra-Peixe in the field of music, indicating the problematic of the categorization of popular erudite. The objective of this thesis was to understand and interpret the musical production of the Brazilian composer from Rio Grande do Norte, Antonio Madureira, known as Zoca, his trajectory before and during the movement, and to identify in the dialogical relationship that weaves his perception of Brazil and the Northeast: the creation of reality and the reality of the creation of his field of activity. In this journey, the meaning of armorial music expands in the cultural experience of the composer and researcher in Chapada do Araripe, and is presented as a dimension of belonging and rooting, in the present day, through works such as those of Vila da Música, Crato CE, through the Camerata de Violões Ágio Moreira, and through the work of the Orquestra Armorial do Cariri, led by Francisco Di Freitas. In this way, the methodological procedure articulated archival, artistic, bibliographical, documentary research, interviews, and sampling of sound and audiovisual materials, reflecting on the meaning of its aesthetics for Brazilian music, opening space to think about the field of performance and musical education. From this research, it was possible to identify in his work, his didactic character, his minimalism, his search for the elementary as a preponderant factor for creation, evidencing, an idea of Brazil from within, of varied contexts, of a Northeastern Mosaic.

Keywords: Antonio Madureira, Ariano Suassuna, Historical ethnomusicology, Northeastern Mosaic, Armorial Music, Brazilian Music.

SUMÁRIO

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

INTRODUÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEMA DE PESQUISA	15
O estado da arte da música Armorial	19
Procedimento metodológico e a estrutura da tese	21
1. Premissas da Música Armorial	25
1.1 Ariano Suassuna e o Movimento Armorial: os gumes de faca-de-ponta	28
1.1.1 Pesquisa-ação: Cultura e política	30
1.1.2 As fases do Armorial	34
1.2 Romanceiro popular: enraizamento e as vozes culturais de sertões recônditos	35
1.3 <i>É de Tororó maracatu</i> : o modernismo na fase preparatória	39
1.4 <i>De viola e rabeca</i> : “by everybody and nobody”	49
1.5 Experiência pedagógica e performance: <i>De viola e rabeca</i> e <i>Caicó</i>	56
2. Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco: o “ex-rus”	61
2.1 “formação erudita” e a <i>Carroça de feno</i>	66
2.2 (Re) significados	70
3. Antonio Madureira, o Zoca	72
3.1 Violão Giannini, a travessia de barco, Fidja Siqueira e José Carrión	73
3.2 <i>A Barca d’Ajuda</i> : tradicional, moderna e antropofágica	75
3.3 O breve Quarteto Armorial e o “andar para trás, empobrecendo o Movimento”	80
3.4 Berimbau-de-lata, marimbau: Música do Mundo, do Brasil de dentro	84
3.5 Quinteto Armorial: rústico e preciso	91
3.5.1 Matizes dos timbres idiomáticos	92
4. Mosaico Nordestino: criação da realidade e a realidade da criação	99
4.1 O Romanceiro popular em Antonio Madureira	101
4.1.1 Viola e Cantoria: <i>Repente</i> , <i>Improviso</i> e <i>Ponteado</i>	
4.1.2 Romance, melodia errante	107
4.1.2.1 <i>Romance da bela infanta</i> e de <i>Minervina</i>	
4.2 Minimalismos e culturas brasileiras: a busca do elementar	113
4.2.1 Amostragem de emblemas culturais da fase Armorial dos anos 1970	120
4.2.1.1 <i>Guerreiro</i>	
4.2.1.2 <i>Baque de Luanda</i>	
4.2.1.3 <i>O Homem da vaca e o poder da fortuna</i>	121
4.2.1.4 <i>Sete Flechas</i>	122
4.2.2 Amostragem de emblemas culturais da fase Romançal dos anos 1990	123

4.2.2.1 <i>Toque dos Encantados</i> _____	
4.4.2.3 <i>Toque dos Orixás</i> _____	124
5. O Brasil de dentro da Chapada do Araripe. _____	127
5.1 <i>Lua Cambará</i> _____	128
5.2 Discos Marcus Pereira: O Crato e Juazeiro em <i>Instrumentos Populares do Nordeste</i>	131
5.2.1 Banda Cabaçal Irmãos Aniceto _____	134
5.3 <i>Aralume</i> _____	136
5.4 <i>Cantiga</i> _____	144
5.5 Vila da Música: Camerata de Violões Ágio Moreira _____	147
5.6 Orquestra Armorial do Cariri: Francisco Di Freitas _____	148
Conclusão: Armorial ao alcance de todos _____	154
Referências _____	156
Anexos	
Carta de Anuência Antonio Madureira _____	170
Termo de autorização Francisco Assis Lima _____	
Termo de autorização Francisco Di Freitas _____	171
Termo de autorização Banda Cabaçal Irmãos Aniceto _____	

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

FIGURA

Figura 1. <i>É de tororó maracatu</i> . Letra de Ascenso Ferreira	39
Figura 2. Capa do livro <i>É de tororó maracatu</i>	48
Figura 3. Capa do disco <i>Festa de Ritmos</i>	50
Figura 4. Guerra Peixe, detalhe da melodia do <i>Mourão, De viola e rabeca</i>	52
Figura 5. <i>De viola e rabeca</i> , Guerra Peixe. Manuscrito parte do violino, p.1	53
Figura 6. <i>De viola e rabeca</i> , Guerra Peixe. Manuscrito parte do violino, p.2	54
Figura 7. Transposição idiomática. <i>De viola e rabeca – Mourão</i>	55
Figura 8. Capa do programa de lançamento oficial do Movimento Armorial	65
Figura 9. Texto de apresentação e programa de lançamento oficial do M. Armorial	
Figura 10. Jerônimo Bosch, <i>Carroça de feno</i>	69
Figura 11. Jerônimo Bosch, <i>Carroça de feno</i> . Detalhe	70
Figura 12. Fernando Torres Barbosa e o marimbau do Quinteto Armorial	89
Figura 13. Gasper Nali e o seu babatoni	
Figura 14. Dulcimer dos Apalaches	90
Figura 15. Severino Batista e o seu berimbau-de-lata	
Figura 16. Orquestra Romançal Brasileira	97
Figura 17. Quinteto Armorial em apresentação	
Figura 18. Quinteto Armorial. Praça de Maio. Bueno Aires	98
Figura 19. Quinteto Armorial. Núcleo de Extensão Cultural da UFPB	
Figura 20. Sextilha. Transposição idiomática. <i>Repente</i>	103
Figura 21. Martelo agalopado. Transposição idiomática. <i>Improviso</i>	104
Figura 22. Baião de viola. <i>Ponteados</i>	105
Figura 23. Diniz Vitorino. Instrumentos populares do Nordeste	106
Figura 24. <i>Romance da bela infanta</i> . Rabeca	108
Figura 25. <i>Romance da bela infanta</i> . Pífano	109
Figura 26. <i>Romance de Minervina</i> . Violino	111
Figura 27. <i>Guerreiro</i>	120
Figura 28. <i>Baque de Luanda</i>	
Figura 29. <i>O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna</i>	121
Figura 30. <i>Sete Flechas</i> : Frevo	122
Figura 31. <i>Sete Flechas</i> : Toque dos caboclinhos	
Figura 32. <i>Pankararu</i>	123
Figura 33. <i>Pankararu</i> violão	124
Figura 34. <i>Fulni-ô</i> violoncelo	
Figura 35. <i>Ogum</i>	

Figura 36. <i>Oxum</i>	125
Figura 37. <i>Oxum</i> violão	
Figura 38. <i>Iemanjá</i>	
Figura 39. <i>Xangô</i>	126
Figura 40. <i>Guerreiro</i> . Dossiê Orquestra Romançal Brasileira	130
Figura 41. <i>Aralume</i> . Dossiê Orquestra Romançal Brasileira	
Figura 42. <i>Instrumentos Populares do Nordeste</i>	132
Figura 43. Grupo de Reisado de Juazeiro do Norte	
Figura 44. Irmãos Aniceto	133
Figura 45. “Briga do cachorro com a onça” em Aralume	137
Figura 46. “Briga do cachorro com a onça” em Aralume	138
Figura 47. “Briga do cachorro com a onça” em Aralume	
Figura 48. “Briga do cachorro com a onça” em Aralume	139
Figura 49. Aralume. Compasso 65 ao 88	142
Figura 50. Aralume. Compasso 98 ao 104	143
Figura 51. Toada do Romance do Pavão Misterioso	144
Figura 52. Marimbau. <i>Cantiga</i>	145

QUADRO

Quadro 1. Correspondências alquímicas e heráldicas	27
Quadro 2. Mosaico Nordestino: emblemas da cultura popular	99

VÍDEO

Vídeo 1. <i>Caicó</i>	58
Vídeo 2. <i>De viola e rabeca</i>	59
Vídeo 3. <i>Romance de Minervina</i>	112
Vídeo 4. <i>Excelência</i>	113
Vídeo 5. <i>Revoada</i>	116
Vídeo 6. <i>Revoada de Repente</i>	119
Vídeo 7. Irmãos Aniceto	135
Vídeo 8. <i>Cantiga</i> . Quinteto Armorial	145
Vídeo 9. <i>Cantiga</i> . Trio Lancinante	147
Vídeo 10. Orquestra Armorial do Cariri. Vila da Música	149

INTRODUÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEMA DE PESQUISA

Antonio José Madureira Ferreira, o Zoca, é potiguar da cidade de Macau, Rio Grande do Norte. Compositor, regente, violonista, violeiro e pesquisador da cultura brasileiras. Com uma trajetória expressiva de mais de 50 anos de produção no vasto solo da música brasileira, seu Antonio ocupa o lugar de um artista multifacetado no universo da música.

Esta tese de doutorado é resultado de uma trajetória acadêmica iniciada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), que resultou na dissertação de mestrado *Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música* (Andrade, 2017).

Desenvolvida entre 2014 e 2017, a pesquisa teve um caráter de compilação documental, com articulação metodológica de entrevistas, periódicos e organização do acervo pessoal de Antonio Madureira sobre sua trajetória nos anos 1970, realizada com apoio e orientação do Arquivo do IEB.¹ Com a Coordenação-Geral de Estudos da História Brasileira (Cehibra), da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife, levantei um significativo material da trajetória do Quinteto Armorial, reunindo fotos e artigos de jornais, o que permitiu uma visão de contexto da trajetória do conjunto.

Em junho de 2015, na Primeira Jornada de Estudos Interdisciplinares sobre música do IEB, conheci o professor Carlos Sandroni. Depois de assistir à apresentação de minha pesquisa, ele me perguntou se eu observava a relação entre a música de Madureira e o minimalismo. Respondi que não, enquanto concepção, embora as formas repetitivas da música da tradição estivessem presentes em algumas de suas composições. Não aprofundei a questão na dissertação de mestrado, porém, ela ficou guardada como algo a ser investigado no futuro. No mestrado, meu foco foi levantar documentos e interpretar a relação do timbre e da “heráldica” na discografia do Quinteto Armorial.

Contudo, algumas questões centrais desenvolvidas nesta tese haviam germinado na dissertação de mestrado, na perspectiva de pensar o objeto de estudo na relação dialógica proposta pela linha de pesquisa **Brasil: a criação da realidade e a realidade da criação**², como por exemplo, o conceito de Mosaico Nordestino de Manuel Correia

¹ Consistiu na criação do **Fundo Zoca Madureira**. Em arquivologia, o termo “fundo” se refere a um conjunto de documentos que foram produzidos, acumulados e utilizados por uma pessoa, família ou organização. Esses documentos podem ser de qualquer formato ou suporte. No caso do Zoca, organizei Dossiês em pasta, relacionados a sua produção no Quinteto Armorial, Orquestra Romançal Brasileira e Documentos Pessoais.

² Linha de pesquisa do programa de pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do IEB.

de Andrade, a problemática da categorização erudito popular, as dimensões de modernismos, e a interpretação do significado simbólico do Armorial na discografia do Quinteto Armorial.

A partir de minha pesquisa de mestrado, em 2017, veio o convite de Antonio Madureira, do violleiro e professor Ivan Vilela (USP) e de Elisa Bracher e Ana Cristina Araújo, criadoras do Instituto Çarê – que já apoiavam projetos de compositores importantes, como Heraldo do Monte – para dar início à realização do projeto *A Comarca Armorial de Antonio Madureira*. Era um nome provisório para a coleção que reuniria as composições mais representativas da produção Armorial-Romançal de Madureira, transcritas em partituras, e textos contextualizando sua contribuição singular para a cultura brasileira. Minha dissertação seria a base da obra, fundamentalmente da parte Armorial dos anos 1970, a qual meus estudos haviam focado.

Em 2018, Madureira escolheu as composições que figurariam na coleção, dezoito delas do repertório do Quinteto Armorial (1972-1980) e vinte e duas do Quarteto Romançal (1997-1999). Criado em 2019, com a missão de salvaguardar manifestações culturais brasileiras de relevo, o Çarê passou a dar suporte à realização do projeto. O trabalho de transcrição musical foi iniciado e, para tanto, convidei o maestro e violoncelista Yonan Daniel³ – que, além da experiência de notação musical, trazia a vivência profissional da música indiana e da prática filosófica do Nada Yoga, conhecimentos que trazem elementos que o ajudaram a entrar no universo simbólico das composições.

Em dezembro de 2019, participei como professor, com Antonio Madureira, o Quinteto Aralume e a cantora Letícia Torança, do 1º Simpósio Internacional Armorial Ariano Suassuna, promovido pelo Departamento de Ciências das Religiões da UFPB, sob a direção da professora Suelma de Souza Moraes. Nessa ocasião, colaborei na criação do Núcleo de Pesquisas e Estudos Ariano Suassuna (NUPAS). Foi o início de minha aproximação com a UFPB.

Com a pandemia de COVID-19 no biênio 2020-21, o projeto das partituras, de Antonio Madureira teve de ser pausado. Nesse período, ingressei no programa de pós-

³ Músico brasileiro radicado na Espanha. Violoncelista, maestro e compositor, é maestro adjunto da Joven Orquesta Sierra de Madrid (JOSM), da Orquesta Filarmônica de Valinhos e da Filarmônica Jovem Camargo Guarnieri. Interessado nas sonoridades e filosofias indianas, é um dos criadores do Nada Yoga, prática meditativa relacionada às vibrações sonoras. Integra os grupos Bhakti Performing Arts e Seva Trio.

graduação em música da UFPB, sob a orientação do professor Carlos Sandroni. Mudei minha residência de São Paulo para João Pessoa em outubro de 2020, mês das celebrações dos cinquenta anos do movimento armorial. No âmbito acadêmico, dois grandes eventos, realizados de forma totalmente remota, marcaram a celebração.

O primeiro, *50 anos do Movimento Armorial*, com a coordenação de Leonardo Guelman, do Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, teve ampla programação artística e conversas que contrapunham perspectivas das artes e das ciências humanas; o segundo, *50 anos do Movimento Armorial: Música e interfaces artísticas*, coordenado por Ariana Perazzo da Nóbrega, do departamento de música da UFPB, envolveu pesquisadores, músicos e compositores de diferentes regiões brasileiras. Participei de ambos, já na condição de pesquisador doutorando. No primeiro enquanto palestrante, e no segundo como parte da comissão organizadora, além de palestrante, mediador e artista.

Na UFF, integrei, com Madureira, o músico Sérgio Ferraz, e a mediação de Hudson Lima, a mesa “A criação na música armorial”. Em um depoimento marcante sobre sua trajetória como compositor armorial, Zoca falou a respeito do significado de sua música, trajetória e ideias de Brasil, eis uma síntese de sua fala:

Uma das tarefas mais difíceis para um artista é definir o seu processo de criação. Mais difícil ainda para um músico, pois a música, sua matéria, é abstrata; são formas abstratas como vibrações do ar. Tenho lido muitos livros de compositores tentando explicar seu processo de criação. E quase sempre a gente nota que a narrativa não consegue chegar perto do que o compositor vivencia.

Tenho pensado muito sobre a criação, principalmente sobre a música Armorial.

O Brasil, esse continente cultural, talvez tenha uma das culturas mais antigas do mundo. São os povos ameríndios, tem a África aqui dentro, e tem a Península Ibérica, tem os mouros, tem toda a história ocidental vinda com os portugueses.

A palavra brasão é uma palavra de origem musical. Brasão vem de tocar com as trombetas. A palavra bras vem de instrumentos de metal. Depois essa linguagem sonora virou uma linguagem de ícone gráfico. Esse ícone gráfico logo vira uma poética

Com um elemento mínimo de linguagem popular do Nordeste, nós poderíamos reconstituir todo um sistema musical de uma concepção de pensar música. O minimalismo americano foi a Bali; se outro povo pode ir buscar inspiração, por que é que nós não podemos colher as frutas do nosso próprio quintal?”

Eu acho que pensar o Armorial é, antes de tudo, pensar nessa linguagem primitiva, primeira, nessa linguagem arquetípica que está presente na música, no canto dos animais. O importante é que nós somos privilegiados de viver num país lindo, tão rico. Como dizia Ariano, “se permitirem, um dia o Brasil irá iluminar o mundo”. Eu digo: por

enquanto, estamos iluminando as trevas com o fogo das nossas matas. Mas um dia o Brasil vai ser iluminado pela luz do Espírito Santo. O santo espírito criador. E que assim seja. (Madureira et. al., 2020)

No interesse de conhecer os frutos da nossa terra, a reflexão de Madureira veio nutrindo essa pesquisa, e a questão do minimalismo levantada por Sandroni no IEB se aprofundou um pouco mais quando, no V Colóquio de Pesquisa do PPGM, trouxemos o compositor para uma conversa (Madureira; Sandroni, 2021).

Nesse percurso, através das disciplinas, fui conhecendo os textos da área da etnomusicologia, seu amplo campo interdisciplinar, e conciliando de forma integrada a minha atuação de pesquisador com a prática musical. Ainda que o contexto da COVID tenha prejudicado o cronograma das atividades da pesquisa, fui encontrando o meu caminho, em um país, àquela altura, tenebroso, governado por pessoas negacionistas, contra a ciência, a pesquisa, o conhecimento, a natureza, a arte e a cultura.

A fim de ampliar o meu conhecimento na área, participei do curso “Etnografia, música y audiovisual”, oferecido pela Unidade de Educação Permanente do Centro Universitário Regional del Este, Uruguai. Se houve algo positivo no período da COVID, foi a reinvenção do mundo pelas vias digitais do audiovisual. Com todos os problemas que isso também pode gerar, penso que a ferramenta do audiovisual pode, e se possível, deve integrar uma abordagem de pesquisa na área da música, para que a reflexão do fenômeno musical possa ser transmitida para além dos limites da hermenêutica, da textualidade da escrita (Arocena, 2024; Rodrigues; Teixeira; Schulz Gattino, 2014).

O limiar da pesquisa, na esfera das Artes e das Ciências Humanas, é o campo infinito da imaginação, da interpretação. A questão de John Blacking do *Quão musical é o homem?* não tem uma resposta. E, considero essa a beleza de sua pergunta, que abre a janela da imaginação. Muitas podem ser as respostas para essa pergunta, a depender do lugar, do contexto, e das pessoas. A experiência cultural, como meio de compreensão do fenômeno sonoro musical, é o campo que encontrei mais afinidade para o desenvolvimento dessa pesquisa, que gerou essa tese (Blacking, 1974; 2007).

Não tenho a intenção, neste trabalho, de definir o que seja etnomusicologia ou musicologia, por considerar amplo e problemático o limiar dessas áreas. (Amico, 2020; Cook, 2006; Nattiez, 2005).

Porém, considero imprescindível pensar a questão na perspectiva de onde estamos – *o mundo é o que se vê de onde se está* – dizia o professor Milton Santos (2006

Apud Tandler, 2015). No Brasil, com o olhar voltado para a música brasileira, a etnomusicologia deu contribuições importantes, fazendo uma “saúdável reação ao eurocentrismo predominante na pesquisa em música no país” (Sandroni, 2008, p. 73, *Apud* Lühning e Tugny, 2016; Sandroni, 2001). Neste sentido, vem possibilitando pensar a música brasileira, popular, e suas múltiplas manifestações enquanto prática criativa, de transmissão de saberes e o desafio de sua inserção no espaço acadêmico (Queiroz; Dantas; Marinho, 2024; Queiroz, 2017; Vilela, 2016; Queiroz, 2006).

Todavia, e no mesmo sentido, no campo da interpretação do fenômeno artístico, considero relevante a visão hermenêutica proposta por Gadamer que se apresenta nos seguintes termos: “Compreender e interpretar textos não é um expediente reservado apenas à ciência, mas pertence claramente ao todo da experiência do homem no mundo” (Gadamer, 2015, Vol. 1, p. 29).

O esforço dessa trajetória, através de publicações, concertos, estágio de docência, dentre outras atividades, consiste em levar essa música a conhecimento de músicos, estudantes de música, pesquisadores e de qualquer pessoa que tenha interesse em conhecer essa expressão da música brasileira e suas conexões culturais.⁴

Com a obra de Antonio Madureira venho aprendendo a música que não encontrei nas instituições de ensino musical por onde passei.

Contudo, essa experiência trouxe também os seus desafios. A proximidade e amizade com o compositor, pessoa generosa que me confiou a sua obra, exigiram um exercício de distanciamento para a realização de uma pesquisa isenta.

Foi um processo intenso que me dediquei nos últimos quatro anos. Neste semestre que finaliza, dedicado com mais afinco ao trabalho de escrita da tese, na medida do possível, procurei um distanciamento da visão monumentalista que tenho da obra, abrindo espaço de reflexão a fim de trazer o essencial, a síntese de tudo o que publiquei, toquei e venho aprendendo nesta trajetória no PPGM, até aqui.

O estado da arte da música Armorial

Trabalho pioneiro na área da música (Armorial), é a dissertação de mestrado *A música no movimento armorial*, de Ariana Perazzo da Nóbrega (2000) cuja publicação de um artigo (2007) trouxe a síntese da pesquisa, em resumo:

Com esse estudo, percebe-se que a Música Armorial, a partir de uma valorização da cultura popular, concretiza uma circularidade e democratização cultural no país, mais precisamente na região Nordeste,

⁴ Um pouco da minha trajetória, disponível em: www.franciscoandrade.net . Acesso em 04/12/2024.

sintetizando manifestações musicais de diversos estratos sociais e influenciando outras atividades artísticas (Nóbrega, 2007, s.n./p.).

Trata-se de um estudo de visão panorâmica, com importante registro da memória dos músicos participantes, refletindo a pluralidade da cultura brasileira que orientou a estética musical. Sua pesquisa corrobora a minha tese de que a música Armorial de Antonio Madureira oferece em sua visão de Nordeste um contexto amplo para pensar a música nas expressões das culturas do Brasil de Dentro.

No artigo “Música armorial: revisão bibliográfica”, Marília Santos faz o mapeamento e listagem de 48 trabalhos acadêmicos das mais diversas áreas do saber, com predomínio da pesquisa em música no campo das artes e humanidades (teses, dissertações de mestrado, monografias e artigos). A lista contempla o período de 1974 a 2019. Outro aspecto, que vale ressaltar de seu estudo, é o interesse exponencial na pesquisa em música armorial a partir dos anos 2000 (Santos, 2021).

Dos trabalhos levantados pela pesquisa de Marília, contribuíram para esta tese, fundamentalmente para a compreensão da criação estética da música Armorial, em seu amplo contexto do Movimento Armorial, o já citado, 1) *A música no movimento armorial*, de Ariano Perazzo da Nóbrega (2000), e os trabalhos: 2) *O legado de Antonio Madureira para o violão brasileiro: sua obra para violão solo, interpretação sob a ótica da música nordestina e armorial*. (Bolis, 2017); 3) *(Re)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória intelectual de Ariano Suassuna*. (Bezerra, 2013). 4) *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. (Idelette Santos, 2009). 5) *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. (Didier, 2000).

Somando-se a esses trabalhos, contribuiu a tese, *Do Romance ao Loop Nordestino: Viola sertaneja e live looping na música armorial*. (Pronk, 2021).

A minha contribuição nesse percurso consistiu nas publicações “Antonio Madureira e a Iniciação à música do Nordeste: entre etnomusicologia histórica e educação musical” (Andrade, 2021); “A percepção de música brasileira de Antonio Madureira: música e modernismo” (Andrade, 2022); “Aurora Armorial” (Andrade, 2023); “Pulsar Aralume” (Andrade, 2023); e “Ancestral e transcendente” (Andrade, 2023). E, o trabalho de transcrição e editoração gráfica das partituras, realizado em parceria com o violoncelista e maestro Yonan Daniel, com revisão de Antonio Madureira, de quarenta composições, dezoito da fase Armorial, década de 1970, e vinte e duas da fase Romançal,

década de 1990, publicadas pelo Instituto Çarê e Letra da cidade, Vol. 1 e Vol. 2, em 2023, e Vol. 3, em 2024, material fundamental para consolidação da tese.

Procedimento metodológico e estrutura da tese

O procedimento metodológico consolidou a estrutura da tese de forma dialógica e transversal, com desenvolvimento da pesquisa:

1) Amostragem de materiais sonoros e audiovisuais: discoteca Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ); YouTube; Gravação e edição de apresentação musical das turmas do estágio de docência e da prática artística;

2) Arquivística: acervo pessoal do compositor. Fundo Zoca Madureira (Andrade, 2017, pp. 163-215);

3) Artística: refletindo a obra do compositor por meio da prática musical, como performance/intérprete da viola brasileira, como solista ou trabalho em conjuntos;

4) Bibliográfica: específica e geral, banco de dados de bibliotecas de universidades públicas brasileiras e estrangeiras;

5) Entrevistas: Assis Lima (2024); Ronaldo Correia de Brito (Andrade, 2024); Banda Cabaçal Irmãos Aniceto (2023); Francisco Di Freitas (2023); Antonio Madureira (Andrade, 2017; 2023; 2024) Fernando Torres Barbosa (Andrade, 2020); Edilson Eulálio Cabral (Andrade, 2020). Entrevistas publicadas e não processadas na tese: Aglaia Costa, João Carlos Araújo, Sérgio Campelo, Rodolfo Stroeter (Andrade, 2024). Entrevistas realizadas e não transcritas e processadas na tese: Antúlio Madureira (2024); Erik Pronk (2024); Xisto Medeiros (2024).

8) Pesquisa de campo; Crato, entrevista com integrantes da Banda Cabaçal Irmãos Aniceto (2023); Juazeiro do Norte, Francisco Di Freitas (2023). Universidade Federal de Campina Grande (UFCG): entrevistas, infelizmente, não transcritas e processadas na tese, Romero Damião (2023); Carlos Alan (2023)

7) Transcrição musical: *De viola e rabeca* (Guerra-Peixe, 1956); *Mourão* (Quinteto Armorial, 1974). Livro: *Antonio Madureira Armorial: Histórias e Partituras*. Vol. 1, Vol. 2, Vol.3. Transcrição musical e editoração gráfica: (Madureira; Andrade; Daniel, 2023;2024)

O processamento desse material permitiu pelas lentes da etnomusicologia, em perspectiva interdisciplinar, na confluência entre pesquisa documental, quantitativa e qualitativa, a reflexão a respeito do significado da estética Armorial para a criação da música brasileira de Antonio Madureira, abrindo espaço para pensar o campo da

performance e educação musical.

Todo esse labor buscou encontrar a resposta e o sentido do que é a música Armorial, e como ela se manifesta na obra do compositor Antonio José Madureira, o Zoca. Adotando enquanto forma o ensaio crítico, o desenvolvimento da escrita foi pensado em cinco partes/capítulos.

Assim, a tese *Mosaico Nordeste: O Brasil de dentro na música de Antonio José Madureira*, apresenta no primeiro capítulo, **Premissas da Música Armorial**, os resultados de uma pesquisa que refletiu a construção estética da música armorial e sua articulação com a ideia de Nordeste e de Brasil no campo das culturas populares, criada no Movimento Armorial, importante corrente artística dos anos 1970, liderada pelo escritor-professor paraibano Ariano Suassuna. Pelas lentes da etnomusicologia histórica, examinou o significado musical do termo Armorial, seu simbolismo e apropriação criativa para a construção estética, em um contexto amplo, complexo e violento, de uma ditadura-civil militar. Analisou o significado das fases do movimento, seu campo de pesquisa-ação do romanceiro popular e as conexões com o Brasil de dentro, das vozes *culturais de sertões recônditos*, e do modernismo protagonizado por Mário de Andrade e Guerra-Peixe no campo da música, indicando a problemática da categorização erudito popular. *É de Tororó Maracatu* (Borba Filho, 1951) e *Festa de Ritmos* (Guerra Peixe, 1956) servem de exemplos para pensarmos a relação da fase preparatória, na fase experimental do Armorial, através da transposição idiomática da composição *De viola e rabeca* (Guerra Peixe, 1956) para o *Mourão* (Quinteto Armorial, 1974). O capítulo termina com uma experiência pedagógica, de performance, *De viola e rabeca* e *Caicó*.

No segundo capítulo, **Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco: o “ex-rus”** contextualiza-se a formação da Orquestra Armorial, e a sua perspectiva de imitar os instrumentos “populares”. Quando a música começou a ser grafada na Europa, na Idade Média, ela passou a ser “ex-rus”, daí o termo “erudito” (Vilela, 2016, p. 8). O paradoxo “erudito-popular” permeou o campo das sonoridades da música Armorial, e a Orquestra Armorial foi gestada em ambiente conservatorial e acadêmico, em um contexto que pouco se estimulava o estudo da música brasileira, e a sua trajetória revela em sua totalidade a pluralidade de visões apresentada por seus criadores.

No terceiro capítulo **Antonio Madureira, o Zoca**, o objetivo foi compreender e interpretar a produção musical do compositor brasileiro, potiguar, sua trajetória de antes, e durante o movimento, na criação do Quinteto Armorial e Orquestra Romançal

Brasileira. Nesse trajeto se revela um jovem violonista-compositor, estudante de violão da Escola de Belas Artes, e que atua na criação musical da peça *A Barca d'Ajuda* de Benjamim Santos (1969), considerada pela crítica, como tradicional, moderna e antropofágica. Convive no ambiente efervescente do Teatro Popular do Nordeste (TPN) chegando ao encontro de Ariano Suassuna em 1971, quando aceita a missão de introduzir a viola nordestina-sertaneja na criação de um novo conjunto para a música Armorial. Assim, com o Quinteto Armorial, introduz a rabeca e o violino, o violão, o pífano e a flauta transversal, e participa da criação do marimbau, instrumento autenticamente inventado a partir do berimbau-de-lata dos tocadores das feiras. A proposta rústica e precisa do Quinteto Armorial evoca as matizes dos timbres idiomáticos dos brasis de dentro.

No quarto capítulo **Mosaico Nordestino**, procura-se identificar, na relação dialógica que tece sua percepção de Brasil e de Nordeste, **a criação da realidade e a realidade da criação** de seu campo de atuação, dos minimalismos das culturas brasileiras, em sua busca pelo elementar. Apresentando por meio de recortes e amostragem de suas composições, da fase Armorial dos anos 1970 e Romançal dos anos 1990. O capítulo é permeado por práticas interpretativas/performance em audiovisual.

O capítulo quinto, **O Brasil de dentro da Chapada do Araripe**, aponta o sentido da música armorial que se amplia na experiência cultural do compositor e do pesquisador na Chapada do Araripe, na trilha para o filme *Lua Cambará*, e a pesquisa para o LP *Instrumentos populares do Nordeste*, e se apresenta enquanto dimensão de pertencimento, enraizamento, na atualidade, através de trabalhos como da Vila da Música, Crato, CE, por meio da Camerata de Violões Ágio Moreira e pelo trabalho da Orquestra Armorial do Cariri, liderada por Francisco Di Freitas.

*ALGO PEÇO? ou me pertence?
Contudo a tudo pertenço
— às águas, árvores, astros
e acima de tudo às asas*

*das cantigas que amanheçam.
Vai, meu coração de pássaro,
sofrendo por lá num "tremolo".
Talvez tuas penas caiam*

*nas cordas manhãs de essência
e acordem pássaros trêmulos
no coração de outras penas.*

*Quem sabe se alando acordes
e cantos amanhecência
de pássaros cantos novos?*

Amanhecência
Poema de Stella Leonardos

*Mesmo sem ter viajado na selva da noite
de Blake,
sobe-me o espanto
frente ao olho ou a mão imortal
Que ousou forjar tua terrível simetria,
E para sempre cingiu a alma do poeta
em abismo sem nome.*

*Mesmo sem alcançá-lo em toda a extensão
da biblioteca laboriosa por onde Borges
o capturou, também o vejo,
na invisível teia que paira além da forma vertebrada,
além do símbolo e além do verso,
na instantânea suspensão do tempo e do silêncio,
reveladora do espírito.*

*Larva vulcânica nas veias da terra,
tua centelha feriu-me de luz no momento
em que as fitas do DNA se perfilavam
para quase além do meu limite.*

O mesmo e o outro tigre.
Poema de Assis Lima
dedicado para Antonio Madureira

1. PREMISSAS DA MÚSICA ARMORIAL

Com origens na França medieval, a palavra Armorial designava o livro de registro dos brasões da monarquia, com seus emblemas da heráldica que consistia na arte e ciência das insígnias do brasão. O brasão, por sua vez, era representado pelo timbre como selo de autenticidade que evocava a identidade de um grupo, família, corporação, reinado etc. Com a formação dos Estados-nação também passou a ser utilizado como símbolo da representação de poderes institucionais.

A identidade visual do brasão nos torneios medievais com o timbre cravado no escudo do cavaleiro tem sua origem musical, no termo *blasen*, germânico, que significa soprar, tocar instrumentos de metal, *brasonar* (Cotte, 1997). Assim, a simbologia do brasão era criada a partir da identidade sonora de um coletivo, onde a imagem (timbre) simbolizava o som (brasão). No universo medieval, som e imagem encontravam confluência em uma perspectiva cosmológica.

Segundo o tratado da heráldica, de Michel Pastoureau, os brasões do ocidente medieval, dos tecidos dos estandartes, originaram-se entre 1125 e 1175 e foram criados a partir de “desenhos, emblemas, métodos de composição, de selos anteriores, de tecidos, especialmente aqueles que foram importados do Oriente” (Schmitt, 1983, p. 207). O conhecimento da ciência e arte da heráldica atravessou a Europa com quase um milhão de brasões registados entre os séculos XII e XIX, e, apenas na segunda metade do século passado, abriu possíveis perspectivas para se pensar essa esfera simbólica no campo das artes e ciências humanas (Schmitt, 1983, pp. 207-209).

O brasonar ou blasonar⁵ que se representa enquanto timbre ou estampa figurativa, contudo, traz uma dimensão mais profunda de ancestralidade, da substância da memória, da psicologia social na biografia humana:

Mauss encontra essa distinção em muitos povos: tanto entre os romanos como entre os povos de Samoa, Trobriand e os indígenas norte-americanos. Há talismãs, cobertas de pele e cobres blasonados, tecidos armoriais que se transmite solenemente como as mulheres no casamento, os privilégios, os nomes às crianças. Essas propriedades são sagradas, não se vendem nem são cedidas, e a família jamais se desfaria delas a não ser com grande desgosto. O conjunto dessas coisas em todas as tribos é sempre de natureza espiritual. [...] Tudo fala, o teto, o fogo, as esculturas, as pinturas. Os pratos e as colheres blasonadas com o totem do clã são animados e feéricos: são réplicas dos instrumentos inesgotáveis que os espíritos

⁵ Tratarei os termos brasonar e blasonar como semelhantes, com o significado de representação simbólica da identidade cultural de um determinado grupo.

deram aos ancestrais. (Bosi, 2022, p. 27)

O termo Idade Média foi uma invenção dos humanistas da renascença para se reportarem ao período milenar que separou a antiguidade da modernidade que nascia sob a égide do mercantilismo colonial, assim, Idade Média passou a ser o período das “trevas”, do obscurantismo etc.⁶ Uma redução simplista e caricatural para ocultar um processo histórico de longa duração (Le Goff, 1994), complexo em seu mosaico cultural, emergido pela confluência e o embate entre cristãos, mouros e judeus, moçárabes e sefarditas, sobretudo, na península ibérica.

O universo simbólico da heráldica medieval oferece uma outra percepção frente à música “temperada” orientada pelos modernos, conforme assinalou Cotte:

Convém distinguir com clareza as teorias antigas e as da Idade Média. Para os Antigos, um *modo* ou uma *harmonia* era, ao contrário dos nossos modos ou dos nossos tons modernos, simples escalas de notas, um conjunto complexo de características comparável aos utilizados pelos músicos árabes: agrupamentos determinados de intervalos sobre uma escala caracterizada, fórmulas rítmicas e melodias típicas, tessitura e timbre de voz (na verdade, instrumentos definidos). O conjunto estava ligado a uma ideia social, religiosa, moral ou outra, determinada e, por conseguinte, perfeitamente simbólica. (Cotte, 1997, p.37)

Em sua pesquisa, apresenta um quadro das “correspondências alquímicas e heráldicas” (Quadro 1) vinculada à percepção das notas musicais com a natureza, as cores e astrologia. O pesquisador apresenta as letras (G, F, H etc.) como representação das notas que se configuraram como um sistema que sempre vigorou em inúmeros países representando sons fixos. A denominação das notas “inventadas” por Guido d' Arezzo participava de um sistema chamado “mudanças” e podia ser aplicado a notas diferentes, a fim de as sílabas *mi-fá* serem sempre colocadas sobre os semitons. Não havia a nomenclatura *si*. A nota H tomava o nome de *mi*, o que a situava a um semitom da nota A e a um tom da nota C, nesse caso denominado *sol*, sendo esta a razão da multiplicidade das denominações de uma mesma nota (Cotte, op. cit., p. 24).

⁶ O marco temporal canônico compreende o período entre os anos de 476 e 1453. Hilário Franco Jr compreende o significado da Idade Média para o nascimento do Ocidente da seguinte maneira: “A superioridade tecnológica, científica e econômica que o mundo ocidental ostenta claramente, desde o século XVII, é resultado de diversos fatores, a maioria dos quais de origem medieval. Na base, está a visão racionalista do Universo, produto da conjunção da filosofia grega com a concepção cristã de Deus. Por sua vez, tal conjugação foi possível por ir ao encontro da estrutura mental básica da Idade Média, [...] via o Universo como uma globalidade. Assim, aceitando a existência de uma Unidade cosmológica, o homem medieval via todas as coisas ligadas entre si”. Hilário Franco JR, *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. 1986, p. 175.

Quadro 1. CORRESPONDÊNCIAS ALQUÍMICAS E HERÁLDICAS. Roger Cotte, Música e Simbolismo.

Função na música grega	Nome das notas	Símbolo alquímico ou astrológico	Valor alquímico	Cores	Intervalo que possui o mesmo simbolismo
Nete Synemmenon	d, lá, sol, ré	A Lua	Pérola	Branco ou argento	Oitava
Paranete Synemmenon	c, sol, fá, ut	Mercúrio	Ametista	Púrpura	Sexta maior
Trite Synemmenon	b, fá, mi	Vênus	Esmeralda	Sinopla ou verde	Sexta menor
Mèse	a, lá, mi, ré	Sol	Topázio	Ouro ou amarelo	Quinta
Lichanos meson	G, sol, ré, ut	Marte	Rubi	Goles ou vermelho	Quarta
Parhypate meson	F, fá, ut	Júpiter	Safira	vermelho	Terça maior
Hypate meson	E, lá, mi	Saturno	Diamante	Azur ou azul	Terça menor
Lichanos hypaton	D, sol, ré	Fogo		Sable ou negro	
Parhypate hypaton	C, fá, ut	Ar			
Hypate hypaton	H, mi	Água			
Proslambanômeo	T, ut	Terra			

O som sempre esteve ligado a algo de misterioso, de onipresente e, ao mesmo tempo, evanescente (Pinto, 2001). No Brasil de dentro, dos rituais do Toré dos pankararus, o culto aos encantados consiste na comunicação sonora com a ancestralidade viva que garante a natureza e a coletividade. A força da natureza também se apresenta com os orixás nas casas de Xangô, com a mediação do canto e o toque dos atabaques (Madureira; Andrade, 2024).

Roger Cotte considera que a melhor tradução para o *verbum* da compreensão metafísica do princípio (*In principium erat verbum*), enunciado por João Evangelista – No começo era o Verbo, ou a Palavra, ou ainda o Vocábulo – deve ser, o Som ou o Canto.⁷

No mesmo sentido, os povos Krahós, do Tocantins, entoam a seguinte lenda:

Há muito tempo atrás só existia a terra. Não existia a mata, nem rios, nem pedras. Nada existia. Foi quando Pu, o Sol, e Pud'roré, a lua, foram habitar a terra em forma de homens. Put criou a mulher-da-cabaça; cantou, cantou, e deu origem a todas as coisas do mundo, e também aos Krahó. (Buco, 1999)⁸

As referências de pesquisas citando vestígios de instrumentos musicais, de apitos feitos em ossos de ave, como parte do mobiliário fúnebre dos sepultamentos, a exemplo dos encontrados nos sítios arqueológicos, Pedra do Tubarão, em Venturosa PE, e Pedra do Alexandre, em Carnaúba dos Dantas, RN. E, ainda, a flauta de tibia com três orifícios encontrada num sepultamento primário individual, no sítio Furna do Estrago, em Brejo

⁷ “Apoiam a sua argumentação no fato de que, na tradição imemorial, o Criador era tido como sendo um canto infinito, e a Criação deveria ser considerada como uma cristalização desse canto. Compreende-se, a partir daí, o pensamento de Pitágoras, segundo o qual a estrutura da música permitiria e bastaria para explicar a estrutura do Universo.” Roger Cotte, op. cit., p. 11.

⁸ Lenda Krahó que serviu de epígrafe para a pesquisa *Indicadores da Prática Musical na Pré-história do Nordeste Brasileiro*, de Cristiane de Andrade Buco, 1999.

da Madre de Deus, PE, atestam para os “indicadores da prática musical na pré-história do Nordeste brasileiro” (Bucu, 1999, p. 33).

O significado simbólico do fenômeno sonoro no campo transcendental das culturas ultrapassa os limites da hermenêutica textual, porém, existem *costumes em comum*. De um lado, entre culturas tradicionais na ligação com o tempo cíclico sagrado. E, de outro, através do tempo cronológico da disciplina de trabalho e o capitalismo industrial (Thompson, 1998).

A incorporação da música como instituição do conhecimento com preeminência no campo estético, como arte, é decorrente de um longo processo histórico de construção ideológica, originada em setores de elite europeia, que determinaram a forma de criação, percepção e uso do objeto sonoro apreciável por categorizações do tipo “boa música”, “música de boa qualidade”, “música agradável”, “música bonita”, mas que no entanto muito da prática musical humana se dá pelas vias das relações de poder e de uso dos mais variados (Ikeda, 1995).

Todavia, a música é resultante da experiência cultural do comportamento dos grupos humanos. E, embora sociedades diferentes tendam a ter ideias diferentes sobre o que consideram como música, todas as definições são baseadas em algum consenso a respeito dos princípios sobre como os sons da música devem ser organizados (Blacking, 1974/2000).

Em um país continental como o Brasil, de contornos, confrontos e confluências de muitas etnias, o que favoreceu sua grande diversidade cultural, a definição de música brasileira é problemática e espinhosa, e ao mesmo tempo fecunda para abordagens de pesquisa (Lühning e Tugny, 2016; Napolitano, 2005).

Se o *brasonar*, da experiência cultural do timbre da heráldica armorial, reflete a identidade sonora-imagética de um determinado grupo, e esse é o ponto da agulha de marear que se propõe o navegar dessa pesquisa, como interpretar essa ideia na construção de uma estética no campo da música brasileira como proposto pelo Movimento Armorial?

1.1 Ariano Suassuna e o Movimento Armorial: os gumes de faca-de-ponta

Com a perspectiva de interpretar a tradição das culturas brasileiras na invenção de uma ideia de Brasil, o Movimento Armorial aconteceu em um contexto coletivo de anseio de participação cultural, no sentido de se repensar o Nordeste como espaço para novas

possibilidades de criação estética (Anjos, 2005; Andrade, 2023).

Liderado pelo escritor-professor paraibano Ariano Suassuna nos anos 1970, o movimento se apropriou do termo Armorial por sua beleza estética e idiomática, e o transformou, também, em adjetivo para reconhecer a importância das manifestações das culturas populares brasileiras, conforme escrevera no programa de lançamento do movimento:

Em nosso idioma, “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpo, nítidos, pintado sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. (Suassuna, 1974, p. 9)

A ligação com a música também se apresentava pela relação do nome Armorial que “servia, ainda, para qualificar os ‘cantares’ do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa música barroca do século XVIII”.⁹

Interessado em Pintura, Escultura, Cerâmica e Tapeçaria, Gravura, Teatro, Cinema e Dança; Arquitetura¹⁰, Literatura e Música, o Movimento Armorial se propunha elaborar uma “Arte brasileira” abrindo uma rede de comunicação criativa por meio da pesquisa de uma heráldica popular:

O movimento armorial pretende realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura. Por isso, algumas pessoas estranham, às vezes, que tenhamos adotado o nome “armorial” para denominá-lo. Acontece que, sendo “armorial” o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo, no Brasil a Heráldica é uma arte muito mais popular do que qualquer outra coisa. Assim, o nome que adotamos significava, muito bem, que nós desejávamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da cultura popular brasileira. [...]
A unidade nacional brasileira vem do povo, e a heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavallhadas e as cores azuis e vermelhas dos pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Cabocolinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as

⁹ Ibidem.

¹⁰ Não houve de fato um segmento criativo no campo da arquitetura no Armorial dos anos 1970, Ariano deixa registrado em seu livro, *O movimento armorial*, sua crítica em relação ao predomínio da influência de Le Corbusier na arquitetura brasileira, e manifesta o desejo de uma arquitetura que estivesse mais comprometida com a realidade cultural do Brasil. Cf. Suassuna, op. cit., p. 31 e 32.

bandeiras dos clubes de futebol do Recife ou do Rio.¹¹

O fato é que o “povo”, enquanto totalidade, é uma entidade abstrata, imaginada, todavia, os autos de guerreiros, as cavalcadas, os maracatus, os caboclinhos, as escolas de samba, os repentes... dentre tantas outras expressões da cultura, são manifestações que se apresentavam e ainda se apresentam em localidades específicas no mosaico cultural que é o Brasil. Como era possível a pesquisa dessas manifestações eleitas pelo Armorial?

1.1.1 Pesquisa-ação: Cultura e política

Gestado no âmbito universitário onde exercia atividade de docente lecionando desde 1956 quando ingressou na antiga Universidade do Recife,¹² o professor Ariano Suassuna em 1969 foi nomeado diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), cargo que ocupou até 1975. O DEC, sob sua direção foi um importante laboratório experimental de pesquisa para os artistas armoriais em sua prática criativa.

As pesquisas de campo voltadas para as manifestações da cultura popular fomentadas pelo DEC iniciaram com o projeto “Pesquisa de Música Popular Religiosa” sob a gestão de Hermilo Borba Filho, quando diretor do departamento entre 1967 e 1969, e Ariano Suassuna deu continuidade a partir de 1969 até 1974.

Com a aura modernista da Missão de Pesquisas Folclóricas¹³, idealizada por Mário de Andrade e chefiada por Luís Saia, em 1938, e que reuniu significativo material audiovisual de música popular do Norte e Nordeste, a “Pesquisa de Música Popular Religiosa” (1967-1974) do DEC gerou um acervo fonográfico com 33 fitas de rolo, contendo diversas gravações de música popular tradicional, incluindo “Benditos, Excelências, Cantos de Petição, Cantigas de Ninar, Fandangos de Itamaracá e Músicas

¹¹ Ibidem.

¹² A Universidade do Recife (UR) foi criada em 1946. Em 1967 a UR foi integrada ao grupo de instituições federais do novo sistema de educação do País, recebendo a denominação de Universidade Federal de Pernambuco, autarquia vinculada ao Ministério da Educação. Ariano Suassuna iniciou como professor da disciplina de Estética, com o passar dos anos passou a lecionar as disciplinas de Cultura Brasileira, Literatura e Filosofia. Vinculado à Faculdade de Filosofia, suas aulas eram disputadas por alunos das mais variadas áreas do saber. Exerceu atividade docente até 1989.

¹³ Expedição organizada pelo escritor em 1938, quando trabalhava no Departamento de Cultura de São Paulo. Realizou pesquisas na Paraíba, Pernambuco, Maranhão e Pará, e produziu fartos registros sonoros de poesia, música, cerimônias religiosas e outras manifestações tradicionais da cultura popular. Cf. Flávia Camargo Toni. “Missão: as pesquisas folclóricas”, 2006. E, Carlos Sandroni. *Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade*. São Paulo, Edições SESC, 2024.

Não Religiosas”, constituindo um acervo representativo da tradição, e que serviu de seiva para os processos criativos dos compositores armoriais.¹⁴

Em um país que atravessava os gumes de uma ditadura civil-militar que durou vinte um anos, conduzida pela *ideologia 64*¹⁵, cruel e violenta, o escritor-professor Ariano Suassuna, em paralelo às atividades acadêmicas que exercia no âmbito da UFPE, passou a integrar o Conselho Federal de Cultura (CFC) e o Conselho Estadual de Cultura do Estado de Pernambuco, criado a partir das políticas do CFC, e, no período de 1975 a 1978 ocupou o cargo de secretário de Cultura e Educação da cidade do Recife.

O CFC foi criado através do Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966. Constituído por 24 membros, cuja prerrogativa destacava “personalidades eminentes da cultura brasileira e de reconhecida idoneidade”, diretamente nomeados pelo Presidente da República, tomaram posse, em fevereiro de 1967, o seguinte grupo de intelectuais:

Adonias Filho, Afonso Arinos, Ariano Suassuna, Armando Schnoor, Arthur Reis, Augusto Meyer, Cassiano Ricardo, Clarival Valadares, Djacir Lima Menezes, Gilberto Freire, Gustavo Corção, Hélio Viana, João Guimarães Rosa, José Cândido de Andrade Muricy, Josué Montello, D. Marcos Barbosa, Manuel Diegues Junior, Moysés Vellinho, Otávio de Faria, Pedro Calmon, Rachel de Queiroz, Raymundo de Castro Maia, Roberto Burle Marx, Rodrigo Mello Franco. (Calabre, 2006)

Nota-se a presença de uma única mulher e a ausência de mestres de saberes das culturas populares, de povos originários e quilombolas. Predominava, enquanto mentalidade, a prerrogativa do intelectual letrado como mediador das necessidades das demandas culturais do país.

O CFC era organizado em quatro câmaras: artes, letras, ciências humanas, patrimônio histórico e artístico nacional, havia também uma comissão de legislação e normas que funcionava como uma quinta câmara (Calabre, 2006).

¹⁴ Esse material, hoje parcialmente transcrito, deve-se ao trabalho de pesquisa “Estudo Etnomusicológico do acervo fonográfico do Departamento de Extensão Cultural da UFPE”, liderado por Carlos Sandroni com dois bolsistas PIBIC CNPq, respectivamente, Laila Andresa Cavalcante Rosa e Hugo Leonardo Mota Lins, 2001/2002.

¹⁵ “A *Ideologia 64* manifesta nos discursos governamentais, por sua própria natureza, implica em concepções, propostas e programas que intentavam moldar a totalidade da vida social, a seu modo de ver, desde a estruturação da organização do sistema produtivo e suas relações com o financiamento externo, o tipo de comportamento político, subordinando o parlamento à lógica do executivo, assim como restringindo a liberdade de pensamento, de livre manifestação e organização, mas, fundamentalmente, objetivando o cerco à resistência democrática de massas, tendo a excepcionalidade como regra constitucional e a tortura como violência edificante, com a finalidade de reprimir, desorganizar e atemorizar os trabalhadores do campo e da cidade, para a objetivação de um novo ciclo de acumulação subordinada.” Cf. Antonio Rago Filho, *A ideologia 64: os gestores do capital atrofico*, 1998, pág. 6.

O Conselho contribuiu na construção de um sistema burocrático integrado para o setor Cultural do país, apresentando propostas de demandas locais à execução de políticas culturais. Criou as bases para a criação do Ministério da Cultura, em 1985. Tatyana de Amaral Maia, sintetiza a ação do grupo:

A criação do CFC possibilitou às instituições nacionais, estaduais e municipais a manutenção de muitas de suas atividades, além de construir uma rotina para o setor até então limitada, através do estímulo à criação de conselhos estaduais e municipais de cultura; à elaboração de anteprojetos de lei para a reformulação do setor cultural; à realização de encontros com governadores, ministros e secretários para formulação de uma política integrada com corresponsabilidade de estados e municípios; à criação de um ministério dedicado exclusivamente à cultura; à edição de obras já esgotadas sem interesse mercadológico, mas com valor histórico. A proteção do patrimônio cultural, em suas diversas acepções, sempre ameaçado pelo descaso, foi uma área de atuação constante dos membros do Conselho. As realizações do Conselho não devem ser descartadas, nem minimizadas diante da dinamização do setor cultural promovida pelo Estado na década de 1970 e realizada por outros grupos no interior do aparelho estatal. Ao contrário, as propostas e políticas empreendidas pelo CFC devem ser compreendidas neste processo histórico específico de participação dos intelectuais no cenário político como portadores dos anseios nacionais e que atravessou governos legitimamente constituídos ou não para forjar os rumos da Nação. (Maia, 2010, pp. 13-14)

Em outras palavras, os intelectuais do CFC não deram causa a ditadura, ao arbítrio, eram movidos em boa parte pelo ideário do nacional-popular, herdeiro do Modernismo Paulista e do Regionalismo (Bezerra, 2013). Se, de um lado, o grupo buscava uma atuação de política cultural “sem interesse mercadológico”, do outro lado, é o Estado militar, por meio do ministério das comunicações, quem promove o capitalismo na sua fase mais avançada, onde a televisão passava gradativamente de veículo cultural para comercial, servindo mais à despolitização e aos interesses comerciais do imperialismo norte americano do que a realidade cultural do país (Ortiz, 2006, pp. 149-182).

Ariano Suassuna atuou na câmara das Artes do CFC, e favoreceu a articulação para a realização das ações do Movimento Armorial, seja nas pesquisas realizadas pelo DEC, apoio aos artistas em seus processos criativos, e formação de grupos artísticos no âmbito estadual e municipal.

O peso relativo do Movimento Armorial na cena cultural da cidade do Recife foi intensa. Assim, a consolidação de “Suassuna como símbolo de uma intelectualidade que pensa e produz cultura se efetiva na década de 1970” (Bezerra, 2013, pp. 164-165).

Com interesse na pesquisa-ação, o principal objetivo do Movimento Armorial, foi o campo da criação, conforme observou a pesquisadora Ariana Perazzo da Nóbrega:

A Arte Armorial precedeu o Movimento, observando-se que o trabalho criador da maioria dos artistas armoriais teve seu início antes do lançamento oficial do Movimento. Entretanto, Ariano Suassuna declara que todos os participantes do Movimento Armorial concordaram que, em Arte, a criação é mais importante que a teoria. Justificando desta maneira, o motivo de terem dado mais importância à criação do que à definição. (Nóbrega, 2000, p. 38)

A criação musical foi de intensa produção no desenvolvimento do movimento nos anos 1970. Idelette Muzart Fonseca dos Santos assinalou que Ariano Suassuna desempenhou, “em relação aos músicos armoriais, o papel que Mário de Andrade teve, nos anos 1930 a 1950: um orientador, um pesquisador, um apoio, mas também um crítico, às vezes abrupto e intransigente.” (Santos, 2009, p. 169)

Fundamentalmente foram três conjuntos que atuaram na consolidação da criação da música Armorial nos anos 1970 com apoio do CFC: Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, com a liderança do maestro Cussy de Almeida sob a chancela do Conservatório Pernambucano de Música, e os grupos Quinteto Armorial e Orquestra Romançal Brasileira com a coordenação de Antonio José Madureira, o Zoca.

O Movimento Armorial situou a região Nordeste como espaço geográfico, histórico e mítico, comum ao romanceiro popular, e afirmou sua “nordestinidade” através dos encontros e intercâmbios entre artistas. (Santos, 2009, pp. 16-46)

Contudo, esse percurso de criação estética teve sua "faca de dois gumes". De um lado, o Armorial foi um dos poucos movimentos culturais que contou com apoio dos recursos do CFC, sem jamais sofrer censura ou repressão em plena ditadura. Ariano Suassuna viveu a angustiante contradição dos intelectuais que, movidos pelo ideal nacional-popular, na contramão de suas ações e utopias, assistiam o país ser gradativamente entregue pelos *gestores do capital atrófico* (Rago, 1998) para uma sociedade cada vez mais voltada ao consumo, sobretudo de bens estrangeiros, e cada vez menos justa na distribuição da renda, onde a televisão se tornava o símbolo da cultura nacional.

De outro lado, houve as contendas no ceio do Movimento Armorial, que levou a ruptura de Ariano Suassuna e Cussy de Almeida, em 1975, por divergências no campo estético, da sonoridade, e pela disputa do nome Armorial, o que abriu espaço para a fase

Romançal (Didier. 2000, pp. 115-132; Andrade, 2023, Vol. 1 pp. 75-81; Vol. 2, pp. 16-46).

Nessa conjuntura, entre criação da realidade e realidade da criação, caminhos distintos para a criação artística se descortinaram, e se revelaram nas obras, sendo essa a razão de ser a busca de sua originalidade enquanto movimento artístico. Na seara da música, que ocupou lugar central, é instigante pensar qual o significado dos “toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta” das “violas e rabecas dos Cantadores”, que serviam de premissa para a criação da música Armorial.

1.1.2 As fases do Armorial

Ariano Suassuna estabeleceu três marcos temporais para o desenvolvimento da criação armorial: 1) **Fase preparatória**, de 1946 a 1969, embrionária das ideias que gestaram o movimento; 2) **Fase experimental**, de 1970 a 1975, relacionada ao DEC da UFPE; 3) **Fase romançal**, a partir de dezembro de 1975, com a formação da Orquestra Romançal Brasileira.

A **fase preparatória** consistiu no embrião das ideias do Armorial pela experiência do escritor em trabalhos realizados no grupo do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), Teatro Popular do Nordeste (TPN), com Hermilo Borba Filho, Sociedade de Arte Moderna de Recife (SAMR) e o Atelier Coletivo, com Abelardo da Hora, Francisco Brennand e Gilvan Samico.

Essa fase destaca, mais especificamente, o campo da música pela escrita do ensaio “Notas sobre a música de Capiba” do livro *É de tororó maracatu*, e, também reconhece materiais de pesquisa e criação artística que destacaram o Nordeste como celeiro no âmbito da cultura popular, oferecendo ideias de Brasil em busca de uma identidade nacional.

Somando-se aos referencias; merece relevo a produção do compositor Guerra-Peixe, sobretudo de sua fase nacionalista em que viveu no Recife, na década de 1950, também servindo de exemplo criativo para os compositores armorias.

Assim, a **fase preparatória** ofereceu as premissas da música Armorial que irão orientar o trabalho de criação da **fase experimental**, voltada inicialmente à pesquisa do romanceiro popular.

Já a fase **romançal** (1975-1980; 1995-1998), decorreu da ruptura estética entre

Ariano Suassuna e Cussy de Almeida, em 1975, motivada pela disputa gerada pelo nome Armorial, cuja patente Cussy de Almeida reivindicou ao Conservatório Pernambucano de Música. Em meio a contenda, Ariano Suassuna criou o termo **romançal**, expandindo a ação do movimento a um conjunto de referências:

[...] evoca o ‘romance’ ou ‘romanzo’, que deu origem às línguas neolatinas. Depois, lembra o próprio romanceiro popular nordestino. [...] ‘romança’ é ainda um termo ligado à música, e o ‘romani’, a língua dos ciganos, teve imensa repercussão na tradição popular ibérica” (Apud Andrade, 2023, Vol. 2, p. 21)

A fase **romançal** foi retomada no Projeto Pernambuco-Brasil, programa político-cultural que marcou a primeira gestão de Ariano Suassuna como secretário de Cultura de Pernambuco, a convite de Miguel Arraes, então em seu terceiro mandato como governador, de 1995 a 1998. Já no governo de Eduardo Campos (2007-2014) Ariano Suassuna assume a secretaria especial de Cultura, e o movimento entra em sua fase **arraial** homenageando o levante de Canudos, é o período de reconhecimento e criação das *ilumiaras*, termo que se refere a conjuntos artísticos que integram diferentes expressões, como pintura, escultura e arquitetura.

1.2 Romanceiro popular: enraizamento e as vozes culturais de sertões recônditos

O escritor-professor Carlos Newton Jr. certa vez escreveu:

Suassuna, apesar de não ter sido músico e não ter praticado, a rigor, nenhum instrumento (tocava, sem compromisso, um pouco de violão), falava sobre música com a mesma segurança e desenvoltura com que discorria sobre literatura, teatro ou artes plásticas. (Newton Jr. 2023, p. 9)

Contudo, o despertar para a música na vida do professor-escritor chegou pelas vias do romanceiro popular, de seu *enraizamento* na infância em Taperoá, na Paraíba. E o que seria, então, esse romanceiro popular?

Situado nas vozes do limiar da cultura oral e a letrada, o romanceiro se revela, nos folhetos de cordel e na xilogravura que acompanha suas capas, nos repentes dos cantadores, nos folguedos populares, nas bandas cabaçais, nos mamulengos, nos reisados, nos autos de guerreiros, nas lapinhas, nos cantos de incelenças, aboios, toadas de romance etc.

O romanceiro se fez presente na diversidade de expressões das culturas brasileiras *enraizadas* em diversas localidades da região Nordeste e abarcam a dimensão poética das

vozes culturais de sertões recônditos. O que seriam essas *vozes culturais*?

A criatividade da literatura popular nordestina vive no intercâmbio estreito e permanente que estabelece entre expressão oral e escritura. Tradicionalmente diferenciada, a escritura (do folheto) não exclui a voz (da cantoria, do romance, do conto) (Idelette Santos, op. cit., p. 14). Compreendo, na perspectiva de Paul Zumthor e Idelette Santos, que a palavra *vocalidade* expressa um domínio mais amplo do que a *oralidade* – “Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso” (Zumthor, 1993, p. 21). Neste sentido a voz (*vozes* = *vocalidade*) se manifesta na *performance*, “isto é, ao ato concreto total de participação que permite à voz existir e dizer, e consegue incluir, no campo da oralidade, práticas modernas e não-tradicionais” (Idelette Santos, op. cit., p. 15).

Também relaciono as *vozes culturais* com a *grafia* do corpo e seu “portal de alteridades”, como entende Leda Martins em “performances da oralitura: corpo, lugar da memória”:

As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônica, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. (Martins, 2003, p. 67)

Apresentado o significado das *vozes culturais* e sua expressão na *performance*, podemos indagar, a qual *sertão recôndito* ela pertence no romanceiro popular do Armorial?

Das características da geomorfologia dos biomas brasileiros, o *sertão* não se define apenas por características intrínsecas de sua composição. As características do meio natural, como o clima, o relevo, presença ou ausências de formações vegetais, não bastam para lhe conferir uma definição original.

Há uma dimensão de alteridade no *sertão*, de um “outro” geográfico conforme observou Antonio Carlos Robert Moraes:

Na verdade, o sertão não é um lugar, mas uma condição atribuída a variados e diferenciados lugares. Trata-se de um símbolo imposto – em certos contextos históricos – a determinadas condições locais, que acaba por atuar como um qualificativo local básico no processo de sua valorização. Enfim, o sertão não é uma materialidade da superfície terrestre, mas uma realidade simbólica: uma ideologia geográfica. (Moraes, 2012)¹⁶

¹⁶ “Tem-se o sertão como um qualificativo de lugares, um termo da geografia colonial que reproduz o olhar apropriador dos impérios em expansão. Na verdade, trata-se de sertões, que qualificam caatingas, cerrados, florestas, campos. Um conceito nada ingênuo, veículo de difusão da modernidade no espaço.” (Moraes, 2012). Um estudo mais aprofundado, resultado de tese de doutorado, encontra-se no livro *Um sertão chamado Brasil*, de Nísia Trindade de Lima, 2013.

O *sertão* do romanceiro popular de Ariano Suassuna está amalgamado na dimensão simbólica de um “outro” geográfico dos folhetos de cordel e suas múltiplas vozes no tempo. Entretanto, a porta de entrada para esse *sertão* encontra-se no espaço geográfico de Taperoá, berço de seu *enraizamento* cultural, de um Brasil de dentro, recôndito, distante das capitais do “centro”.

O *enraizamento* é uma necessidade do desenvolvimento da vida humana que se manifesta como reconhecimento e pertencimento a uma determinada coletividade, nos termos de Simone Weil:

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, isto é, que vem automaticamente do lugar, do nascimento, da profissão, do ambiente. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente. (Weil, 1943, *Apud* Bosi, 1996, p. 411)¹⁷

Em entrevista para a historiadora Teca Didier, Ariano relatou sua primeira experiência ao assistir um desafio de viola, em Taperoá, quando tinha sete anos de idade, quando presenciou a peleja dos cantadores, Antônio Marinho e Antônio Marinheiro – relatou: “E eu tive um choque muito grande. Foi uma coisa que me impressionou muito, não só pelos desafios, nem pelos improvisos, mas porque Antônio Marinho cantou um folheto que ele sabia decorado” (Didier, 1999, p. 270).

A ligação de Suassuna com as *vozes culturais* do romanceiro, vem de suas raízes familiares, de sua memória afetiva. O escritor viveu, na tenra infância, a dor de perder seu pai assassinado em meio às disputas políticas da Paraíba, no contexto da Revolução de 30.¹⁸

Ariano viveu com a família em Taperoá no período de 1934 a 1937, onde além de

¹⁷ O conceito de *enraizamento* abarca o conhecimento filosófico da psicologia social, no campo da música brasileira foi estudado por Ivan Vilela para interpretar a música caipira. Cf. Vilela, *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*, 2013.

¹⁸ Ariano Vilar Suassuna nasceu a 16 de junho de 1927, na cidade da Paraíba (atual João Pessoa), capital do Estado da Paraíba. Oitavo dos nove filhos do casal João Urbano Suassuna e Rita de Cássia Villar Suassuna, Ariano nasce no Palácio do Governo, pois seu pai exercia, à época, o cargo de presidente da Paraíba, o que equivale ao atual cargo de governador. Em outubro de 1930 João Suassuna, então deputado federal, viajara ao Rio de Janeiro para defender-se, junto à Câmara dos Deputados, da injusta acusação de cúmplice no assassinato de João Pessoa, e a 9 de outubro é assassinado, aos 44 anos de idade, na Rua do Riachuelo, por um pistoleiro de aluguel, a mando da família Pessoa. Cf. ARMORIAL, 50 anos. Catálogo da exposição Movimento Armorial 50 anos. Consultoria de Manuel Dantas Suassuna e Carlos Newton Júnior. 2024, p. 164.

presenciar o universo da cantoria de repente, assistiu, pela primeira vez, a uma peça de mamulengo, o tradicional teatro de bonecos do Nordeste, ali também conviveu com cantadoras de romances de “cantigas velhas” e adentrou ao universo literário herdado pelo seu pai.

Outro acontecimento que levou Ariano Suassuna a despertar seu interesse pelo romanceiro popular como arte brasileira, foi a obra *Sertão Alegre* do escritor cearense Leonardo Mota, Ariano relata:

– Meu pai é uma das pessoas a quem ele dedicou este livro [...] E no corpo do livro mesmo, ele cita meu pai como uma das pessoas que forneciam versos de cantadores a ele; meu pai era uma das fontes de Leonardo Mota. Então, assim que eu comecei a ler, encontrei na biblioteca de meu pai os livros de Leonardo Mota. Por isso eu comecei a respeitar essa tradição popular, talvez eu não a respeitasse se não a tivesse visto como objeto de livro. Porque os livros para mim foram sempre muito importantes, desde a infância. (Didier. op., cit. 1999, p. 270)

Quando ingressou, em 1946, como estudante da Faculdade de Direito do Recife, organizou em 26 de setembro, com seu amigo Irapuan de Albuquerque e com apoio do Diretório Acadêmico, uma apresentação de cantadores, levada ao palco do Teatro Santa Isabel. Essa foi uma atitude ousada dos estudantes, segundo Idelette Santos: “A apresentação da poesia popular e dos próprios cantadores nesse ‘templo’ da cultura de elite do Nordeste representava uma novidade um pouco escandalosa, que os jornais da época refletem” (Idelette Santos, op. cit., p. 27).

O feito anunciado pelo Diário de Pernambuco trazia a dupla dos irmãos cantadores, Dimas Batista Patriota¹⁹, do Ceará, e Otacílio Batista Guedes²⁰, de Pernambuco. No programa confeccionado para o concerto dividido em três partes, informava o jornal:

Os dois cantadores apresentarão na primeira parte, todos os ritmos sertanejos; a segunda, glosarão motes dadas pela plateia; e, na terceira, cantarão em martelo, ao desafio. Convém notar que o martelo é um verso difícilíssimo, de dez sílabas. Eles rimarão o último verso, do outro,

¹⁹ Dimas Batista Patriota (1921-1986). Cantador. Violeiro. Repentista. Formou-se em Filosofia. Atuou como professor na cidade de Tabuleiro do Norte (CE). Foi também historiador e geógrafo. Aos 50 anos de idade formou-se em Letras. Apesar de bastante reconhecido, não conseguia sobreviver da cantoria e acabou abandonando a carreira. Trabalhou no comércio, e posteriormente como professor. Cf. Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira.

²⁰ Otacílio Batista Guedes (1923-2003). Cantador, violeiro, repentista, poeta popular, escritor. Atuou como letrista com artistas da MPB, a canção "Mulher Nova, Bonita e Carinhosa Faz o Homem Gerner sem Sentir Dor", composta em parceria com o cantor Zé Ramalho foi incluída como tema do filme *Lampião, o Rei do Cangaço*. Publicou vários livros, dos quais destacam-se: *Poemas que o Povo Pede*; *Rir Até Cair de Costas*; *Poema e Canções*; e *Antologia Ilustrada dos Cantadores*. Cf. Wikipédia

a fim de não haver possibilidade de versos decorados. (Diário de Pernambuco, 26/09/1946)

A poética popular da Cantoria de Viola ou repente oferece todo um sistema idiomático de saberes, que se desenvolve a partir de regras das modalidades e gêneros que dão forma à improvisação dos cantadores.²¹ O evento trazia a ligação de Ariano Suassuna com romanceiro popular. De um lado, o estudante almejava dar voz ao *enraizamento* desse universo que trazia a memória afetiva paterna, interrompida. De outro, a necessidade de revelar um Brasil profundo, de dentro, das *vozes culturais de sertões recônditos*.

1.3 *É de Tororó maracatu: o modernismo na fase preparatória.*

<i>É de tororó,</i>	<i>Ô lê-lê!</i>
<i>De tororó,</i>	<i>Ô lá-la!</i>
<i>De tororó!</i>	
<i>O amor tem sido para mim liamba,</i>	<i>Meu coração não tem dono</i>
<i>Um coco eterno numa corda bamba!</i>	<i>O meu senhor é o ingono.</i>
<i>Camba pr'aqui para acolá descamba!</i>	<i>Meu Deus, que moamba!</i>
<i>Deus me livre mais de amar...</i>	<i>Macaco me lamba</i>
	<i>Se eu nunca mais amar...</i>
	<i>Se eu nunca mais amar...</i>
<i>Por isso mesmo macaco me lamba,</i>	
<i>Já que esta vida é para mim moamba,</i>	<i>É de tororó,</i>
<i>Se não pretendo me encantar no samba</i>	<i>De tororó,</i>
<i>Na embingada me acabar!</i>	<i>De tororó...</i>

Figura 1. *É de Tororó*. Maracatu canção. Letra de Ascenso Ferreira. (Hermilo Borba Filho, 1951, p. 75)

²¹ “Cada gênero ou modalidade do repente obedece a um sistema de regras próprio que inclui além da métrica e da rima, de acordo com o caso, estribilho, refrão ou relaxo. Já as toadas, com as quais os gêneros são musicalmente acompanhados, oferecem maior liberdade de melodia. Alguns gêneros têm uma toada mais ou menos definida: os ‘martelos’, o ‘galope à beira-mar’, os ‘quadrões’ etc. Já a ‘décima’ e a ‘sextilha’ têm uma grande variedade de toadas. Neste caso, a escolha da melodia fica por conta da dupla de cantadores que procura sempre adequá-la ao assunto que vai ser desenvolvido, respeitando o ritmo e a métrica do gênero versejado.” “Dos mais de cinquenta gêneros e modalidades pesquisados por estudiosos do assunto, existem alguns que são largamente usados, outros de uso menos frequente e ainda alguns que se encontram totalmente em desuso. E embora não exista uma classificação completa e minuciosa de todos os gêneros da cantoria, inclusive os já extintos, sabe-se que os gêneros sofrem variações de região para região ou ainda, que a boa ou má aceitação de um determinado gênero é também fruto de uma época.” Cf. Nadja de Moura Carvalho. *A cantoria continua de pé (de parede) estudo sobre as formas de produção da poesia repentista nordestina*. 1991, p. 27-28.

O maracatu é uma forte expressão da cultura brasileira com raízes em Pernambuco, e celebra a ancestralidade africana que resistiu à violenta mercância do tráfico-negreiro da escravidão na América Portuguesa. Seus cortejos entrelaçam música, dança e tradição. Fundamentalmente, são compreendidos em dois grupos:

1) Maracatu Nação, também conhecido como Maracatu de Baque Virado, com presença carnavalesca na região metropolitana do Recife, é caracterizado por um cortejo real com um conjunto musical percussivo, que inclui tambores, caixas, mineiros e gonguê, e seu cortejo é composto por rei, rainha e outros personagens, como baianas e orixás.

2) Maracatu de Baque Solto, também conhecido como Maracatu Rural, é proveniente da região canavieira da Zona da Mata pernambucana. A brincadeira popular acontece durante o Carnaval e a Páscoa, e seus participantes usam trajes elaborados, incluindo chapéus e adereços brilhantes, com destaque pela presença do "caboclo de lança", que é uma figura simbólica, que carrega uma lança ornamentada.

O maracatu teve seu reconhecimento como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em fevereiro de 2014.²²

É de tororó (Figura 1) é um maracatu canção²³ (ou estilizado) feito em 1933, com música de Capiba²⁴ para a letra de Ascenso Ferreira²⁵, e recebeu o segundo prêmio do concurso da Federação Carnavalesca Pernambucana, promovido pelo Diário de Pernambuco em 1935. A primeira versão foi gravada na voz de Leda Baltar, com a Jazz Band Acadêmica de Pernambuco, grupo dirigido por Capiba.

A palavra *Tororó* pode ser identificada como uma expressão ou gíria recorrente na cultura brasileira, que significa *conversa fiada, lero-lero – deixa de tororó – papo*

²² Pesquisas a respeito do Maracatu Nação e de Baque Solto, estão disponíveis nos Dossiês dos respectivos folguedos, no sítio eletrônico do IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/> Acesso em 21/11/2014. Na Paraíba, existe desde 2008, o grupo de Maracatu Nação, *Pé de Elefante*, liderado pelo mestre Fernando Trajano. Regina Negreiros dedicou uma pesquisa de mestrado a respeito da formação do grupo. *Maracatu à Paraibana: uma análise das reinvenções e conexões político-sociais-religiosas a partir do Pé de Elefante*. Cf. Negreiros, 2018.

²³ A escuta está disponível na Discografia Brasileira do Instituto Moreira Sales. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/composicao/38984/e-de-tororo> . Acesso em 11/10/2024.

²⁴ Capiba é o apelido de Lourenço da Fonseca Barbosa (1904-1997), compositor e pianista pernambucano. Filho de um mestre de banda, passou a infância na Paraíba aprendendo música com seu pai, retornando ao Recife com 26 anos. Autor de mais de 200 canções, compôs centenas de frevos e para vários gêneros: de samba à música erudita. Cf. Idelette Muzart Fonseca dos Santos, op. cit., 2009, p. 318.

²⁵ Ascenso Carneiro Gonçalves Ferreira (1895-1965) foi poeta, compositor de canções, escritor/ensaísta alinhado à corrente modernista liderada por Mário de Andrade, e ficou conhecido pela obra poética *Catimbó* de 1927 (Frazão, 2021). Cf. Referências: FERREIRA, Ascenso. Ao lado de Ariano Suassuna colaborou com a coleção de livros Danças Pernambucanas. *É de Tororó Maracatu*, direção de Hermilo Borba Filho (1951), livro que será referencial para os compositores armoriais.

furado (Ferreira, 1975, p. 1390) e por aí vai.

Entretanto, a palavra pode ter a sua raiz indígena proveniente do tupi antigo *tororoma*, que significa "jorro" de água (Navarro, 2013, p. 480).

Na cidade de Salvador na Bahia há o Dique do Tororó, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sendo o ponto turístico do único manancial natural da cidade.

Em 1988, foram colocadas oito esculturas do artista plástico Tatti Moreno²⁶, representando os orixás Oxum, Ogum, Oxóssi, Xangô, Oxalá, Iemanjá, Nanã e Iansã, flutuando no espelho d'água no Dique do Tororó. Trata-se de um patrimônio simbólico de reconhecimento da forte presença africana na cultura brasileira baiana.

Reforçando as raízes indígenas do *tororó*, do “jorro” d'água, ainda temos a quadrinha da tradição:

Eu fui ao Tororó,
Beber água e não achei,
Encontrei linda morena,
Que no Tororó deixei...

A palavra *tororó* abre um instigante caminho de significados. Pela raiz tupi não tem nada de *papo furado*, porém, observou Batista Siqueira ao estudar os *Cariris do Nordeste*, em detalhe a respeito do *Catecismo Kariri*, de Bernardo Nantes:

Bastante curioso é o conceito onomatopeico das cartas e dos livros, que para o índio, desse grupo, traziam confusões ou notícias que “afugentava a calma”: *tororã*.
Não estaria aí o brasileiríssimo *tororó*? (Siqueira, 1978, p. 30)

Se a hipótese de Siqueira, de *tororã* ser sinônimo de *tororó*, estiver certa, faz todo sentido a conversão em gíria brasileiríssima, da onomatopeica desconfiança dos *kariris* pelas escrituras do colonizador. Ao menos saímos da suposição para uma hipótese.²⁷

O título da canção *É de tororó* serviu, quase duas décadas após a sua criação, ao nome do livro *É de tororó maracatu*, dirigido por Hermilo Borba Filho, com ensaios de

²⁶ Tatti Moreno é o nome artístico de Octavio de Castro Moreno Filho (1944-2022). Escultor brasileiro, autodidata, teve como orientador o escultor Mário Cravo, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Cf. Referências. Tatti Moreno. Wikipédia.

²⁷ Os *Quiris*, *Kariris* ou *Cariris*, eram grupos de etnias dos povos originários dos *sertões recônditos* do Nordeste. Não se configuravam entre os Tupis, eram denominados de forma genérica pelos colonizadores, como Tapuias, compreendidos em dois grupos, os Cariris aculturados (caboclos) e os Cariris “acossados pelos curraleiros” denominados *índios de corso*. A esse respeito informa Siqueira: “É mister salientar o ódio que certos europeus começaram a destilar contra os Cariris e Tapuias Brabos, logo designados “índios de corso”. Essa animosidade acentuou-se, ainda mais, com as notícias das ações de determinados grupos indígenas do Nordeste, junto aos invasores holandeses. Veio daí a Guerra dos Bárbaros, ampliada pela ganância dos curraleiros” (Siqueira, 1978, passim, pp. 26-43).

Ascenço Ferreira e Ariano Suassuna, ilustrações de Lula Cardoso e desenhos de Percy-Lau, e mais trinta e quatro exemplos musicais no pentagrama, em sua maioria, notados por Capiba.

O primeiro ensaio, “O maracatu”, escrito por Ascenso Ferreira, investiga o Maracatu em Pernambuco. O principal objetivo de sua pesquisa parte da seguinte pergunta: Qual a origem do Maracatu e por que ele, destacando-se nas festas dos Reis Magos, entrou para o carnaval?²⁸

Criado em um ambiente hostil aos Maracatus, o autor revela a tensão do ambiente social do folguedo:

As velhas lá de casa, austeras escravocratas e que atribuíam a libertação dos escravos todas as causas de sua decadência financeira, fechavam as portas mal iam proximando as nações de Porto Rico e de Cambinda Velha, cujos préstitos pomposos de veludos, lantejoulas e espelhos reluzentes ao sol, apenas eu contemplava de longe, descendo a rua do Cruzeiro dessa ruralíssima cidade de Palmares onde nasci [...]
Esse ódio das velhas por tudo que cheirava a negro não era, porém, um exemplo isolado no ambiente do começo do século presente. (Ferreira, 1951, p. 14)

Vinte anos após sua lembrança de Palmares, o autor se sente estimulado pelo movimento modernista, o reconhecendo como quem “começou a levantar as cortinas que embuçavam todas as belezas de nossa tradição” (Ferreira, 1951, p. 14).

Em síntese, o seu ensaio problematiza, a partir das Loas²⁹, ritmos e danças dos cortejos do seu tempo, e as de outrora, levantadas a partir de documentação histórica, o que se transformou e o que ficou preservado na zona da mata e nos bairros do Recife.

Há um sentido de salvaguarda em seu propósito, ao refletir o folguedo em sua tradição popular e a sua estilização por parte da Federação Carnavalesca, e adverte:

Quanto mais nós vamos distanciando dos negros exilados no Brasil ou de seus filhos, como eram as gerações do começo do século presente, vemos que os temas de evocação da pátria perdida ou dos reis e imperadores vão sendo substituídos pelos acontecimentos mais em voga na região do trabalho rural. [...]
Ora, o Maracatu estilizado é composição musical sobre temas, que se deve destinar aos conservatórios e não ao Carnaval.
Os maracatus estilizados aplicados à dança dos cortejos só poderão produzir descaracterização completa do folguedo primitivo. (Ferreira, 1951, p. 25 e 28)

²⁸ Na festa, o Rei Baltazar, se apresenta consagrado à devoção dos negros. Cf. Ascenso Ferreira. “O maracatu”, in Hermilo Borba Filho, op. cit., p. 16.

²⁹ As Loas são as toadas cantadas pelo tirador de loas, que lidera os cantos em modo responsorial, enquanto os outros integrantes respondem durante o cortejo.

O fato é, conforme informa Leda Martins, que a cultura negra nas Américas é de “dupla face”, “de dupla voz”, e expressa, nos seus modos imperativos constitutivos fundacionais, “a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam”. O mesmo ocorreu com o maracatu, a exemplo dos congados mineiros, “sob condições adversas as formas culturais se transformam para garantir a sua sobrevivência” (Martins, 2003, p. 69).

Com a preocupação da descaracterização das loas, Ascenso Ferreira propõe ao final de seu ensaio, que a salvação do Maracatu consistiria em a Federação “reestabelecer a tradição” ouvindo os cantos do “negro filho de terreiro”, motivando o espírito da pesquisa-ação como possível caminho para a preservação (salvaguarda).

“Notas sobre a música de Capiba” de Ariano Suassuna, segundo ensaio do *É de Tororó maracatu*, pode ser considerado como ponto de partida ou embrião teórico da orientação estética da música armorial.

Em seu ensaio, Suassuna, sob uma visão dicotômica e literária a respeito da arte, reflete *forma e conteúdo, classicismo e romantismo, arte erudita e arte popular, arte nacional e arte universal*.

Compreende a expressão da *forma* mais relacionada ao *classicismo*, enquanto o *conteúdo (assunto)*, ao *romantismo*:

Entretanto o estilo depende mais da visão geral que tem o artista do mundo, de si próprio e de suas relações com aquele do que de uma simples teoria sobre a importância da forma. Em outras palavras, é a posição metafísica do artista que determina sua posição estética. (Suassuna, 1951, p. 38)

Neste sentido, transcende o espaço temporal:

“ao nome ‘clássico’ não mais se ajusta o conceito vago de ‘antigo’ ou o mais vago ainda de ‘imitador’ de formas greco-latinas; nem ao de ‘romântico’ o conceito de ‘fim de século’, ‘satânico’ etc.”.

“No campo da música a questão assume aspecto diverso; mas apenas no que concerne ao exterior, pois o classicismo ou o romantismo dependerão sempre de um impulso interior, como já vimos.” (Suassuna, 1951, p. 38)

Assim, não existe arte-musical universal, “este problema é de solução puramente individual. É questão que depende apenas de gênio e das soluções que cada um acha para a expressão de sua arte” (Suassuna, 1951, p. 45).

Ainda que não cite Mário de Andrade, sobre vários pontos, o ensaio de Ariano Suassuna reverbera ou apresenta sintonia com algumas ideias de Mário e Oswald de

Andrade propagadas pelo modernismo paulista de 1922, com uma interseção mais latente à concepção do livro *Ensaio sobre a música brasileira*³⁰, como, por exemplo, a compreensão de que o particular (indivíduo-localidade) da obra se universaliza.

Questão esta que se coloca como eixo central do ideal nacionalista propagado pela dialética proposta por Oswald e Mário, segundo observou Antonio Candido:

O Modernismo foi um momento crucial no processo de constituição da cultura brasileira, afirmando o particular do país [...]. Mais do que ninguém, os modernistas fizeram sentir a verdade segundo a qual só o particular se universaliza, ou, como disse Mário de Andrade com relação à música: “Não há música internacional e muito menos música universal; o que existe são gênios que se universalizam por demasiado fundamentais”. Oswald de Andrade exprimiu brilhantemente na teoria da Antropofagia todo esse movimento, ao sugerir que a nossa maneira de fazer cultura era devorar a europeia, a fim de transformá-la em carne e sangue nossos. (Candido, 2011, pp. 221-222)

Ariano não conheceu Mário de Andrade pessoalmente, o modernista faleceu em 1945, quando Suassuna tinha dezoito anos. Contudo, fazem parte de uma geração de intelectuais comprometidos com uma visão de Brasil de dentro, de pensar e sentir a brasilidade através das *vozes culturais* dos possíveis brasis contrastantes em sua unidade continental, existem pontos de convergência em suas ideias, a exemplo da concepção entre arte erudita e popular, em Ariano:

[...] – em nosso caso, entre a música popular e a música erudita – é, pois, que aquela é também fruto de uma herança tradicional e de uma dada época; mas não exerce nela a influência dos grandes espíritos que a elevem à sua altura.

Quando sucede tal fato, a música, popular de início, supera seus próprios limites e torna-se marginal, porque superior ao meio de onde se originou.

A música erudita é, pois, o fruto da sedimentação de superações da música popular. (Suassuna, 1951, p. 41)

Tanto em Ariano quanto Mário, visando a criação, o “popular” é algo a ser superado e transposto para o “erudito”, escreve o modernista: “O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (Andrade, 2020, p. 63).

O fato é que esse ideário de diferenciação entre “popular” e “erudito” prevaleceu

³⁰ Há um certo consenso por parte dos estudiosos da musicologia brasileira, da importância do livro, como pioneiro para a pesquisa sob uma perspectiva etnomusicológica no Brasil, e ao mesmo tempo, a obra ficou marcada como orientação criativa para muitos compositores brasileiros. Cf. ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*, Organização estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo, 2020. Cf. Francisco Andrade. “A percepção de música brasileira de Antonio Madureira: música e modernismo”. 2022. pp. 9-24.

enquanto cânone bem sedimentado no pensamento musical brasileiro durante praticamente todo o século XX, conforme exame de Elizabeth Travassos:

música erudita e popular acabaram por se constituir como objetos de histórias separadas, tendência que vigorou até pouco tempo, quando começaram a surgir incursões panorâmicas na totalidade do campo musical. (Travassos, 2000, p. 61)

Segundo Travassos, a “racionalização da estética modernista” na vertente nacionalista poderia ser sintetizada em cinco proposições expostas no *Ensaio sobre música brasileira*, de Mário de Andrade, quais sejam:

1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas [...]; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade. (Travassos, 2000, p. 33-34)

As proposições de Mário de Andrade elencadas por Travassos, podem ser identificadas em Ariano Suassuna, quando assume “duas posições” que resultam em “três caminhos para o compositor”, segundo o escritor paraibano:

A primeira é a do artista que, perfeitamente satisfeito com as formas do povo, sem maiores aspirações que lhe seriam insufladas por um talento maior, criará apenas dentro do próprio campo popular; comporá ele novos “frevos”, novas valsas etc., mas apenas isto.

Se, porém, o artista não se satisfaz com tais formas, se o seu talento transforma e impulsiona suas criações a ponto de estas se tornarem excepcionais, ocorrerá o fenômeno, de que já falamos, da superação do popular.

Esta superação será tanto maior, quanto maior for o talento do artista em questão. Partindo da simples imitação das formas populares, passará ela por uma fase de *transposição* para chegar finalmente a *recriação*, sua forma mais alta.

A imitação é, no caso, o campo do compositor popular; a recriação, a do erudito; e a transposição o de uma espécie intermediária, importantíssima para a criação de uma música nacional. (Suassuna, 1951, pp. 44-45)³¹

Outro ponto de convergência entre Ariano e Mário, na ideia de criação de uma música brasileira é o despertar dos compositores para o universo das *vozes culturais* da música popular nordestina. Em Mário de Andrade:

No canto nordestino tem um despropósito de elementos, de maneira de entoar e de articular, susceptíveis de desenvolvimento artístico.

³¹ Grifos de Ariano Suassuna.

Sobretudo o ligado peculiar (também aparecendo na voz dos violeiros do centro) dum glissando tão preguiça que cheguei um tempo a imaginar que os nordestinos empregavam o quarto-de-tom. Pode-se dizer que sim. Evidentemente não se trata dum quarto-de-tom com valor de som isolado e teórico, baseado na divisão do semitom [...] o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só graduam seccionadamente o semitom por meio do portamento arrastado da voz, como esta às vezes se apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala. São maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinário. São manifestações nacionais que os nossos compositores devem de estudar com carinho. (Andrade, 2020, p. 103)

Ariano, por sua vez, compreende a expressão da música popular do Nordeste em dois polos, do *Classicismo sertanejo* e do *Romantismo litorâneo*. Para o escritor, o primeiro “será o futuro ponto de partida para uma música erudita nordestina”, pois, “no sertão é fácil, porém estudá-la, pois ali a tradição é mais severamente conservada”:

A música daquela região é resultado da fusão da música ibérica com as melodias primitivas dos indígenas, cujos descendentes mamelucos constituem a quase totalidade da população sertaneja. A estas duas influências juntam-se as da do canto gregoriano, introduzido pelos missionários durante a colonização e que se pode notar aos primeiros acordes das melodias mais trágicas do sertão – as “incelências” dos mortos e alguns dos baiões que servem ao canto.

As três influências referidas predisuseram a música sertaneja para o classicismo: e como o homem do sertão é, dentro dos limites de toda esquematização, interiorizado e severo, o resultado foi a beleza clássica dos “romances”, a pureza da forma e a profundidade das criações depuradas pela tradição. (Suassuna, 1951, p. 42)

O *Classicismo sertanejo* está, sobretudo, ligado às formas dos cantares dos repentistas, que improvisam os versos dentro dos limites da forma das modalidades (sextilhas, mourão, martelo etc.) acordadas para o desafio.

Em oposição, a música do *Romantismo litorâneo*, apresenta o domínio da “música popular cotidiana, eivada de influências posteriores à colonização”, onde o conteúdo extrapola a forma. Ariano destaca a “influência negra” como essencial:

A consideração do espírito negro na análise da paisagem musical nordestina é essencial. A música dos negros – os xangôs, os maracatus –, profundamente rítmica e evocativa, estava predestinada a criar uma espécie nordestina e semipopular de “impressionismo,” de resto romântico em seus aspectos mais profundos.

Por outro lado, floresceriam aqui, transplantadas, as diversões coletivas ibéricas, a “Nau Catarineta,” o “Reisado,” em oposição ao só cantador sertanejo.

É importante observar tal antítese, pois as duas regiões são capazes de dar origem a músicas de espírito oposto: a do sertão, num paralelo com

a música erudita, ligar-se-á ao espírito clássico; a do litoral aos efeitos exteriores e melódicos do romantismo. (Suassuna, 1951, p. 43)

Embora dentro de certos limites conceituais (“culturas primitivas”; “índio; “escravo negro”; “erudito”; “popular”), o modernismo em sua perspectiva utópica de Brasil, liderada por Mário e Oswald, buscou conciliar num composto híbrido a cultura nativa (a floresta) e a cultura intelectual (a escola) conforme expresso no ideal do Manifesto da *Poesia Pau-Brasil*, com a proposta de reeducar a sensibilidade ao trabalhar os materiais da cultura brasileira, ensinando o artista a “ver com olhos livres” (Nunes, 1995, p. 5-39). Neste sentido, através da criação artística motivada pela pesquisa-ação, abria espaço para uma reflexão crítica sobre as bases da formação da sociedade brasileira:

[...] focalizando a oposição, que foi um dos móveis da dialética do Modernismo, entre o seu arcabouço intelectual de origem europeia, que integrou a superestrutura da sociedade e se refletiu no idealismo doutoresco de sua camada ilustrada, e o amálgama de culturas primitivas, como a do índio e a do escravo negro, que teve por base. (MENDES, 1961, s. p. *Apud* NUNES, op. cit., p. 11)

Todavia, o ideal de Brasil do modernismo teve a sua “faca de dois gumes” na problemática visão do *nacionalismo* como “palavra instável” que gerou distintos projetos de disputa de poder em relação aos rumos do país. De um lado, gerou o hiper nacionalismo sentimental, da pátria-amada Verde-amarelo e do integralismo de Plínio Salgado, positivista e conservador em seus fundamentos. De outro, uma visão anticolonialista, refratária à ordem, em oposição à visão Verde-amarelo do “índio vestido de senador do Império”, como foi mais radicalmente apresentada no Manifesto Antropofágico de 1928, de Oswald de Andrade (Candido, 2011, pp. 217-227).

Até a década de 1960, o Brasil era um país essencialmente rural, onde a oposição sertão-litoral era mais sentida, contudo, se analisada pelas lentes da etnomusicologia, a questão musical do “popular-primitivo”, “erudito-artístico” no viés cultural, se apresenta um tanto problemática, pois a organização e a experiência musical humana transcendem a categorização do fenômeno musical, abrindo espaço para o campo da especulação filosófica:

De qualquer modo, todo discurso sobre a ‘música’ apresenta um problema filosófico porque pertence a uma esfera discursiva diferente daquela do sujeito da investigação: a música. O discurso musical é essencialmente não-verbal, embora obviamente as palavras influenciem suas estruturas em vários casos, e, ao analisar linguagens não-verbais através da linguagem verbal, corre-se o risco de distorcer a evidência. Portanto a ‘música’ é, estritamente falando, uma verdade

indecifrável e o discurso sobre ela pertence ao domínio da metafísica. (Blacking, 2007, p. 203)

Contudo, ao exigir da mentalidade do passado as lentes do presente, corre-se o risco do anacronismo, do maniqueísmo etc. A questão que se apresenta como pertinente, é em que medida o ideal modernista brasileiro contribuiu para abrir um processo de descolonização do pensamento cultural brasileiro, visando pensar o Brasil de dentro, que se vê de onde se está? Talvez a salvaguarda do maracatu e de outras manifestações da cultura popular possa iluminar essa questão.³²

Na questão do pensar música, o que aproxima Mário de Andrade de Ariano Suassuna é a percepção do nacional-popular no emaranhado da cultura como fonte de criação para a música brasileira, “erudita” de concerto. E, neste sentido, entre os diversos brasis possíveis, aquele das manifestações urbanas mais ligado ao “mercado cultural moderno” era, sem dúvida, preterido. Tal preterimento é reconhecido hoje, amplamente, como um dos grandes limites do modernismo nacionalista mariodeandradeano (Travassos, 2000).

Isto posto, como essas ideias que ensejam a **fase preparatória** do Armorial vão servir para a criação musical da **fase experimental**?

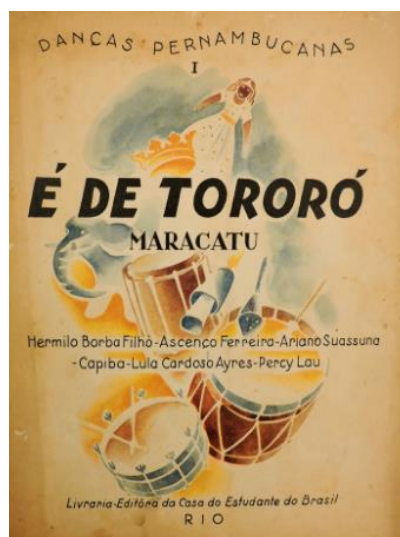


Figura 2. Capa do livro *É de tororó maracatu*.

³² Apenas dois exemplos para elucidar essa questão: a atuação de Mário de Andrade na redação do anteprojeto de criação do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937, e, a atuação de Ariano Suassuna na Secretaria Especial de Cultura de Pernambuco (2007-2014), contexto em que a Fundação do Patrimônio Cultural e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) foi a instituição que realizou o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Maracatu Nação, que resultou no Registro do Maracatu Nação como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, em 2014.

1.4 De viola e rabeca: “of everybody and nobody”.³³

Mourão, de Guerra-Peixe³⁴, é uma das composições mais tocadas pelas orquestras brasileiras quando o programa de concerto elege algum ponto alto de brasilidade ou a busca de um selo de autenticidade para expressar a cultura brasileira.

A primeira versão instrumental de *Mourão* foi gravada para violão, rabeca e marimbau, para o LP Quinteto Armorial *Do romance ao galope nordestino*³⁵ e, a segunda, em arranjo de Clovis Pereira para o disco *Orquestra Armorial*³⁶.

A partir do Armorial são inúmeras as versões gravadas do *Mourão* em registros fonográficos no Brasil: Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco³⁷; Quinteto da Paraíba *Armorial*³⁸; Orquestra de Câmara Rio Strings *Retratos do Brasil*³⁹; AcariOcamerata⁴⁰; Quinteto Persch *Brasileiríssimo*⁴¹; Rosa Armorial *Fragments de Guerra*⁴²; Quarteto Enredado *Alma brasileira*⁴³, apenas para citar alguns trabalhos.

O fato é que a primeira versão do *Mourão* é cantada e sob o título – *De viola e rabeca*, e se encontra na faixa de abertura do lado B do disco *Festa de Ritmos* (Figura 3), organizado e dirigido pelo maestro Guerra Peixe, para a gravadora Copacabana, em

³³ Essa reflexão é uma expansão do que já apresentei em *Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música*, (Andrade, 2017, pp. 54-56), e mais recentemente em entrevista para Arrigo Barnabé no Programa Supertônica da rádio cultura FM de São Paulo. In Francisco Andrade. *O Armorial*. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/radio/programas/supertonica/2023/09/09/166_o-armorial-por-francisco-andrade.html. Acesso em 11/10/2024. Sou grato aos pesquisadores Lucas Oliveira De Moura Arruda e Gilber Souto Maior, pelas conversas que apontaram reflexões para o desenvolvimento desse tópico.

³⁴ César Guerra Peixe (1914-1993) foi maestro, compositor, arranjador, orquestrador e pesquisador, de expressiva contribuição para a música brasileira no campo da música erudita e popular. Na esteira de Mário de Andrade, teve particular interesse na pesquisa da música do Nordeste, contribuindo de maneira significativa para a musicologia brasileira, que, de certa maneira, iluminou o caminho dos compositores armoriais. Idem, (Andrade, 2017, pp. 165-167).

³⁵ Discos Marcus Pereira, 1974. Disponível em: <https://immub.org/album/do-romance-ao-galope-nordestino> . Acesso em 10/10/2024.

³⁶ Continental, 1975. Disponível em: <https://immub.org/album/orquestra-armorial>

³⁷ Projeto Nelson Ferreira, 1984. Disponível em: <https://immub.org/album/orquestra-de-cordas-dedilhadas-de-pernambuco>. Acesso em 10/10/2024.

³⁸ Nimbus Records, 1996. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/musica-armorial> . Acesso em: 10/10/2024.

³⁹ Selo Rádio Mec, 2004. Disponível em: <https://immub.org/album/retratos-do-brasil> . Acesso em: 10/10/2024.

⁴⁰ Selo Rádio Mec, 2007. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/acariocamerata>. Acesso em: 10/10/2024.

⁴¹ Produção independente, 2014. Disponível em: <https://soundcloud.com/adriano-persch/mourao-cesar-guerra-peixe>. Acesso em: 10/10/2024.

⁴² Programa de Apoio e Incentivo à Cultura de Curitiba, 2018. Disponível em: <https://youtu.be/o1Xq716qj6Y?si=QrYqHvkfE5T5scxa>. Acesso em: 11/10/2024.

⁴³ Produção Independente, 2022: Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/alma-brasileira-0>. Acesso em: 11/10/2024.

1956.⁴⁴ Outro acontecimento instigante, merecedor, talvez, de outra pesquisa, é que o mesmo disco foi relançado na França, em 1958, pela gravadora Decca, e creditado como fruto de pesquisa do ator-pesquisador Max de Rieux, sob o título “*Rythmes brésiliens*”.



Figura 3. Capa do Disco *Festa de Ritmos*.

De viola e rabeca foi gravada na voz de Catulo de Paula com os seguintes versos:

Companheiro está na hora
de começar a cantar
Que o povo chegou agora
tem direito de escutar
Prepare sua munheca
pra fazer o baionado
De viola e Rabeca

Jamais fico aborrecido
pois não me falta ideia
Sou cabra bem decidido
enfrento qualquer plateia
Minha garganta não seca
quando é acompanhada
De viola e rabeca

Companheiro já é hora
de parar a cantoria
Vamos logo dando o fora
cantar n'outra freguesia
Aqui num se ganha neca
ninguém quer saber de nós
De Viola e Rabeca

Digo como o povo diz:
vou logo fazer a pista
Passe bem, seja feliz,
Minha gente até a vista
Não me tome por sapeca
se saio daqui pra ali
De viola e rabeca.

Não sabemos se a letra⁴⁵ é do próprio Catulo de Paula, contudo os versos aludem

⁴⁴ Disponível em: <https://immub.org/album/festa-de-ritmos> . Acesso em: 10/10/2024.

⁴⁵ Versos transcritos da escuta da gravação da faixa do LP.

à metalinguagem da cantoria, e destacam-se como se a “glosa” *de viola e rabeca* servisse de “mote” para o “repente”.

O mourão é uma das modalidades poéticas do repente. É um gênero de cantoria em forma dialogada, em que os cantadores se alternam, cantando cada um deles um ou mais versos. O termo remete ao esteio da estaca que mantém firme o cercado.⁴⁶ Sua forma poética e variações, guardam as métricas mais difíceis na arte de versejar nordestina, consistindo na feitura de estrofes assimétricas, intercaladas por dois ou mais cantadores (Lamas, 1986).

Quando ocorreram as primeiras experiências da música Armorial, Guerra Peixe forneceu o seu manuscrito *De viola e rabeca* para Ariano Suassuna, que entregou a parte do violino para Antonio Nóbrega no início dos trabalhos do Quinteto Armorial sob a direção de Antonio Madureira.

A cópia do manuscrito de março de 1972 (figura 5 e 6), da parte do violino, com a caligrafia de Antonio Nóbrega, preserva boa parte das ideias da gravação de *Festa de ritmos*, porém, com a diferença do compasso vinte e seis ao quarenta e um (detalhe, figura 4), onde entra a parte cantada do Catulo de Paula, enquanto na gravação do Quinteto Armorial a rabeca assume essa melodia. A meu ver, essa *transposição*, a qual chamarei de *idiomática*, é o que evidencia o timbre-brasão Armorial da composição.

A melodia cantada por Catulo de Paula, alude às melodias de mourão utilizadas pelos cantadores, embora sua versão seja estilizada, sem o desafio do improviso do repente, em formato de canção comercial. Ariano Suassuna, ao identificar a melodia do mourão na composição *De viola e rabeca* (figura 4), batizou a composição de *Mourão*, e a melodia serviu, enquanto *transposição idiomática* (figura 7), para os arranjos gravados pelos grupos armoriais, e assim essa ela se tornou um emblema do movimento Armorial e um símbolo de nordestinidade, e num certo sentido, de brasilidade.

Note-se ainda, na segunda página do manuscrito (figura 6), a inscrição *COPYRIGHT OF EVERYBODY AND NOBODY*. Não sabemos se a referência é uma ironia em relação a apropriação dos direitos do disco *Festa de Ritmos*, apropriado por Max de Rieux, para o disco “*Rythmes brésiliens*”, ou uma referência ao anonimato da melodia,

⁴⁶ A modalidade apresenta-se nas seguintes variações: Mourão a dez; Mourão beira-mar; Mourão caído; Mourão de quatro pés; Mourão de cinco pés; Mourão de seis pés; Mourão de sete pés; Mourão de dez pés lá vai; Mourão de pé quebrado; Mourão perguntado; Mourão de você cai; Mourão quebradinho; Mourão trocado; Mourão voltado, são algumas particularidades dentro da modalidade do Mourão. Cf. Sebastião Nunes Batista. *Poética popular do Nordeste*. 1982, p. 45-50.

que serve à modalidade do mourão, *de todos e de ninguém*.

Podemos considerar a produção de Guerra-Peixe, sobretudo seu período nacionalista em que viveu no Recife, embrionária da música Armorial, há um consenso neste sentido por parte dos compositores armoriais.

Ariano Suassuna não era músico de formação, porém, tinha conhecimento das *vozes culturais* dos saberes populares, para servir de criação aos artistas armoriais, e, no caso do *Mourão*, não há dúvida do emblema da cantoria *De viola e rabeca* que serviu à composição.

De viola e rabeca encontra-se na **fase preparatória**, enquanto *Mourão* na **fase experimental** do Movimento Armorial. A primeira como *transposição* para a (re) *criação* da segunda. Neste sentido, a música Armorial nascia da interseção dialógica entre modernidade e tradição, erudito e popular, propulsora em Guerra Peixe⁴⁷, imbuída das ideias de Brasil do *Ensaio sobre a música brasileira*, do escritor paulista Mário de Andrade, e das “Notas sobre a música de Capiba”, do escritor paraibano Ariano Suassuna, onde o compositor carioca já cumpria, ao seu modo, a conexão desse ideário em sua prática criativa, servindo de modelo experimental aos compositores armoriais.



Figura 4. Guerra Peixe, detalhe da melodia do *Mourão*, *De viola e rabeca*. Acervo pessoal de Antônio Nóbrega, cedido para a pesquisa *Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música*. Francisco Andrade, 2017.

⁴⁷ A respeito da produção de Guerra-Peixe e sua interface entre erudito e popular, modernidade e tradição, conferir o artigo de Samuel Araújo. “Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar”. 2010. E, a tese de Frederico Machado de Barros. *César Guerra-Peixe: a modernidade em busca de uma tradição*. 2013.

Violino

- DE VIOLA E RABECA -

GUERRA PEIXE

TEMPO DE BAIÃO - DE VIOLA

The musical score is written for a single violin. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'TEMPO DE BAIÃO - DE VIOLA'. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). Performance instructions like 'Pizz' (pizzicato), 'ARCO' (arco), 'CRESCENDO', 'SIMILE', 'solto o arco', and 'AD' (ad libitum) are present. There are several circled 'S' symbols and other handwritten markings throughout the score.

Figura 5. *De viola e rabeca*, Guerra Peixe. Manuscrito parte do violino, p.1.
 Acervo pessoal de António Nóbrega, cedido para a pesquisa
Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música.
 Francisco Andrade, 2017.

Handwritten musical score for violin, page 2. The score consists of seven staves. The first six staves contain musical notation with various notes, rests, and dynamic markings. The seventh staff is empty. Below the staves, there is a copyright notice and a date.

COPYRIGHT BY EVERYBODY AND NOBODY,
1974, BRAZIL

: ARMORIAL :

RECIFE MARÇO 72

Figura 6. *De viola e rabeca*, Guerra Peixe. Manuscrito parte do violino, p.2.
Acervo pessoal de Antônio Nóbrega, cedido para a pesquisa
Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música.
Francisco Andrade, 2017.

De viola e rabeca / Mourão

Festa de Ritmos

Quinteto Armorial

Guerra Peixe

Transcrição: Francisco Andrade

Voz

Transposição
idiomática

Rabeca

Com - pan - hei - ro está na ho - ra de co - me - çar a can - tar

5

Voz

Queo po vo che - gou a - go - ra tem di - rei - to de es - cu - tar

5

Rab.

9

Voz

pre - pa - re su - a mu - nhe - ca pra fa -

9

Rab.

14

Voz

zer o ba - io - na - do De vi - o - la e ra - be - ca

14

Rab.

Figura 7. Transposição idiomática. *De viola e rabeca* – Mourão.

1.5 Experiência pedagógica e performance: *De viola e rabeca e Caicó*

Para concluir esse capítulo, compartilho duas performances realizadas por alunos do Curso de Licenciatura em Música da UFPB, realizado no meu estágio de docência para a disciplina de Música de Câmara.⁴⁸

Com supervisão de Erik Pronk, com expertise em música Armorial (Pronk, 2021) na performance, na prática da viola sertaneja, conseguimos somar nossas experiências de músicos profissionais e pesquisadores.

Oferecemos a disciplina com a proposta de prática de música de câmara voltada para o repertório dessa expressão da música brasileira. Nossa metodologia consistiu na escuta discográfica e contextualização da criação estética do movimento Armorial nos anos 1970, seus pontos de convergência com as ideias de Mário de Andrade e Guerra Peixe e a importância que essa música teve no campo da pesquisa-ação (musicologia/etnomusicologia) aliada à prática criativa (performance/composição) para a realização da música produzida por Antonio Madureira à frente do Quinteto Armorial e Quarteto Romançal, para, a partir disso, abrir espaço de experimentação de um repertório Armorial.

Durante o período, de duas a três semanas, os alunos ouviram a discografia de música Armorial, elegeram as músicas de seu interesse e formaram pequenos grupos. A partir das músicas escolhidas por eles, dentre as músicas compartilhadas, e de outras músicas que consideraram em sintonia com a mesma perspectiva estética, os alunos construíram a sua interpretação através de novas roupagens de arranjos e recriações.

A escolha desse caminho foi possível pelo desafio que se apresentou de nenhuma das turmas dispor de formações semelhantes à discografia apresentada aos estudantes.

Os alunos tiveram quatro semanas para experimentar a composição dos arranjo e iniciar o trabalho de performance que durou mais quatro semanas, o que aconteceu com grande empenho, criatividade e interesse por parte das turmas.

A primeira turma, optamos por uma apresentação pública, enquanto, a segunda, um registro sem público, acompanhado de entrevista com os(as) estudantes.

Um aspecto a ser destacado nesse desenvolvimento é a familiaridade com a estrutura musical (modos-escalas, ritmos etc.) apresentada pelo alunos diante das músicas

⁴⁸ Realizado durante o ano de 2023, uma turma por semestre.

apreciadas para a formação do repertório. Contudo, não foi necessariamente a familiaridade teórica com a estrutura musical, que promoveu um senso de entendimento, mas as melodias e ritmos conhecidos pela própria experiência cultural dos estudantes.

Os alunos tiveram quatro semanas para experienciar a composição dos arranjo e iniciar o trabalho de performance que durou mais quatro semanas, o que aconteceu com grande empenho, criatividade e interesse por parte das turmas. A primeira turma, optamos por uma apresentação pública, enquanto, a segunda, um registro sem público, acompanhado de entrevista com os(as) estudantes.

Apresento, através da ferramenta do audiovisual, duas performances de cada uma das turmas, com dois temas que podemos considerar como parte das premissas da música Armorial.

A primeira, é uma recriação do *Caicó* (Vídeo 1), cantiga da tradição popular, com recolhimento atribuído à Villa-Lobos, foi escolhida e recriada pelo aluno Lucas Ferreira da Costa, para uma formação de quarteto com trompete, tocado por ele; dois trombones, tocados por Icaro Paulo Ferreira da Silva e Karlos Davy Oliveira da Silva, e um flautim, tocado por Tiago Florentino Leite.

E, a segunda, uma versão, do *De viola e rabeca* (Vídeo 2), realizada de forma coletiva pelos alunos Caio Lopes Rodrigues, canto popular; Douglas Alves de Oliveira, viola nordestina; Myartt da Silva Brito, canto popular e Nayalisson Cleuber Ramalho de Souza, flauta transversal. Douglas, aluno do curso de guitarra elétrica, despertado pela proposta dessa disciplina, optou por tocar viola brasileira-nordestina de 10 cordas, a fim de expandir o seu horizonte como músico.

Em *Caicó* (Vídeo 1), Lucas, ao identificar no Armorial a utilização de temas da tradição como emblema para a prática criativa, escolheu essa cantiga que segundo ele foi recolhida por Villa-Lobos na Paraíba, e é reconhecida como cantiga na região, e afirma que há um certo consenso entre professores do DEMUS a esse respeito. Não entrarei nesse mérito da “origem” da Cantiga, pois há outras compreensões.⁴⁹ Contudo, Lucas

⁴⁹ *Caicó* foi gravada para o disco *Teca Calazans Canta Villa-Lobos*, 1999, e para o disco *Sentinela*, de Milton Nascimento, 1980. Os dois discos têm por referencial o terceiro movimento – Aria – Cantiga da Bachianas Brasileiras nº4, de Heitor Villa-Lobos, 1953, e consta como tema do folclore brasileiro recolhido pelo compositor. Quanto à “autenticidade” do tema de tradição folclórica nordestina, atribuída à canção, Ana Judite de Oliveira Medeiros, interpreta como uma *tópica*: “desde cedo, o Nordeste “profundo”, o Sertão, apresentou-se musicalmente ao Brasil em diversos repertórios musicais, sob influência mais próxima dos ritmos africanos e indígenas, aliados às festas, aos folguedos e à musicalidade luso-árabe, com o modo mixolídio, também chamado de “escala nordestina”. O baião, o maracatu e as emboladas associados à escala nordestina foram amplamente usados mediante uma série de padrões, tornando-se índice da

expressou um sentimento de pertencimento com essa cantiga, por suas raízes no sertão da Paraíba.



Vídeo 1. *Caicó*. Clicar na imagem ou disponível em: https://youtu.be/_9kb6fj-dmQ. Acesso em 12/03/2025.

O fato, é que Lucas aproveitou a proposta da disciplina como laboratório experimental para desenvolvimento da sua criatividade a serviço de seu trompete. Para *Caicó*, criou uma introdução e apresentou o tema da cantiga em *transposição idiomática*, num passeio *re criativo* pelos timbres do flautim, trompete e os trombones, criando uma textura única a exemplo de um emblema Armorial, no sentido da ideia do *blasen*. Outro ponto a ser destacado, é que a *performance* está alicerçada na concepção interpretativa do texto musical com o olho na partitura.

O segundo grupo trabalhou a canção *De viola e rabeca* (Vídeo 2) em arranjo *re criativo* coletivo. A turma ouviu a referência *De viola e rabeca* do disco de Guerra Peixe *Festa de Ritmos*, e as referências do *Mourão* dos discos Quinteto Armorial *Do Romance ao Galope Nordestino* e da Orquestra Armorial Vol. 1 e outras mais tantas versões que circulam pela rede.

O resultado foi uma mescla de aproveitamento de frases musicais de cada discografia, com a transposição de tonalidade para acomodar melhor as vozes dos

identidade brasileira. Essa tópica é identificada nas composições de Camargo Guarnieri (1907-1993), como *Lundu*; e de Villa-Lobos (1897- 1959), na *Ária Cantiga da Bachiana nº 4* (Medeiros, 2020, p. 86).

cantores, com a presença do violão fornecendo a harmonia e a rítmica junto com o pandeiro, com a levada mais puxada para o coco de embolada em ritmo mais acelerado. Já a viola, além da presença rítmica, também trabalhou em *transposição idiomática* muitas ideias das frases dos violinos das gravações dos discos. E, ainda teve a presença da flauta com um tema mais livre na abertura e no fechamento da versão.



Vídeo 2. *De viola e rabeca*. Clicar na imagem
ou disponível em: https://youtu.be/Lcvi9USWW_M . Acesso em 12/03/2025.

O caminho escolhido por esse grupo para construção da versão *De viola e rabeca*, não privilegiou a partitura como meio de execução da performance, ela serviu para anotações feitas a partir da escuta dos discos, para auxiliar a construir a performance.

A educação musical, no âmbito acadêmico, vive os desafios de um mundo em constante e acelerada transformação, emanando vários pontos críticos na atuação da pesquisa artística na contemporaneidade. De um lado, a “música erudita ocidental” vive a sua crise, conforme observou Rubén López Cano:

[...] um público que envelhece ao mesmo tempo que diminui, sua crise de representatividade como um dos pilares da cultura ocidental; sua estagnação num repertório canônico e fechado; seus obsoletos rituais performáticos ancorados numa cultura pré-digital e pré-audiovisual pouco atrativas para a maioria dos espectadores contemporâneos. Definitivamente, parece se sufocar sob o peso da sua própria tradição. (Cano, 2015, p.70)

De outro lado, aponta Rubén para o desafio problemático da “academização da música popular e da sua inserção nos programas de formação superior”, como um dos

fatores, o seu amplo espectro enquanto fenômeno. De costas para o Brasil, na formação dos currículos das escolas de música das universidades do nosso país, prevaleceu a “persistência do modelo de ensino conservatorial” (Pena e Sobreira, 2020) enquanto portador do conhecimento musical, sobretudo até a segunda metade do século passado, quando começaram a emergir incursões no campo da etnomusicologia nas universidades brasileiras (Lühning e Tugny, 2016, pp. 21-45).

A força da diversidade cultural da música brasileira, seja no segmento da chamada música popular brasileira (MPB), com seu vasto repertório fonográfico, seja na esfera das culturas brasileiras, das manifestações dos folguedos populares, das *vozes culturais* etc. emerge na atualidade enquanto discussão do lugar da música popular na formação acadêmica:

O que se percebe nesse universo é que, mesmo em instituições pautadas na hegemonia da música erudita, a força social e cultural da música popular, suas singularidades estéticas e seu vínculo com a produção musical contemporânea foram garantindo que, pouco a pouco, expressões artísticas com esse perfil fossem ganhando espaço em universos variados de ensino da música. Esse processo começa em contextos não formais de formação musical (Organizações da Sociedade Civil, igrejas, associações comunitárias, bandas de música, entre outros), mas, sobretudo nas últimas décadas, tem chegado também a escolas, conservatórios e universidades do país. (Queiroz, Dantas e Marinho, 2024, p. 57)

Com os dois exemplos, *De viola e rabeca* e *Caicó*, como parte da experiência pedagógica da disciplina de música de câmara, também podemos apontar a incorporação do audiovisual como ferramenta para o desenvolvimento do estudo e a comunicação musical, favorecendo professores e alunos na construção da performance e sobretudo do conhecimento.⁵⁰

Por fim, esse processo de se pensar a premissa da música Armorial como instrumento pedagógico, para além de uma visão estética cristalizada, oferecendo novas abordagens a serviço da criatividade para a performance aliada à pesquisa e à realidade da criação, pode contribuir para o estudo da música brasileira que transcenda a dicotomia do erudito popular, estabelecendo pontes, onde a experiência cultural possa trabalhar a sensibilidade para o amplo tecido que rege os saberes musicais.

⁵⁰ “A integração audiovisual é um tema pouco abordado na literatura musical. Nos estudos sobre música e neurociências, este tem sido um assunto constante.” (Rodrigues et. al. 2014, p. 95). Já na antropologia-etnomusicologia tem se apresentado como ferramenta de pesquisa, conforme demonstram as pesquisas de Fabián Arocena. “Estratégias para a abordagem audiovisual de fenômenos folclóricos”, 2023.

2. Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco: O “*ex-rus*”

O desenvolvimento da criação da música Armorial em sua fase experimental contou de início com a experiência de Cussy de Almeida⁵¹, Clóvis Pereira⁵², Capiba, Guerra Peixe e Jarbas Maciel⁵³, compositores centrais para a realização do projeto dos primeiros anos.

Foi no Conservatório Pernambucano de Música, sob a direção de Cussy de Almeida, em 1969, que aconteceu a primeira experiência de música Armorial, e fundamentava-se no processo de imitação dos timbres de instrumentos da cultura popular na formação de um quinteto, informa Sérgio Barza:

E, de certo modo, as experiências composicionais começaram a ser feitas por Jarbas Maciel e Clóvis Pereira, e a execução inicial ficava por conta de um pequeno grupo formado por instrumentos de cordas friccionadas (violino e viola, respectivamente Cussy de Almeida e Jarbas Maciel), flauta e percussão, emulando a rabeca, o pífano e a zabumba. Por insistência de Suassuna, foram incluídos o violão e a viola sertaneja, tocados por Henrique Annes. Esse é, historicamente, o primeiro “quinteto armorial”, e a sonoridade seria o arcabouço da música armorial. (Barza, 2015, p.8)

Porém, a “emulação” timbrística proposta pelo “primeiro quinteto armorial” não satisfaz o professor Suassuna, que desejava “os toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta”, “de viola e rabeca dos Cantadores”, expressando seu descontentamento com aquela formação:

Neste primeiro Quinteto, algumas coisas não me deixavam inteiramente satisfeito. Uma, era, como já disse, a adoção exclusiva, nele, de instrumentos refinados, com exclusão dos rústicos. Outra, era o uso da bateria em vez da “zabumba”, para a percussão. E a outra era a ausência da viola sertaneja, que eu considerava fundamental para a Música com a qual sonhava [...] Para me consolar desta última falha, Jarbas Maciel e Cussy de Almeida convocavam, de vez em quando, um violonista, Henrique Annes, que procurava suprir assim, com o violão,

⁵¹ Cussy de Almeida (1936-2010). Potiguar de Natal, foi violinista, compositor e regente. Iniciou seus estudos de violino na infância, no Instituto de Música do Rio Grande do Norte, dirigido pelo pai, o compositor e pianista Waldemar de Almeida. Aos 14 anos, torna-se primeiro violinista da Orquestra Sinfônica do Recife. De 1958 a 1965 vive na Europa, atuando como spalla e solista em orquestras jovens. De volta ao Recife, participa ativamente do Movimento Armorial. Cf. Cussy de Almeida. In Enciclopédia da Música Brasileira, 1998, p.16. Cf. Emmanuel Wilson de Carvalho. *Cussy de Almeida Neto: sua influência como violinista e compositor na música nordestina de concerto*. 2023.

⁵² Clóvis Pereira dos Santos (1932-2024). Pernambucano, foi aluno de Guerra Peixe no Recife dos anos 1950, estudando piano, harmonia, composição e orquestração. Estudou harmonia e contraponto com o musicólogo padre Jayme Diniz e participou ativamente ao lado de Ariano e Guerra-Peixe na criação das bases da música armorial, tanto quanto compositor, arranjador e orquestrador, bem como pesquisador. Ver Idelette Muzart Fonseca dos Santos, 2009, pp.324-325

⁵³ Jarbas Maciel (1932-2019). Compositor, filósofo, matemático, professor, violinista e violista. Foi aluno de Guerra Peixe e primeiro violista da Orquestra Sinfônica do Recife. Ver “Jarbas Maciel: O recolhimento de um discreto polímata” por Carlos Eduardo Amaral. Revista Continente (Cepe). 01 set. 2014.

as frustrações que eu sentia pela falta da viola dos Cantadores, no conjunto camerístico. (Suassuna, 1974, pp. 57-58)

O âmago do conflito estava na visão de mundo a respeito do *temperamento* sonoro dos instrumentos ditos “refinados” de “perfeita sonoridade” e os outros, os “rústicos” “que sequer poderiam afinar perfeitamente”. Na interpretação de Sérgio Barza:

Já no primeiro quinteto surgem as primeiras divergências entre o que queriam os compositores, uma música que primasse pela perfeita sonoridade e execução, e a orientação pretendida por Suassuna, que sugeria o uso de instrumentos populares, rabecas, pífanos, percussão, viola sertaneja. Para os músicos não havia sentido em fazer uma Música Nordestina de Concerto com instrumentos que sequer poderiam afinar perfeitamente. (Barza, 2015, p.8)

A uniformização da afinação “perfeita”, no ocidente, vem do pós-revolução industrial, que abriu caminho para o alinhamento do diapasão de altura absoluta, a exemplo da nota lá = 440 Hz. Entretanto, “não é reconhecida auditivamente pelo comum dos mortais, à exceção de músicos bem exercitados”, conforme observou Cotte:

nossos instrumentos modernos, desde o começo do século XIX, são afinados *temperados*, o que significa que, ao preço de uma leve ‘falsidade’ (para dizer a verdade, apenas perceptível), os 12 semitons do teclado do órgão ou do piano modernos são rigorosamente iguais. (Cotte, 1997, p. 40-41)⁵⁴

Isto posto, é pedagógico compreender que antes do domínio do mundo mecanizado da padronização em série, o diapasão fixo não existia, “cada cidade pelo menos tinha os seus diapasões, que podiam variar de uma quinta de um lugar a outro”⁵⁵, ou seja, prevalecia, no tecido sonoro um mosaico de frequências de afinação.

Embora primassem “pela perfeita sonoridade e execução”, os compositores das primeiras experiências da criação Armorial, consideravam “primordial” o aprendizado com o rústico “estado essencial” das sonoridades do Brasil de dentro, distante do diapasão e dos temperamentos das salas de concerto, orientava Jarbas Maciel, em maio de 1970:

[...] o elemento primordial em composição armorial será, sempre, o contraponto modal, a harmonia modal nordestina resultando sempre do entrelaçamento das vozes. O problema técnico é difícil, porque – à exceção de Schillinger – não parece existir um sistema modal de escrituração contrapontística suficientemente geral para a criação de um “novo estilo” como o armorial nordestino preconizado por Suassuna. Mas tem solução: basta aprendermos a cantar com os nossos cantores e

⁵⁴ O autor sustenta a partir dos estudos de Herbert Anton Kellner (1985, p. 37) *Comment Bach accordait-il son clavecin?* “J. S. Bach, para afinar pessoalmente seus instrumentos, utilizava um ‘semitemperamento’ bastante igual para permitir o acesso a todas as tonalidades possíveis, mas bastante desigual para não perder de modo algum muito de cada uma delas” (Cotte, 1997, p. 41-42).

⁵⁵ *Ibidem*.

rabequistas. (Maciel, 1970, *Apud* Didier, 2000, p. 111)

O primeiro “quinteto armorial” durou pouco, não temos notícia de uma apresentação pública do conjunto. Porém, a divergência inicial entre o “rústico” e o “perfeitamente afinado” encontrou um consenso entre os compositores e o professor Suassuna, da necessidade de se criar uma orquestra para iniciar a experiência Armorial. Assim, o quinteto foi incorporado para a formação instrumental de seis violinos, duas violas d’arco, dois violoncelos, contrabaixo, duas flautas transversais e percussão, sendo batizada pelo professor como Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco. E o que seria então Armorial nesse conjunto?

O concerto inaugural da Orquestra Armorial aconteceu no dia 21 de agosto de 1970, na Igreja de São Pedro dos Clérigos, no Recife, dois meses antes e no mesmo local do lançamento oficial do Movimento Armorial. Com a estrutura sonora de um conjunto barroco, no programa apenas música barroca:

[...] concertos do compositor italiano Antonio Vivaldi, para violino, violoncelo e alaúde, tendo como solistas Cussy de Almeida, Piero Severi e Henrique Annes. O concerto de Vivaldi para alaúde foi realmente tocado nesse instrumento, e não num violão, pelo violonista Henrique Annes. O alaúde era de Cussy de Almeida. (Barza, 2015, p. 9)

Nesse concerto, ainda não havia, de fato, a presença das composições armoriais. Era o início, e, talvez, do concerto de Vivaldi, a ligação com o Armorial desejado por Suassuna tenha sido a sonoridade do alaúde pela ligação com *rebab* das violas e rabeças. Mas isso é apenas suposição. O que sabemos era o desejo do professor de um desenvolvimento da criação musical.

Com o concerto intitulado *Três Séculos de Música Nordestina – do Barroco ao Armorial*, da orquestra recém-criada, e uma exposição de artes plásticas, o Movimento Armorial foi lançado oficialmente em 18 de outubro de 1970. O concerto foi dedicado à memória do violoncelista Piero Severi, que havia participado como solista do primeiro concerto da orquestra.

No programa, Ariano Suassuna situa a Arte Armorial: “Em nosso país, a Heráldica é uma Arte essencialmente popular e não burguesa” (Figura 8 e 9). O título auspicioso do programa dividido em duas partes tinha o Barroco, representado na *Pastoral* da Missa em Si Menor de José de Lima, e nas *Seis peças barrocas* do Te Deum,

de Luis Álvares Pinto⁵⁶, graças ao trabalho musicológico do sacerdote Jayme Diniz⁵⁷, que forneceu os manuscritos das obras para a transcrição, respectivamente, de Luis Soler⁵⁸ e Benjamim Wolkoff⁵⁹.

Da segunda parte, Armorial, consistiu *Terno de Pífanos*, de Clovis Pereira, *Galope*, de Guerra Peixe, a *Chamada d' A Pedra do Reino*, de Jarbas Maciel, *Repente esporado de Sem Lei Nem Rei*, de Capiba e a *Chamada do Cavalo Marinho*, parceria de Cussy de Almeida, Jarbas Maciel e Clovis Pereira. Constata-se, nessa segunda parte, uma evocação de *vozes culturais de sertões recônditos* nos títulos das composições.

Do programa executado apenas as peças da segunda parte (Armorial) foram gravadas durante a trajetória da orquestra, sendo possível a apreciação, dispostas, nos três LPs do conjunto, gravados pela Continental, nos anos 1970, respectivamente, *Orquestra Armorial Vol. 1* (1975), *Chamada* (1975) e *Gavião* (1976).

Quatro meses após o lançamento oficial do Movimento Armorial, a Orquestra Armorial, com aprovação do Conselho estadual de Cultura, passou a ser subsidiada pelo Estado de Pernambuco, pelo Decreto Estadual nº 2302, de fevereiro de 1971, e vinculada ao Conservatório Pernambucano de Música.

A Orquestra tinha objetivos iniciais integrados às diretrizes do Movimento Armorial, de “recriação da música nordestina em bases eruditas”, abrindo possibilidade de pesquisa e criação para os compositores do movimento.

⁵⁶ Luis Álvares Pinto (1719-1789). Pernambucano do Recife, compositor, regente, poeta e professor. Viveu em Portugal nos idos de 1740, onde estudou contraponto com Silva Esteves Negrão, organista da catedral de Lisboa. Foi músico da Capela Real de Lisboa, trabalhando como violoncelista, copista e professor. Em regresso a Pernambuco na década de 1760, publica a *Arte de solfejar*. Formou vários mestre-de-capela e compositores atuantes em Pernambuco no século XIX. Em 1782, por ocasião da inauguração da igreja de São Pedro dos Clérigos, foi confirmado na função de mestre-de-capela, cargo que desempenhava desde 1778 e ocupou até 1789. Ver PINTO, Luís Álvares. In Enciclopédia da Música Brasileira, 1988, p. 630.

⁵⁷ Pe. Jaime Cavalcanti Diniz (1924-1989) Musicólogo, compositor, regente e professor. Nasceu em Água Preta, Pernambuco. Foi sócio fundador e conselheiro da Sociedade Brasileira de Musicologia. Contribuiu para o ensino da música sacra e da pesquisa musicológica no país. Foi professor da EMUFRN e regente do Madrigal. Cf. DINIZ, Pe. Jaime Cavalcanti. Biblioteca Pe. Jaime Diniz, UFRN.

⁵⁸ Luis Soler Realp (1920-2011). Catalão de Barcelona, violinista, foi de grande importância sua atuação como professor de violino na cidade do Recife e como músico da Orquestra Armorial. Em 1978, publica *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*, estimulado pelas ideias de Brasil do Movimento Armorial. Em 1995, enquanto professor da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), publica uma versão corrigida e ampliada sob título *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Cf., SOLER, Luis: 1995; 1978.

⁵⁹ Benjamim Wolkoff (1921-1995). Compositor e violinista de origem judaica, colaborou no desenvolvimento da Orquestra Armorial. (Sérgio Barza, op. cit., Vol. 1 p. 12).

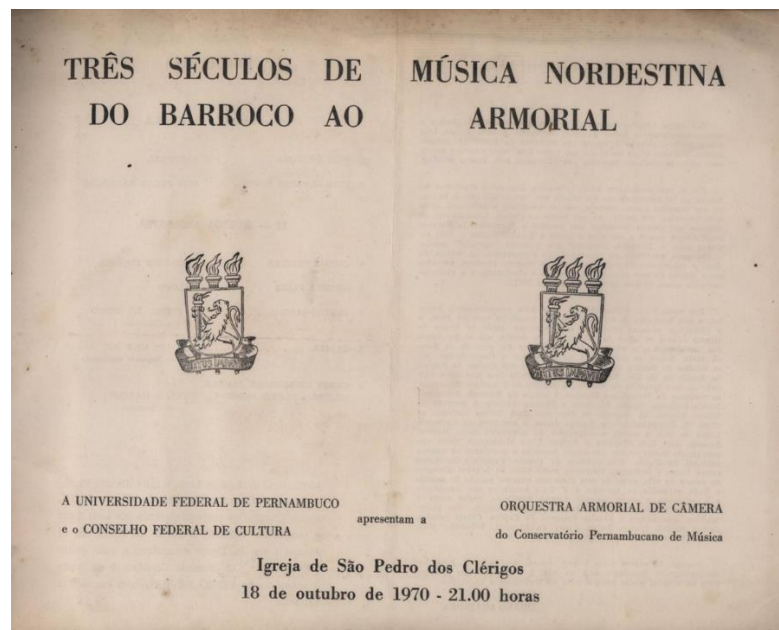


Figura 8. Capa do programa de lançamento oficial do Movimento Armorial.
Acervo de Carlos Newton Jr.

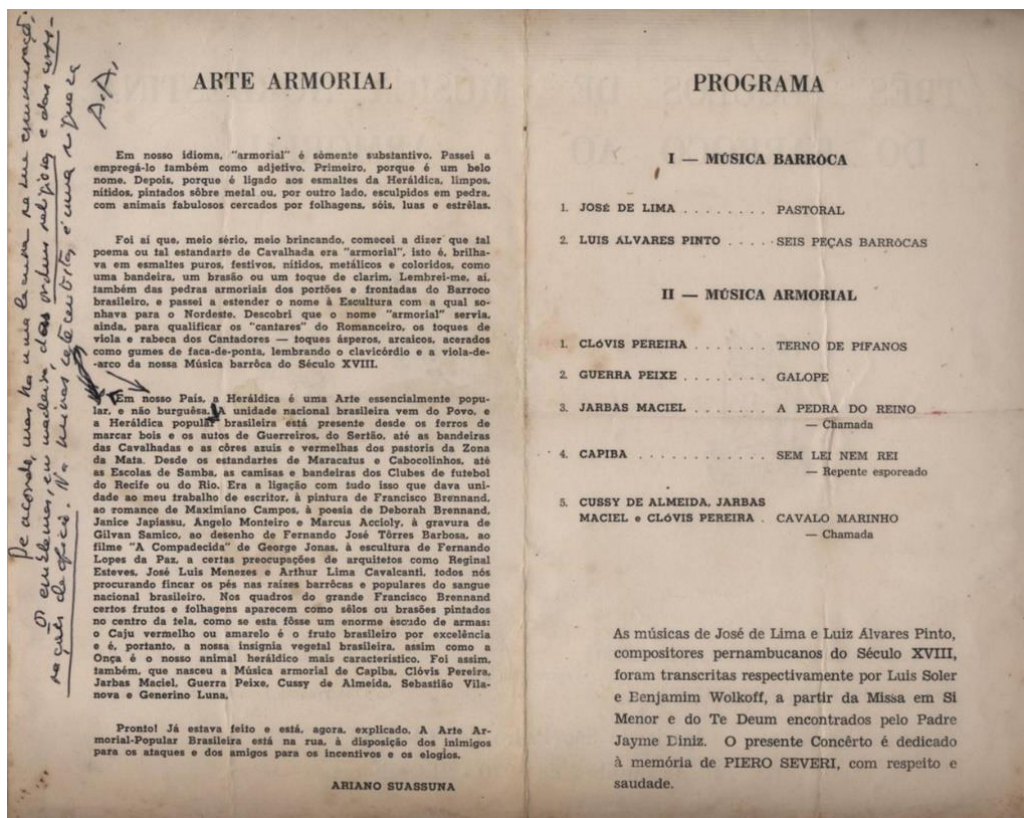


Figura 9. Texto de apresentação e programa de lançamento oficial do Movimento Armorial, com anotações de Afonso Arinos. Acervo de Carlos Newton Jr.

2.1 “formação erudita” e a *Carroça de feno*

O maestro Sérgio Barza conviveu com Cussy de Almeida no Conservatório Pernambucano de Música, e realizou um importante trabalho de edição das partituras da Orquestra Armorial⁶⁰, em seu texto de apresentação situa o barroco da seguinte maneira:

Pode-se dizer que a música da Orquestra Armorial é barroca, não apenas pela constante do barroco na arte brasileira, mas porque as composições traziam uma elaboração composicional próxima aos compositores do barroco europeu, italiano e alemão. Podem se ver traços disso especialmente nas peças de Jarbas Maciel, mas também nas de Cussy de Almeida e Clóvis Pereira. (Barza, 2015, p. 10)

Do barroco, na perspectiva musical, Barza ainda atribui a repetição de fragmentos melódicos, o uso de pedais e o ostinato, além da sonoridade “que não está fundamentada apenas no material escrito”, e o considera também nas obras sacras vocais que foram gravadas pela orquestra, dentre elas: *Missa Armorial*, de Capiba, *Missa Nordestina*, de Clovis Pereira, e a *Missa do Descobrimento*, de Cussy de Almeida, sendo estas, composições dos anos 1990.

Neste sentido, o maestro considera: “o mais correto é pensar que a Música Armorial não se reporta às formas eruditas do Classicismo e do Romantismo, mas está plenamente à vontade com as formas musicais do Barroco”.⁶¹

Na mesma direção, Jarbas Maciel identifica o barroco no início dos trabalhos composicionais da orquestra, conforme Ariana Perazzo apresentou em sua pesquisa:

[...] ao iniciar o Movimento Armorial, seguia-se o modelo formal das músicas barrocas nas composições, dizendo que o Armorial é o barroco nordestino dos séculos XVI, XVII, XVIII, ligado às manifestações culturais populares. Portanto, Armorial é uma música de claro-escuro, como também na arte barroca, trazendo segundo Jarbas, algumas implicações como na instrumentação, onde a Música Armorial permite e "encoraja" uma certa "rusticidade" na maneira de tocar os instrumentos de corda e percussão. (Nóbrega, 2000, p. 66)

Essa “certa rusticidade” era proveniente, sobretudo, da experiência dos compositores na pesquisa-ação do universo idiomático dos rabequeiros, elegendo o

⁶⁰ Edição comemorativa de seus 45 anos, em 2015, com três volumes dedicados ao repertório dos anos 1970 (vol. 1 e vol. 2) e dos anos 1990 com a *Missa Armorial* de Capiba (vol. 3). Cf. CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA. *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos: partituras editadas*, organização Sérgio Barza, 2015.

⁶¹ Idem, p. 8-12. Acrescenta: “Numa regra não escrita, a nomenclatura do concerto barroco, Allegro-Adagio-Allegro pode aqui ser Chamada-Aboio-Cavalo Marinho, como na Suíte A Pedra do Reino, de Jarbas Maciel.”

violino como um dos instrumentos de *transposição idiomática* ou “emulação” das técnicas dos toques de rabeca para servir à prática criativa da música Armorial, o mesmo ocorreu entre pífano e flauta.

Foi uma constante na publicidade das apresentações da Orquestra Armorial dos anos 1970, a divulgação de um autêntico Stradivarius, de propriedade de Cussy de Almeida, para expressar na performance, a “rusticidade” Armorial dos “gumes de faca-de-ponta” das sonoridades das rabecas do Brasil recôndito (Andrade, 2017, p. 75-81; Didier, 2000, 115-131)

Na esfera do nacionalismo, a ligação da música Armorial é situada por Barza pela vertente de Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e José Siqueira. Entretanto, o maestro considera que a estética da música Armorial foi “mal compreendida por alguns críticos e acadêmicos, que a viam como elitista e com um único propósito de parasitar a música e os artistas folclóricos”, e contra-argumenta:

Erraram em não ver que os que fizeram a música, e a arte, ligada ao armorial não eram artistas do povo, mas artistas com formação erudita, que recriavam e transformavam o material popular em obras únicas. (Barza, 2015, p. 11)

Parte significativa da formação “erudita” de Cussy de Almeida ocorreu de 1958 a 1965, na Europa, de costas para o Brasil, assim como boa parte da elite brasileira. Considerar que os “artistas do povo” não transformam seus materiais em obras únicas, apenas os “eruditos” letrados são capazes desse feito, denota hoje, um traço problemático da mentalidade que permeou e orientou a composição e o ensino da música conservatorial no Brasil predominantemente por todo o século XX (Pena; Sobreira, 2024). Com isso, a visão de Barza corrobora para uma visão elitista, onde separa apenas quem tem “formação erudita” é capaz de “criar obras únicas”.

Se compreendida enquanto conhecimento, a erudição transcende a ideia de uma “formação letrada”, está presente nos saberes populares.

Porém, na busca de uma nacionalidade musical, que encontrava na pesquisa-ação da seiva popular o seu sentido criativo, a exemplo do proposto pelo modernismo liderado por Mário de Andrade, conseguiu o Armorial romper esses limites do erudito e do popular?

À primeira vista não, pois, na ebulição do movimento, a orientação de “recriação da música nordestina em bases eruditas” como preceito da criação da Orquestra Armorial, já trazia a impossibilidade de superação do próprio limite, ao menos em sua retórica.

Cussy de Almeida, em declaração aos jornais da década de 1970, chegou a reconhecer a sua dificuldade inicial de se desligar das influências formais da música europeia ao se engajar no Movimento Armorial – “ninguém nasce armorial” – dizia, e justificava que o trabalho que estava sendo realizado era resultado de pesquisa (Nóbrega, 2000, p. 61).

Outra corrente de aproximação da Armorial observada por Barza é a neoclássica:

[...] no sentido do Neoclassicismo, movimento da música erudita que se desenvolve entre as duas grandes guerras do século XX. Mais do que o uso de formas, porém, os compositores da orquestra armorial destilam técnicas de harmonização modal e contraponto nas peças criadas para o grupo. (Barza, 2015, p. 12)

A etimologia da palavra erudito(a), tão usual no ambiente conservatorial, e na formação universitária dos músicos, tem seu parentesco com o “rústico”, elucidou Ivan Vilela:

“Erudito” vem do radical latino “*rus*”, de onde surgem o “rude”, o “rural”, o “rústico”, o “rupestre”. Em outras palavras, as coisas em seu estado essencial. Quando a música começou a ser grafada na Europa, na Idade Média, ela passou a ser “*ex-rus*”, daí o termo “erudito”. (Vilela, 2016, p. 8)

Com a erudição letrada e ascendente do século XII medieval, nasce a palavra *modernistas*, e com ela a oposição com o “antigo”. Ser “moderno” (letrado), significava, como aponta Zumthor: “julgar homens e coisas em virtude do que eles têm ou do que lhes falta; é conhecer seus atributos a fim de domar-lhes o uso”. Enquanto ser “antigo” (a voz) “é conhecer e julgar em virtude do ser e do nada”. Com o tempo a voz *letrada* foi se modernizando e criando a sua retórica nos ambientes das cortes, das universidades... enquanto as vozes de tradição não escrita passaram a ser marginalizadas, assumindo a conotação de *culturas populares* (Zumthor, 1993, p. 26-29).

A *Carroça de feno* de Jerônimo Bosch ilustra o processo histórico dessa transição. A pintura feita em um tríptico reflete no primeiro painel o paraíso, no segundo (painel central), a carroça de feno apresenta em seu topo um tocador de alaúde com uma mulher segurando uma notação musical, cuja leitura é orientada por um homem, e atrás encontra-se um casal abraçado. Na base da carroça há diversas representações da luta social pelo feno, cujo significado de um provérbio flamengo da época de Bosch, dizia: — *O mundo é uma carroça de feno, cada qual toma o que pode tirar* (José Roberto T., 1956, p. 71).

Apud Silva, 2011, p. 4), enquanto no terceiro painel o pintor representa o inferno⁶² (figura 10 e 11).

O tríptico cheio de simbologia, abre espaço para muitas interpretações, porém, ainda no painel central, a carroça de feno representada pelo mundo sob o olhar de um cristo abandonado, ilustra a música letrada ao centro, no topo da carroça, na disputa entre o fruto do conhecimento, de um lado, com o tihoso tocando uma trombeta, parecendo acompanhar os músicos, e de outro um anjo com olhar para o céu.

A notação musical abriu muitas possibilidades de transmissão das *vozes culturais* pelo mundo. Não é o fenômeno musical de fato, é a sua representação simbólica através de um sistema idiomático, se socializada abre mais espaço para novos horizontes, porém, como toda linguagem, pode servir a projetos de poder, como serviu de instrumento de “sacralização” nos espaços de educação musical.



Figura 10. Jerônimo Bosch, *Carroça de feno*. Fonte: Museo Del Prado.

⁶² A obra consta no Museo Del Prado na Espanha, onde o pintor é também chamado por El Bosco. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-carro-de-heno/7673843a-d2b6-497a-ac80-16242b36c3ce>



Figura 11. Jerônimo Bosch, *Carroça de feno*. Detalhe. Fonte: Museo Del Prado.

2.2 (Re) significados

O fato é que a Orquestra Armorial foi gestada em ambiente conservatorial e acadêmico, em um contexto que pouco se estimulava o estudo da música brasileira.⁶³ Contudo, em sua perspectiva de “recriação da música nordestina em bases eruditas”, com quase três décadas de existência, produziu um material significativo de criação musical brasileira, com seus oito discos gravados. Quarenta e cinco anos depois de seu início, com a publicação do maestro Barza, das partituras em três volumes totalizando trinta e seis composições que podem servir às orquestras do Brasil e do exterior, assim como a pesquisadores, contribui para iluminar os possíveis significados da música Armorial.

Essa trajetória revela em sua totalidade a pluralidade de visões da música Armorial apresentada por seus criadores. A percepção de Capiba, sobre música Armorial não é a mesma de Cussy de Almeida, de Jarbas Maciel... cada compositor imprimiu sua digital, sua visão de mundo, sua ideia de Brasil.

Barza aponta que “faltou a muitos a reflexão sobre a estética composicional e conhecimento real do material sonoro trabalhado, principalmente a forma” (Barza, 2025,

p. 11) que se apresentaram pelas lentes dos compositores da Orquestra Armorial.

Contudo, os “fatos objetivos” das estruturas musicais podem aparentemente estar ali para todos ouvirem ou verem, mas na verdade não estão:

O significado dos signos musicais é ambíguo, mais culturalmente limitado que objetivamente auto evidente. As pessoas estão propensas a percebê-los e interpretá-los com referência às suas experiências de diferentes sistemas culturais, assim como conforme as variações na personalidade individual. (Blacking, 2007, p. 206)

A trajetória da Orquestra Armorial é uma das faces luminosas do mosaico nordestino proposto pela estética Armorial. Nessa direção, se a interpretação da música Armorial não levar em consideração a ambiguidade dos signos musicais e no “conhecimento real do material sonoro trabalhado”, como aponta Barza, analisar apenas pelas lentes culturalmente sedimentada do *ex-rus* letrado, onde o erudito torna-se imperativo e não imanente do *rústico* popular, corre-se o risco de perder a oportunidade de vivenciar uma experiência cultural, que aponte novas direções de interpretação dessa expressão da música brasileira.

3. Antonio Madureira, o Zoca

Antonio José Madureira Ferreira, o Zoca, assim conhecido pelos amigos, é potiguar da cidade de Macau, Rio Grande do Norte. Seu nascimento data de 24 de novembro de 1949. É o terceiro filho de onze irmãos, da união de Maria de Lurdes Madureira Ferreira, potiguar de Natal, com Paulo Carvalho Gonçalves Ferreira, pernambucano da cidade de Palmares.⁶⁴

Em razão da atividade profissional de seu pai, Primeiro-tenente do exército, a família Madureira Ferreira migrou, entre as décadas de 1940 a 1960, por diversas cidades, do Rio Grande do Norte a Pernambuco e vice e versa, com uma breve passagem por João Pessoa, Paraíba.

Zoca nasceu em Macau, cidade cuja importância se deve por sua produção de sal marinho. O nome Macau, segundo Câmara Cascudo, deriva de *A-man-gao* ("baía de Ama"), expressão chinesa que deu o nome à então colônia Portuguesa de Macau, hoje parte da China, e o nome veio de empréstimo pela semelhança da toponímia da cidade chinesa com a nordestina (Cascudo *Apud* Menezes, 2017). Há uma segunda interpretação, de Getúlio Moura (2003), do nome Macau, “teve origem nas araras vermelhas que habitavam a região do Vale do Açu, cujos habitantes indígenas chamavam de *Macaw*” (Moura, 2003).

O fato é que as duas versões do nome da cidade se complementam, e pouco tempo de sua infância, Zoca permaneceu naquela cidade, passando outra parte da infância em Garanhuns, depois seguiu para Natal, Recife, João Pessoa, retornando para Natal na adolescência pelos idos de 1964, quando seu pai deixou a carreira militar para se dedicar a profissão de radialista⁶⁵, marcando esse período o despertar de Zoca para os estudos do violão, estimulado por sua irmã mais velha, Ângela, que estudava sanfona.

Na memória do compositor, o interesse pelas artes foi marcante no ambiente da família Madureira Ferreira, e decorria de um lado, da ligação de seu pai com o teatro, a

⁶⁴ As informações deste tópico foram elaboradas a partir dos relatos que Antonio Madureira me concedeu quando estive em sua residência no Recife de 03 a 05 de janeiro de 2023. A primeira filha, do casal Paulo e Maria, Ana Maria, faleceu no parto, e nasceram na sequência, Ângela, Zoca, André, Anselmo, Ana, Antúlio, Ângelo, Antero, Aníbal, Fabiano e o irmãos adotivo, Eduardo (primo). Colaboraram também com informações, em conversas, por meio de vídeo chamada, que realizamos em janeiro daquele ano: Antúlio, irmão de Zoca, e Deca Madureira, sobrinho de Zoca, filho de André.

⁶⁵ Segundo Zoca e Antúlio, Paulo exerceu a profissão de radialista com êxito e popularidade, apresentando programas de rádio em veículos de comunicação de grande audiência nas capitais, de Natal, onde chegou a entrevistar Roberto Carlos, e Recife, proporcionando no ambiente familiar a constante presença de artistas de diversas partes do Brasil.

poesia e a profissão de radialista, sua notável capacidade de comunicação, e do outro, da ligação de sua mãe com a música e a costura. Paulo, na infância, viveu na casa do poeta Ascenso Ferreira, primo de seu pai, enquanto Maria era neta do compositor Tonheca Dantas⁶⁶.

Zoca guarda em sua lembrança as peças de teatro que o seu pai escrevera para os filhos encenarem, enquanto sua mãe cuidava da costura das vestimentas para os espetáculos que aconteciam com frequência na morada dos Madureira-Ferreira. Esse enraizamento artístico familiar foi estimulante para o artista que cresceu com a sensibilidade aflorada para o desenho e a música.

3.1 Violão Giannini, a travessia de barco, Fidja Siqueira e José Carrión

Paulo, no contexto do retorno da família para a cidade de Natal, em 1964, comprou em uma loja de esportes um violão⁶⁷ *Giannini nº 1007*, e o guardou com a intuição de que algum filho pudesse se interessar pelo instrumento no futuro, conforme Zoca relatou para o violonista-pesquisador Stephen Bolis:

Era um instrumento muito caro, a gente tinha muito cuidado com ele em casa. Um dia despertei para o instrumento e começamos a procurar os professores chamados de aulas particulares. A essa altura ainda não tinha o curso de violão na escola de música nem na universidade. Eu e outro amigo da rua começamos a nos envolver com a música, com o violão, e o primeiro professor era um rapaz que morava em uma praia do Rio Grande do Norte chamada Redinha. Uma praia que se fazia travessia de barco. Uma praia famosa de veraneio que íamos quase todos os anos. Descobrimos esse rapaz que tinha estudado violão clássico no Rio. Naquele momento ele tomava conta do cartório dessa pequena aldeia. (Madureira; Bolis, 2017, p.127)

Zoca não revelou ao pesquisador, ou não se lembrou do nome do professor da praia de Redinha, cuja motivação em aprender o instrumento consistia semanalmente na aventura da travessia de um barco. O que ficou na memória daquele aprendizado inicial

⁶⁶ Antonio Pedro Dantas (1871-1940), conhecido por Tonheca Dantas nasceu no vilarejo de Acari – RN que deu origem à cidade de Carnaúba dos Dantas, foi compositor de Banda, com centenas de dobrados, valsas e outros gêneros. Em 2021 o compositor foi homenageado pelo governo federal, governo do Estado do Rio Grande do Norte e prefeitura municipal de Carnaúba dos Dantas, com estátua, selo de correio, edição de partituras etc., destacando sua cidade natal como a cidade da música do Rio Grande do Norte. Zoca homenageou o seu bisavô com a composição, suíte *Retreta*, gravada pelo Quarteto Romançal em 1997 (Andrade, 2024, pp 32-34).

⁶⁷ “O violão está indissociavelmente ligado a uma visão sociocultural do Brasil, e nossa identidade musical é impensável sem a sua presença. [...] Não é um mero acidente os luthiers Di Giorgio, Del Vecchio e Giannini terem se estabelecido no Brasil e transformado sua atividade artesanal em linha de produção de instrumentos dentro de poucas décadas.” Ver Fábio Zanon, 2006.

foi a valsa *Abismo de Rosas* do *Canhoto*.⁶⁸

Adiante Zoca passou por outros professores que tinham experiência musical informal, tendo oportunidade de conhecer um pouco do repertório de música de baile, música americana e bossa nova. Nessa experiência prevalecia o aprendizado pela escuta e observação, não se lia partitura, a prática imitativa-criativa descortinava o universo da música, e a busca seguia “procurando quem sabia um pouco mais, quem sabia alguma coisa que pudesse acrescentar, então ia de professor em professor” (Madureira; Bolis, 2017, p. 128).

Em um determinado momento dessa busca de cada vez mais aperfeiçoar, teve notícia pelo amigo vizinho de rua, que se interessava por violão, que havia recém-chegado um professor de violão na Escola de Música de Natal.⁶⁹ Tratava-se de Fidja Siqueira, filho de Amaro Siqueira⁷⁰, importante violonista da cena musical recifense e potiguar. Zoca estudou com Fidja apenas no segundo semestre de 1967, pois a família Madureira-Ferreira se preparava para mais uma mudança, o que aconteceu em definitivo, das terras potiguar para o Recife.

Foi promissor o pouco convívio de Zoca com Fidja Siqueira, foi ele quem preparou o jovem músico para o exame de violão da Escola de Belas Artes⁷¹ da Universidade Federal de Pernambuco, no momento de mudança da família naquele final de ano de 1967. Com Siqueira Zoca iniciava o aprendizado de leitura de partitura relacionada à literatura do violão clássico, possibilitando o êxito na realização do exame para ser aceito como aluno do mestre de música José Carrión.⁷²

José Carrión Domínguez (1924-1987) nasceu em Valladolid, Espanha. Veio para o Brasil na década de 1950 e lecionou violão e violoncelo na Escola de Belas Artes dos

⁶⁸ Nome popular do compositor paulistano Américo Jacomino (1889-1928). A valsa *Abismo de Rosas* se tornou um dos clássicos do repertório do violão brasileiro popular do século XX. Cf. Referências: Canhoto.

⁶⁹ A Escola de Música de Natal foi criada e incorporada à Universidade Federal do Rio Grande do Norte no ano de 1962. Em janeiro de 1968 se uniu ao antigo Instituto de Letras e Artes, passando a ser órgão integrante do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da UFRN. Cf. Referências.

⁷⁰ Amaro Carvalho de Siqueira (1908–1970) foi pioneiro no ensino de violão clássico em Natal, atuando também em Recife e Belém. Em 1948, tornou-se o primeiro professor de violão no Instituto de Música do RN, e em 1966, na EMUFRN. Realizou mais de 58 recitais no Brasil e fundou o Clube do Violão de Natal. Após seu afastamento, Fidja Siqueira assumiu a cátedra, realizando recitais nos EUA, como em Lewiston, Arizona, em 1972. O legado de Amaro foi reafirmado com o I Concurso de Violão Amaro Siqueira em 2017.

⁷¹ A Escola de Belas Artes foi criada no ano de 1932 por artistas e intelectuais seguindo os parâmetros da Escola Nacional de Belas Artes, na década de 1940 foi incorporada à Universidade Federal do Recife. Em 1976 foi extinta para contribuir na formação do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Cf. Referências: BARBOSA, Virgínia, 2023.

⁷² Fidja Siqueira havia sido aluno de Carrión na Escola de Belas Artes, de modo que com a sua experiência facilitou o caminho de Zoca na preparação para o exame de violão na instituição (Bolis, 2017, p. 129).

anos 1960 aos anos 1980. Madureira o considera seu grande mestre do aprendizado do violão, e situa o universo musical de suas aulas, conforme relatou para Bolis:

O Carrión tinha uma formação muito completa, a técnica impecável e uma musicalidade imensa. Tocava tudo com uma desenvoltura, uma naturalidade. Foi aluno do Emílio Pujol, inclusive de vihuela. Pujol estava muito empenhado em divulgar o repertório, as tablaturas e o instrumento também, que naquele momento ainda estava desconhecido. Fez a pesquisa sobre os modelos de vihuela, o repertório. Fez talvez as primeiras edições do livro de Mudarra, eu tenho essa edição. [...] O Carrión era o repertório clássico mesmo. Tanto do Tárrega quanto Barrios e Sor. Gostava muito de tocar Ponce e as transcrições de Bach, tocava os concertos de Rodrigo e Tedesco. (Madureira; Bolis, 2017, p.30)

Zoca somava em sua bagagem inicial, o violão popular brasileiro de tradição, de tirar música de ouvido, e a partir da breve passagem com Fidja, recebe uma introdução à leitura do violão de concerto, que seria aprofundada com Carrión, tendo contato com o repertório e metodologia do violão moderno.

3.2 *A Barca d'Ajuda*: tradicional, moderna e antropofágica.

Ingressando, em 1968, como estudante de violão na Escola de Belas Artes, Zoca passou a atuar como violonista e compositor junto ao Teatro Popular do Nordeste (TPN).

O TPN nasceu com a proposta de encenar uma dramaturgia nordestina e envolveu um movimento artístico amplo, sendo escola de autores, atores, cenógrafos, pintores, músicos, poetas, novelistas e estudiosos das tradições e artes populares, além de ter criado também uma editora para estimular o reconhecimento de novos autores nordestinos. Foi lançado na cidade do Recife em 1959, liderado por Hermilo Borba Filho, e contou entre seus fundadores com a participação de Ariano Suassuna e Capiba, entre outros intelectuais e artistas da cena cultural de Pernambuco (Idelette Santos, 2009, p. 39).

Um dos primeiros trabalhos de Antonio Madureira como músico profissional, foi sua atuação como compositor e violonista na peça *A Barca d'Ajuda* de Benjamim Santos. Nascido na cidade de Parnaíba-PI, em 1939, Benjamim Santos mudou-se para o Recife-PE em 1958, onde permaneceu por quase toda a década de sessenta, período no qual iniciou a sua carreira teatral como diretor e dramaturgo.

Transitando entre o regionalismo nordestino, o pensamento nacional-popular e por outras correntes artísticas dos anos sessenta, em plena ditadura civil-militar,

Benjamim Santos dirigia o seu teatro com ousadia. Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, estudioso da obra do dramaturgo, identifica:

em primeiro lugar, que as principais peças de Benjamim Santos não possuem um ambiente fixo. Se, por exemplo, Ariano Suassuna falava do sertão e Hermilo Borba Filho, da zona da Mata; Benjamim falava de um espaço indefinido. As histórias de suas peças aconteciam nos entrelugares. Assim foi feito no espetáculo Cantochão (1965), onde os personagens ficaram na articulação entre os morros, campos e apartamentos; em *A besta confusa* (1966), numa Parnaíba geopoliticamente situada no centro da Guerra Fria, entre as superpotências, e em *A barca d'ajuda*, à deriva em alto mar. Nesta última, como reescrita da própria trajetória do seu autor, a embarcação de que trata a peça, parte do Piauí e navega pelos mares do Nordeste sem porto certo, se perdendo por sete anos. (Cavalcante, 2019, s/p.)

Com direção do próprio autor, *A barca d'ajuda* foi encenada no Teatro Santa Isabel no final de outubro de 1969. A peça alude ao folguedo popular da Nau Catarineta, onde a embarcação em *A barca d'ajuda* se apresentava como metáfora do Brasil, instável e turbulenta. Na interpretação de Idelmar Cavalcante, a sensação de se viver “em um tempo de incertezas, descrita na peça, pode ser associada ao sentimento, comum para a época, de muitos artistas brasileiros que optaram por fazer oposição à ditadura militar, sobretudo após o Ato institucional nº 5 (AI-5)”.⁷³

Com marcante presença da música composta pelo jovem Antonio Madureira, a narrativa era, em boa parte, cantada pelos atores:

Muita gente nesta vida/ tem nome de traidor. / Muita gente na
existência/ não é gente de valor. / Morre um podre, vem mais outro. /
Nunca tem fim a jornada. / O homem vive na terra/ desgosto de
caminhada⁷⁴

Em um período de grande repressão, *A barca d'Ajuda* fazia críticas veladas ao momento político e econômico que o Brasil vivia, se valendo da estrutura narrativa do folguedo popular da Nau Catarineta, conhecida no litoral nordestino. O auto da tradição conta a história de uma nau portuguesa que se perdeu no mar, e findado os mantimentos, a tripulação decidiu que um dos homens a bordo deveria morrer para que pudesse servir de alimento à maioria faminta. Então, o escolhido foi o capitão, que tentado pelo diabo

⁷³ Ibidem. Com o novo ato (AI 5), decretado em dezembro de 1968, suprimiu-se ainda mais as garantias individuais, o que abriu caminho para a intensificação da repressão por parte do estado autoritário. O resultado foi o aumento da violência contra os opositores ao regime, consubstanciado nas inúmeras prisões, torturas e execuções que passaram a ocorrer a partir de então. Nesse contexto desolador, muitos acabaram saindo do país, em fuga ou exilados pelo governo (Cavalcante, 2019, s/p.).

⁷⁴ Ibidem. Trecho de abertura. *A barca d'ajuda* de Benjamim Santos.

na hora fatal, o despreza e se lança ao mar para entregar sua alma a Deus, e com isso é salvo por um anjo celestial.⁷⁵

No enredo da história, a figura do diabo é personificada pelo “passageiro”, personagem que rodeava a embarcação e vigiava as pessoas em busca de intrigas. Essa criação da realidade contrastava com a realidade da criação de “uma vigilância que não partia apenas dos aparelhos oficiais da repressão, mas também de homens e mulheres que em seu cotidiano procuravam colaborar com o governo militar” (Cavalcante, 2019, s/p.).

O AI-5 aumentou o exílio e a angustiante situação de se perder a cidadania e mesmo a vida. Esse ambiente de um país cujo rumo era incerto, foi sinalizado no primeiro ato da peça, na forma cantada dos seguintes versos:

Barca d’Ajuda, d’Ajuda, / ajude na travessia/ desses mares, navegando,
/ e retorne aqui um dia. / Barca d’Ajuda, d’Ajuda, / transforme o que eu
sempre quis:/ ao voltar, seja mais bela a vida no meu país.⁷⁶

Em sua jornada, a angústia da tripulação ia aumentando, e a nau se perde em alto mar: “Sete anos já vivi/ Sete anos naveguei/ Sete anos me perdi/ Sete anos não me achei. / Barca.../ Aí, que a hora já chegou/ Aí, que a hora é perdição. / Moço, me leve de volta/ quero ver minha nação”.⁷⁷

Nesse ato, Cabral informa ao rei português que “em terrenos de além-mar achamos terra formosa onde há muito o que ganhar”. A personagem “rainha” em um vislumbre do futuro, comenta com o rei a descoberta de Cabral nos seguintes termos: “Terra de riqueza eterna, fadada a um grande futuro e enorme dívida externa!”.⁷⁸

Em resumo, a trama se desenvolve pelo litoral nordestino do Piauí à Bahia até que uma tempestade em Pernambuco faz com que a embarcação fique à deriva, os mantimentos terminam, e a tripulação organiza um motim liderado pelo “passageiro” traidor. Este assume o lugar do capitão, e assim é feito um sorteio para eleger quem seria devorado para servir de alimento à tripulação, e o capitão foi o sorteado. Porém, antes do momento fatal a tripulação encontra terra e todos, inclusive o condenado, se salvam.

⁷⁵ A equipe das Missões Folclóricas de Mário de Andrade registrou o folguedo popular da Nau Catarineta em João Pessoa, em 29 de maio de 1938 no bairro de Torrelândia, atual bairro da Torre (Andrade, 1997; Toni, 2006). Mário dedicou o estudo do folguedo em *Danças dramáticas do Brasil* (Andrade; Alvarenga, 2002). Duas teses se destacam pela relevância e atualidade do Auto no contexto da cultura popular: *Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa/PB* (Ribeiro, 2017) e *Poéticas de um saber brincar: O Fandango de Canguaretama-RN* (Canella, 2014).

⁷⁶ Trecho do 1º Ato. *A barca d’ajuda* de Benjamim Santos (Cavalcante, 2019, s/p.).

⁷⁷ Idem

⁷⁸ Ibidem

A encenação contava com a participação do público, sendo este um dos pontos de convergência da dramaturgia de Benjamim Santos com a de Bertolt Brecht. Não satisfeito com a catarse do final feliz, o autor de *A barca d'Ajuda* desafia a plateia a escolher entre o final feliz e outro mais desafiador, evidentemente onde o capitão seria devorado:

Pois aqui termina a história/ desta barça veleira/ que navegou sete anos, / sete dias, sete horas/ sem achar destino certo. / Mas como o final já visto/ foi bem feliz, prazeroso, / vamos mostrar outro fim, / não feliz, mas agressivo/ podendo mais refletir/ comportamento de humano. / Vamos ah- pois regressar, / retroceder um momento, / voltando ao exato instante/ em que já se decidia/ a morte do Capitão.⁷⁹

[...] “Aqui termina de mesmo/ essa história assim contada:/ sete anos de viagem, / sete dias, sete horas. / Dois finais apresentados. / Cada um possivelmente/ viável de assuader. / Mas entre os dois apontados/ bem que se pode escolher/ aquele que se quiser. / O voto é um. Pessoal” (Cavalcante, 2019, s/p.)

O crítico Medeiro Lins identificou na dramaturgia de Benjamim Santos a ligação do regionalismo nordestino com o nacional-popular e outras correntes:

O que se pode registrar, fundamentalmente, com essa nova realização de Benjamim Santos, “A Barca d’Ajuda”, é que o jovem “metteur-em-scène” (diretor de palco), também dramaturgo, busca com todas as suas forças uma atualização do seu teatro, com um aproveitamento das principais correntes do teatro que se faz hoje, no mundo. Benjamim Santos está ligado a uma corrente regionalista, folclórica, que tem materialização, aqui no Recife, principalmente no TPN, sob a liderança de Hermilo Borba Filho. Um teatro que busca retomar os motivos populares e, a partir deles, segundo afirmações de Hermilo, fazer/apresentar um teatro distanciado (mais com a experiência popular do que com o estilo brechtiano). Como “metteur-em-scène” Benjamim já tinha dado provas de um domínio muito grande da técnica, através de sua encenação de “Andorra”. Agora, com “A Barca d’Ajuda”, Benjamim se lança também como autor do texto; mas nessa peça o que é mais importante é ainda a encenação [...] o espetáculo não pede uma compreensão/visualização do texto, ao espectador, mas sim um acompanhamento através da movimentação coreográfica (mesmo os momentos onde não se trata de dança – coreografia de Flávia Barros – a peça caminha num ritmo de ballet). (LINS, 1969a, p.2 *Apud* Cavalcante, 2019, s/p.)

Antonio Madureira, o Zoca, é notado pelo crítico pela “beleza sonora/plástica” da música ligada ao “folclore”, e discorrendo sobre a atualidade do teatro de Benjamim

⁷⁹ Ibidem. “Inspirado no teatro épico de Brecht, ele não queria entorpecer a plateia com alívio emocional, mas desafiá-la, colocando-a de prontidão e por isso oferece um outro final possível dentro das técnicas brechtianas”.

Santos, com o aproveitamento das principais correntes do teatro contemporâneo, Lins justificou:

[...] “A Barca d’Ajuda” não fica somente no folclórico. Do folclore o autor extrai, juntamente com o autor da música, Zoca Madureira, elementos de beleza sonoro/ plástica; entretanto, partindo para o que ele chama segundo final, apresenta uma sequência de puro teatro antropofágico, na melhor linha do teatro de José Celso Martinez Correia. O devoramento do Capitão não só é a sequência mais bem realizada da peça, pela movimentação cênica, marcação, ritmo, como é fator determinante para que o espetáculo cresça no sentido dramático. Até então o público tinha visto, apenas, um encaminhamento suave, delicado, de uma problemática; no segundo final temos o engajamento num “teatro da violência”, tão utilizado hoje (agora mesmo temos, no Rio, em cartaz, “Na Selva da Cidade”, numa encenação de José Celso) (LINS, 1969a, p.2 *Apud* Cavalcante, 2019, s/p.)

Infelizmente não há registro de gravação da encenação da peça *A Barca d’Ajuda* com a música de Antonio Madureira. O que sabemos é que ela está guardada na memória do compositor e serviu de laboratório para o jovem músico, que pesquisou no folguedo popular da Nau Catarineta e nas fontes de Mário de Andrade os referenciais para sua prática criativa a serviço de uma dramaturgia moderna e antropofágica.

O ambiente efervescente do TPN com a circulação de artistas e intelectuais dos mais variados segmentos culturais do Nordeste ficaram marcados na memória de Zoca, com a presença de Teca Calazans, Geraldo Azevedo, a turma do Quinteto Violado, do músico-sociólogo Sebastião Vila Nova, e do músico artista plástico Fernando Torres Barbosa. Foi pelas mãos de Vila Nova que Madureira conheceu as obras de Mário de Andrade, e passou a considerar o modernista como um guia em sua prática criativa (Andrade, 2023; 2022; 2020).

Embora atuando no TPN, cujo espaço teve entre seus criadores Ariano Suassuna, não foi naquele ambiente que Antonio Madureira o conheceu, o encontro com o escritor paraibano veio apenas em 1971, e deve-se ao artista Fernando Torres Barbosa⁸⁰, que atuava no TPN como iluminador e era aluno de Suassuna na Faculdade de Filosofia na UFPE.

⁸⁰ Fernando Torres Barbosa “Nasceu no ano de 1945, no município Palmeira dos Índios, em Alagoas; estudou Música e Artes Plásticas na UFPE, de onde saiu formado em Filosofia; No período 1978-2015, atuou na Universidade Federal da Paraíba, hoje Universidade Federal de Campina Grande, como professor das disciplinas Música, Artes Plásticas, Estética e História da Arte, e História da Música (Alane 2015 *Apud* Lume, 2021, p.5)

3.3 O breve Quarteto Armorial e o “andar para trás, empobrecendo o Movimento”

Se o ambiente do TPN proporcionava para Antonio Madureira o contato criativo com a cultura popular e a efervescência da intelectualidade artística, na Escola de Belas Artes, os estudos com José Carrión ofereciam o contato com o repertório de violão para a música de concerto.

Aliado a isso, Madureira criava suas primeiras obras, entre a cultura popular e a música de concerto. Sua primeira composição para música de câmara, um quarteto para violino, viola, flauta e violão dividido em três movimentos, considerada pelo compositor como criação ainda “sob a égide do nacionalismo villalobiano”, nunca foi publicada e gravada integralmente, o manuscrito está preservado, tanto a grade quanto as partes, no arquivo pessoal do compositor (Andrade, 2023).

Essa composição em uma versão reduzida para violão e flauta, gravada em fita cassete, com seu amigo de jornadas de TPN, Fernando Torres Barbosa, foi apresentada para Ariano Suassuna para que ele tivesse contato com a música de Madureira, no sentido de se abrir um novo caminho de criação para a música Armorial.

Ariano gostou do que ouviu e Madureira foi levado por Fernando Torres Barbosa ao encontro do escritor. Em entrevista para essa pesquisa, Torres contou um pouco do contexto que marcou o encontro de Madureira com Suassuna:

Eu trabalhei muito tempo como iluminador do Teatro Popular do Nordeste, de Hermilo Borba Filho. Então, eu conhecia aquele pessoal de Teatro todinho, porque eu fazia iluminação, não é? Aí, num desses encontros, assim, do pessoal do Teatro... o pessoal se encontrava lá para beber cerveja, esse negócio todinho, aí eu conheci Madureira, não é? Que na época ele fez a trilha sonora da peça, a *Nau*, como era o nome, meu Deus! [...] *A barca d'ajuda*.

[...] E eu achava muito bonita aquela trilha, porque era com música baseada na *Nau Catarineta*. Aí a gente começou a conversar e não sei o que, e a gente fez muita amizade, sabe? Eu gostava de música erudita, ele também gostava, daí a gente trocava muitas ideias sobre isso [...] Eu conheci Ariano porque eu tinha sido aluno dele na universidade, no curso de filosofia, e a gente se aproximou [...] Então, eu também trabalhei no Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, não é? Que ele era o diretor do DEC. Aí, ele falou lá que queria fazer... porque já havia a Orquestra Armorial. Mas a Orquestra Armorial, ele não estava satisfeito, porque a sonoridade não era o que ele esperava. Era uma orquestra de câmara, não é? Uma orquestra de câmara normal. E a sonoridade, apesar de tocar música daqui do Nordeste, não é? A sonoridade não agradava muito, porque ficava uma sonoridade europeia. Então ele pensava em fundar um grupo musical que utilizasse somente os instrumentos, vamos dizer, eleitos

pelo povo, que era a rabeca, o violão, a viola e depois o marimbau! E a flauta, por causa dos ternos de pífano.

Então, eu disse, eu conheço uma pessoa que ele é muito bom, bom compositor, certo! E toca muito bem violão, e eu acho que ele serviria pra fazer parte... Pra esse quinteto, aliás, esse conjunto. Aí eu fui, chamei Madureira, fomos na casa de Ariano, lá onde ele mora, na casa dele mesmo. Aí Zoca levou o violão, essa coisa todinha, tocou lá. Ariano gostou muito e resolveram, ele e Ariano, fazer o quinteto (Barbosa; Andrade, 2020).

Ariano Suassuna queria uma formação de câmara menor com os instrumentos populares (rabeca, viola, pífanos), aqueles que os “eruditos” consideravam como “rústicos” e que não “afinavam perfeitamente”, e Antonio Madureira atendia aos requisitos para a missão, conforme escreveu o professor:

Agora, como eu achava, e ainda acho, que um Quinteto é fundamental para a Música Armorial – não só pela maior aproximação com a música do Povo, como pela pureza da Música camerística – fundei, depois, outro Quinteto, que batizei de Quinteto Armorial; é que, entre outubro de 1970 – data do concerto de estreia da Música armorial – e 26 de novembro de 1971, acontecera um fato que foi de maior importância para o nosso Movimento: eu travara conhecimento com Antonio José Madureira, jovem músico que iria abrir novas perspectivas para a Música armorial... Vi, logo, que estava tratando com uma pessoa de talento fora do comum. E logo ali, comecei a conversar com ele a respeito dos meus desejos de fundar um novo Quinteto para a Música armorial. Em pouco tempo, estávamos tratando da organização do grupo. Agora, porém, com uma vantagem: Antonio José Madureira dispunha-se a aprender a técnica da viola sertaneja, para incluirmos esse belo instrumento no Quinteto. Mandamos buscar, no interior, dois Cantadores... Os dois, juntos, tocaram viola para Antonio José Madureira ouvir [...] A esse tempo, ele já era meu aluno de Estética na Escola de Artes. Convocou outro aluno meu, Edilson Eulálio, estudante de violão, e mais outro aluno do Curso de Música, este de violino, Antonio Carlos Nóbrega de Almeida. E, assim, organizamos o novo Quinteto Armorial [...] Antonio José Madureira começou a compor músicas suas e a adaptar outras de maneira a iniciarmos o trabalho. Note-se bem que digo “iniciarmos”: é que eu estava bem consciente de que estávamos ainda tateando, em busca do caminho novo, como aliás, declarei no programa do concerto de estreia, ao afirmar: “Estamos ainda na fase experimental”. (Suassuna, 1974, pp. 59-61)

De fato, quando iniciaram a formação do novo quinteto que veio a ser o Quinteto Armorial, Madureira já cursava a Faculdade de Arquitetura da UFPE e já era aluno de Ariano na disciplina de Estética, ao mesmo tempo cursava violão na Escola de Belas

Artes da mesma instituição. Antonio Nóbrega⁸¹ e Edilson Eulálio Cabral⁸² estudavam com Madureira na Belas Artes e foram convidados por ele para integrar a nova formação.

Madureira passou pelo aprendizado de tocar viola nordestina-sertaneja e Nóbrega de tocar rabeca, enquanto Edilson atuou como violonista em toda trajetória do grupo.

Em depoimento para essa pesquisa, Edilson situou como era o ambiente de resistência do Armorial em sua conexão com a cultura brasileira frente à influência estrangeira que assolava o país, e como se dava a sua percepção no campo de atuação do “erudito” e o “popular”:

Naquela época, eu acho que havia muita influência de música estrangeira, assim, sabe? Por exemplo, sobrinho meu, uma vez, quando eu comecei a tocar no Quinteto e tal, aí ele disse:

“Rapaz, essa música, eu gosto de música de embalo”. Quer dizer, aquelas músicas de rock, as músicas internacionais. Entendeu? Pra você ver como era o clima naquela época. Então, pra mim, eu acho que teve essa importância (para a Cultura Brasileira), porque foi uma retomada, eu acho. A partir dali que eu comecei a ver, assim, pelo menos aqui em Pernambuco. Na Paraíba, na minha época, meu irmão gostava muito da música de Jackson do Pandeiro, essas coisas, não é? Eu, particularmente, minha vivência não é essa. Mas existia isso. Por exemplo, música de cantador, sempre de manhã a gente escutava nas rádios. Cantadores e tal. Então, meu mundo era aquele nesse lado do popular. Embora minha formação desde o início tenha sido erudita. Entendeu? (Cabral; Andrade, 2020)

Edilson Eulálio Cabral, natural de Campina Grande PB, correspondia à ideia de um músico que pudesse abarcar uma concepção de “música erudita de raízes populares”, como Suassuna desejava, por trazer, do lado de seu enraizamento, a cultura sertaneja do universo do escritor, e ao mesmo tempo, o estudo do violão clássico com o mestre Carrión.

Antonio Carlos Nóbrega, único integrante do Quinteto natural do Recife, onde foi o epicentro do Movimento Armorial, e o mais jovem do conjunto, vinha de um aprendizado de violino desde a infância, se preparando para uma carreira de concertista que chegava ao momento da realização profissional. Em uma de nossas conversas, relatou sua formação com Luis Soler:

⁸¹ Antonio Carlos Nóbrega. Nasceu em 1951, no Recife, PE. Teve formação musical no curso de música e violino da Escola de Belas Artes com Luis Soler. Integrou como violinista no Quinteto Armorial (1972-1980) e na Orquestra Romançal (1975-1978). Sua experiência com a estética Armorial abriu um caminho multifacetado para a sua trajetória artística a partir dos anos 1980, aliando música, dança e arte cênica. (Idelette Santos, 2009, p. 322)

⁸² Idem, p. 317. Edilson Eulálio Cabral. Nasceu em 1948, em Campina Grande, PB. Teve formação musical no curso de música e violão da Escola de Belas Artes com José Carrión. Integrou como violonista no Quinteto Armorial (1972-1980) e na Orquestra Romançal (1975-1978).

Eu tinha, naquele início, para 9 anos. Depois, então, eu fui passando de professor para professor, até chegar no que eu acho que foi o melhor professor do Recife, Luis Soler, catalão, na Escola de Belas Artes. Ele foi quem me forneceu, basicamente, a minha formação musical, de violinista. Fiquei com ele até os meus 18, 19 anos, até quando praticamente comecei a tocar no Quinteto. Porque aí ficou difícil conciliar o repertório “erudito”. Eu já estava tocando Bach, Mozart e ia começar a pegar os grandes românticos, Mendelssohn, Beethoven. Mas aí houve essa guinada do Quinteto Armorial. (Nóbrega; Andrade, 2017, p. 63)

Naquele contexto da formação inicial, dos idos de 1971, ao lado de Madureira, Nóbrega e Cabral, integravam o grupo José Tavares de Amorim, o Gueba, na flauta transversal e Jarbas Maciel na viola de arco, ambos atuavam na Orquestra Armorial.

O primeiro concerto foi anunciado em matéria de Raimundo Carrero para o Diário de Pernambuco, um dia após o aniversário de vinte e dois anos de Antonio Madureira. Realizado em 25 de novembro, o concerto integrava uma mostra de “arte popular armorial brasileira” com uma exposição de pinturas e tapeçaria. Carrero destacava a estreia de Gilvan Samico como pintor armorial e do jovem Madureira, “que, apesar da idade, apresenta-se como um compositor de rara sensibilidade” (Carrero, 1971). Ocorre que o concerto aconteceu na formação de quarteto, pois Jarbas Maciel não participou, e não retornou mais ao grupo em razão do intenso trabalho com a Orquestra Armorial.

Entretanto, passados quase trinta anos daquele acontecimento, Jarbas Maciel relatou à pesquisadora Ariana Perazzo da Nóbrega, que a sua saída foi motivada por razões “técnicas”:

A busca de um “melhor” nível técnico era fundamental para Jarbas Maciel. Ele acha que era imprescindível ter músicos com maior preparo técnico possível. Esse foi o motivo de não ter aceitado a proposta do Quinteto Armorial, considerando que do ponto de vista técnico estava muito abaixo da Orquestra e o trabalho realizado por eles era “andar para trás, empobrecendo o Movimento” (Maciel; Nóbrega, 2000, p. 61)

Esse depoimento denota a realidade tensa e antagônica do ambiente de criação da música Armorial em sua gênese. Zoca, Edilson e Antonio Nóbrega, jovens estudantes de instrumento da Escola de Belas Artes, com professores de sólida formação e atuação na música de concerto, integravam a Orquestra Armorial. Contudo, houve uma certa decepção dos seus professores quando notaram que seus alunos escolheram um caminho estético que privilegiava a incorporação dos instrumentos “rústicos”, que, segundo eles,

“sequer afinavam perfeitamente” e os levariam a “andar para trás, empobrecendo o Movimento” conforme a visão declarada de Jarbas Maciel.

A questão que se apresentava como pobre para Jarbas Maciel era o contrário para Suassuna, justamente da sonoridade “rústica” popular da proposta do “Quinteto” Armorial, é que se emanava a erudição brasileira para uma música de concerto.

Dedicado ao compositor Capiba, o programa do concerto da estreia do Quinteto/quarteto Armorial foi dividido em três partes: a primeira, de música barroca europeia, era composta por uma sonata de Scarlatti, uma contradança de Fernando Ferandieri, um andante de Vivaldi e um alegre de Haendel; a segunda, de música barroca nordestina, contava com uma peça extraída do Te Deum, de Luís Alvares Pinto, e “Pastoral”, de José de Lima.

Com as composições “Improviso”, “Repente” e “Chamada”, de Antonio Madureira, e mais duas músicas armoriais de José Generino de Luna, a terceira parte apresentava a criação de música armorial. Em seu formato, o repertório era semelhante ao da estreia da Orquestra Armorial que acontecera no ano anterior, porém o Quinteto/quarteto Armorial já apresentava as sonoridades do Brasil de dentro, de viola nordestina e rabeca, sonhadas por Suassuna, e seguia em frente sem a presença de Jarbas Maciel, abrindo caminho para novas experiências.

3.4 Berimbau-de-lata, marimbau: Música do Mundo, do Brasil de dentro.⁸³

É no particular das culturas do mundo que a música se desenvolve para servir às suas necessidades. E, à medida que cada cultura passa por novas transformações, ela tira o que deseja ou necessita de outras músicas com as quais têm contato, combinando, sintetizando, fundindo, e assim, criando as possibilidades de sua autenticidade (Nettl, 2010).

A formação social, totalidade abstrata, não se realiza na totalidade concreta senão por uma metamorfose onde o espaço representa o primeiro papel (Santos, 2014, p. 29-30). É preciso partir de um espaço definido para a compreensão do todo, do mundo.

Fernando Torres Barbosa, em texto de apresentação do disco *Marimbau* de Fernando Pintassilgo (2008), relatou como foi despertado o seu interesse para o

⁸³ O despertar para este tópico, é fruto do desenvolvimento do trabalho final da disciplina Músicas do Mundo (disciplina optativa do PPGM-UFPB 2023/01), lecionada por Alice Lume.

instrumento berimbau de lata, certa vez em que caminhava pelas ruas do Recife pelos idos de 1971:

Um dia, andando pelo centro de Recife vi um pedinte que, para a sua sobrevivência, apelava para a caridade alheia tocando berimbau-de-lata, instrumento construído com uma tábua onde as apoiavam duas latas que serviam de caixa de ressonância para uma só corda percutida por uma baqueta de madeira que fazia o ritmo, e um pequeno frasco que, a escorregar pela corda, servia para determinar as alturas para produzir a melodia.

Já tinha visto várias vezes aquele instrumento, mas, seja por pressa ou por ter na cabeça desapressados pensamentos, nunca lhe tinha dado muita atenção. Naquele dia, porém, sem pressa nem desapressados pensamentos, redescobri o instrumento, descobri sua beleza rústica, percebi sua originalidade e tomei tento de sua importância. Fiquei a escutar aquela música e a ouvir sua beleza com o encantamento mágico da primeira vez, a me suscitar pensamentos que sem cessar me perguntavam: por que não aproveitar o berimbau de lata mais amplamente? Porque não incluí-lo no Quarteto Armorial para enriquecê-lo com um novo som e mais, colori-lo com um novo timbre? (Pintassilgo; Barbosa, 2008 *Apud* Lume et. al., 2021, p. 2)

O despertar da escuta do berimbau de lata pelo jovem artista, e a transmissão daquele acontecimento ao amigo Zoca Madureira, no contexto em que já liderava, o Quinteto Armorial, que passou a quarteto com a saída de Jarbas Maciel, foi recebido com entusiasmo e abriu um caminho original para a música Armorial. A ideia de Fernando não foi apenas aceita por Madureira e Suassuna, como também foi convidado para integrar o conjunto para colocar em prática a ideia de tocar o instrumento.

O berimbau de lata-lata era um instrumento tocado por músicos nas feiras nordestinas de diversas localidades.⁸⁴ Sua estrutura monocórdica, comumente, com um arame estendido sobre uma ou duas latas nas extremidades, fixadas sobre uma tábua de madeira, servia em uma das mãos, ao toque percutido de uma vareta e, na outra, com um copo ou cilindro de metal deslizava nas cordas gerando melodias em portamentos, imitando os cantares de benditos, cantigas, galopes, das vozes do mosaico nordestino do Brasil de dentro.⁸⁵

⁸⁴ Ainda é possível encontrá-lo, por exemplo, semanalmente na feira do mercado municipal de Campina Grande, PB. O meu pai, sertanejo de Santana do Acaraú CE, tem na memória da infância, tocadores de berimbau de lata nas feiras do Mercado Municipal de sua cidade Natal, assim como a presença de repentistas, sanfoneiros e cantadores de cordel.

⁸⁵ Em uma abordagem etnomusicológica e organológica sobre o berimbau-de-lata, Alice Lume et. al. (2021) considera o instrumento a partir da classificação de Hornbostel-Sachs atualizada por Montagu et al. (2014), e descreve as características do berimbau de lata da seguinte forma: “O berimbau de lata é um cordofone simples, monocórdio, da família das cítaras pranchiformes cuja base é uma ripa, que suporta a tensão de uma corda apoiada sobre os cavaletes, e, por sua vez, se situam na parte superior, fechada, de duas latas

O monocórdio serviu como instrumento de medida acústica pelos teóricos da música europeia, praticamente, até o século XIX, afirma Roger Cotte.⁸⁶ A relação intervalar das notas que abriu caminho para a concepção de “música das esferas”, de Pitágoras, estabelecendo relações entre as matemáticas e a música, entre astronomia e astrologia, teria acontecido a partir de uma percepção cotidiana do filósofo-matemático, em uma caminhada que realizava certa vez:

Um dia, passando em frente a uma oficina de ferreiro, ele percebeu que dois martelos batendo na bigorna soavam com a diferença de uma oitava um do outro. Outros dois martelos soavam com a diferença de uma quarta um do outro, outros 2 ainda com a diferença de uma quinta, numa relação de 2 para 3, e os que soavam em quarta, numa relação de 3 para 4. (Cotte, 1997, p. 11-12)⁸⁷

Sem adentrar em pormenores nessa questão, o que importa refletir é a importância do monocórdio como instrumento de medição da relação intervalar das notas, o que contribuiu, em última instância, para o desenvolvimento dos instrumentos ditos como temperados.

Entretanto, os instrumentos monocórdios estão presente em diversas culturas espalhadas pelo mundo, com peculiaridades envoltas à ancestralidade e à transcendência que apontam para outros temperamentos sonoros, a exemplo do berimbau-de-lata dos tocadores das feiras do Brasil recôndito.

O berimbau da capoeira, tão presente em nossa cultura brasileiras, remete aos arcos musicais da África. Seu toque está ligado à performance do canto, da dança, do jogo, da luta, da brincadeira, comumente ligado à participação coletiva, enquanto o berimbau-de-lata, cujo nome foi atribuído pelos músicos da cultura popular para diferenciá-lo do berimbau da capoeira, esteve mais ligado à performance individual, porém, são instrumentos monocórdios cuja afinação e temperamento se ajustam de acordo com as necessidades do lugar.

Motivados pelas possibilidades sonoras do berimbau-de-lata, sua erudição rústica, os armorialistas criaram o marimbau Armorial. O instrumento foi encomendado por

ressonadoras”. Alice Lume et. al. “Berimbau-de-lata e marimbau: Da rua para o palco”. 2021, p. 3. Modalidade: iniciação científica.

⁸⁶ Roger J. V Cotte. *Música e Simbolismo*. 1997, pp. 11-25.

⁸⁷ Segundo Cotte, durante séculos os teóricos da música consideraram a massa do martelo como determinante para o resultado da altura do som resultante da batida, porém, o pesquisador demonstra que o Padre Mersenne, em 1634, provou o contrário, que era a massa da “esfera” da bigorna quem determinava a altura dos sons.

Ariano Suassuna e Antonio Madureira com o luthier João Batista de Lima (1927-2016), especialmente para o Quinteto Armorial (Figura 12).

Com estilo próprio, bojo de madeira arredondado e tampo liso servindo de caixa de ressonância, e com uma abertura circular equivalente à dos instrumentos de cordas dedilhadas, o marimbau Armorial possuía duas cordas de espessuras distintas, afinadas em intervalos de oitava e fixadas nas respectivas cravelhas, com a voluta e o cravelhame lembrando os instrumentos de cordas do *rebab* medieval e do violino barroco. Do berimbau-de-lata, preserva a vareta e o cilindro de vidro. Com a caixa de ressonância, ampliaram-se as possibilidades de soar notas soltas, ligadas, portamentos, vibratos e efeitos percussivos; além disso, a segunda corda pode proporcionar a opção de notas-pedal, em contraste ou consonância com uma melodia (Madureira; Andrade, 2023, Vol1).

O marimbau Armorial passou por um processo de construção mais ajustado ao monocórdio pitagórico, no sentido de servir ao temperamento musical do repertório do conjunto, conforme aponta Alice Lume:

Considerando que o marimbau armorial já tem quase cinquenta anos, poderia ser classificado como variante do berimbau-de-lata: um cordofone simples – ou seja, um instrumento que permite que uma ou mais cordas sejam estendidas entre pontos fixos – bicórdio, composto de um fio de arame de aço duro afinado, geralmente, em ré3, e uma corda ré, afinada em ré2 do violoncelo. (Lume, et. al. 2012, p. 5)

Na trajetória do Quinteto Armorial, na sua discografia, alternava-se no marimbau as cordas duplas, entre as notas ré e mi, em oitavas, a depender da música (Madureira; Andrade, 2023, Vol1 e Vol. 2).

Assim como o campo da afinação do temperamento musical encontra-se semovente no campo da cultura popular, o mesmo ocorre com a nomenclatura dos instrumentos, o que torna a busca por uma origem autêntica, anacrônica. Todavia, podemos conectar o berimbau-de-lata e o marimbau Armorial com outros instrumentos de outras partes da música do mundo.

Mário de Andrade, em seus referenciais de pesquisa, identificou em São Paulo o termo marimbau como sinônimo de berimbau, já em Pernambuco, marimbau não era sinônimo de berimbau, pairava uma certa dúvida se era o mesmo que marimba (Andrade, 1989, p. 310). O que fica latente nessas investigações são os africanismos envoltos aos termos, mais do que propriamente uma definição objetiva quanto às características dos instrumentos.

Entre os arcos musicais do continente africano, o babatoni se assemelha, no modo de tocar, ao berimbau de lata: sua única corda, de metal, é percutida com uma vareta de madeira, enquanto, com a outra mão, o músico desliza um copo sobre a corda.⁸⁸ Para Madureira, o compositor Gasper Nali, do Malawi, na África Oriental, é referência no uso do instrumento na atualidade (Figura 13).⁸⁹

Na Europa medieval, é possível estabelecer conexões entre o marimbau Armorial, saltério e dulcimer. Roger Cotte afirma que o dulcimer é um dos nomes do saltério e do tímpano (Cotte, 1997, p. 193-211). Instrumento de cordas dedilhadas, comumente triangular, é chamado de tímpano quando percutido com duas varetas de madeira. Encontra-se essa forma na Hungria atual, com o nome de zymbalum. Para Cotte, o saltério é o provável instrumento do rei Davi, e não a harpa, pois seu nome significa “instrumento para tocar os salmos”. Há hoje uma profusão de tipos de dulcimer em diversos países. Alguns exemplares dos Apalaches se assemelham ao marimbau Armorial no formato da caixa de ressonância (Figura 14).

Na proposta do Quinteto Armorial, o marimbau ocupou lugar central na radicalidade timbrística do movimento Armorial. Em 1976, Antonio Madureira gravou para o disco *Instrumentos Populares do Nordeste*⁹⁰, o músico Severino Batista, tocador de berimbau de lata, de Juazeiro do Norte CE (Figura 15). Os três toques de Severino, gravados para aquele registro histórico serviram de mote para o concerto *Toque para marimbau e orquestra*, onde Madureira homenageou o músico tocador das ruas e feiras do Crato e Juazeiro, introduzindo o berimbau-de-lata como solista, tocado por seu irmão Antúlio Madureira⁹¹, à frente da Orquestra Romançal Brasileira, em gravação de 1978.

A fase experimental do Movimento Armorial abriu espaço criativo para o marimbau, instrumento autenticamente inventado a partir do berimbau de lata, que traduziu em sua sonoridade os emblemas musicais da “heráldica popular” do Brasil de

⁸⁸ Gerhard Kubik atribui a presença de instrumentos cordofones monocórdio na África Oriental, pela confluência de muitas tradições do Oriente. Cf. África, Grove Music Online, 2001.

⁸⁹ Gasper Nali é o artesão de seu babatoni, e atua profissionalmente como performance no segmento da word music, ficou mundialmente conhecido após um vídeo caseiro com a performance da composição *A bale Ndikumbukeni* viralizar nas redes sociais, em 2015. Vídeo disponível em <https://youtu.be/HIUQ2keLGsI?si=l6Bu1uzuFsa8OGYk>. Acesso em: 19/07/2023. Cf. Africultures. “With a simple babatoni, Gasper Nali wows world”. Les Mondes en Relation, 2015.

⁹⁰ O disco produzido por Madureira, reuniu músicos de manifestações culturais dos estados de Pernambuco, Paraíba e Ceará. Discos Marcus Pereira, 1976.

⁹¹ Esse foi o início da trajetória artística de Antúlio Madureira, multi-instrumentista reconhecido, e que percorre as muitas vertentes rítmicas da música do mundo, com forte influência nas tradições do Nordeste brasileiro. Com humor e criatividade, o músico se reinventa dentro da perspectiva da música Armorial que transcende a dicotomia erudito popular. Cf. Mapa Cultural de Pernambuco. “Antúlio Madureira”. 2024.

dentro que ficaram registrados na discografia do quinteto e ao mesmo tempo evocaram conexões musicais com outras partes do mundo.



Figura 12.
Fernando Torres Barbosa e o marimbau do
Quinteto Armorial. Residência de Ariano
Suassuna, 1972. Coleção Zoca Madureira ZM
16. Acervo Fundação Joaquim Nabuco.



Figura 13. Gasper Nali e o seu babatoni. Fonte: The Strad.⁹²

⁹² “Banda solo do Malawi cria e toca seu próprio instrumento de corda única”. Set. 2023. Disponível em <https://www.thestrاد.com/news/malawian-one-man-band-creates-and-performs-on-his-own-unique-one-stringed-instrument/16994.article> . Acesso em 12/11/2024.



Figura 14. Dulcimer dos Apalaches. Fonte: Blogs da Universidade de Dayton⁹³



Figura 15. Severino Batista e o seu berimbau-de-lata. Juazeiro do Norte CE.
Instrumentos Populares do Nordeste. Discos Marcus Pereira, 1976. Discoteca. Fundação Joaquim Nabuco

⁹³ Disponível em: <https://udayton.edu/blogs/libraries/2019-06-21-dulcimer.php>. Acesso em 12/11/2024.

3.5 Quinteto Armorial: rústico e preciso.

A chegada de Fernando Torres Barbosa com o marimbau Armorial coincidiu com a saída de José Tavares de Amorim, deixando vago o lugar de flautista no grupo. A exemplo de Nóbrega que já incorporava a rabeca alternando o instrumento com o violino, Ariano considerava a flauta transversal importante, porém queria a alternância do instrumento com os pífanos, por causa da presença dele nos folguedos populares, dos ternos⁹⁴ e bandas cabaçais da cultura nordestina.

Contudo, a presença de músicos que tocavam flauta transversal e pífanos não era fácil. Geralmente, os pifeiros de outrora não liam partitura e não tocavam flauta transversal, enquanto os flautistas de orquestra liam partituras e não tocavam pífanos. No geral, esse era o contexto do aprendizado musical.

Antonio Madureira ficou sabendo por um colega da Escola de Belas Artes, que havia um pifeiro na cidade de Piranhas, em Alagoas, que construía pífanos e tocava clarinete e saxofone na banda do município, o que conciliava tocar pífanos e ter leitura musical.

Ariano foi ao encontro do músico e o levou para o Recife a fim de experimentar tocar flauta transversal durante três meses no Quinteto Armorial. A chegada de Egildo Vieira do Nascimento (1947-2015), nos idos de 1972, marcou de fato o início da trajetória do Quinteto Armorial. Ele era o mais velho da turma, era o único que já tinha uma vivência nos folguedos populares pelas vias de seu enraizamento, tocava pífanos nas procissões, nas festividades, conhecia esse universo idiomático da música do Brasil de dentro, dos reisados, bandas de pífanos, bandas de música... e, de certa forma, com a coordenação de Madureira, conseguiu traduzir esse universo em suas composições na trajetória do conjunto.⁹⁵

Os três meses para Egildo assimilar a técnica da flauta transversal foram tranquilos pela experiência de embocadura que já tinha da prática de tocar o pífano. Outra faceta de

⁹⁴ Mario de Andrade atribuiu a designação do “terno” à divertimento popular, correspondente a grupo. Bastante generalizados no Nordeste, da Bahia para cima, desde o Império. Já, a banda cabaçal, traz a especificidade de dois pífanos, um zabumba e uma caixa de guerra. Cf. *Dicionário Musical brasileiro*, op. cit., p. 77 e pp. 509-510. As bandas cabaçais são bem presentes ainda hoje na região do Cariri Cearense, além da especificidade instrumental apontada por Mário, incorporou os pratos de metal em sua formação.

⁹⁵ Suas composições foram “Bendito”, “Chamada e marcha caminheira” e “Reisado”.

sua habilidade, era a construção do instrumento, com escala cromática, facilitando a execução no modo ou tonalidade proposto pelo repertório.

Em 29 de novembro de 1972, acontecia no Teatro da UFPE a estreia do Quinteto Armorial na seguinte formação: Antonio Madureira, viola nordestina; Antonio Nóbrega, violino e rabeca; Edilson Cabral, violão; Egildo Vieira, flauta e pífano; e Fernando Torres, marimbau. Ariano Suassuna assim escreveu no programa do concerto:

Quando, há dois anos, começamos o movimento da Música armorial, quem falava em Música brasileira, era apedrejado, e quem falava em Música nordestina era crucificado. Agora, graças ao trabalho da Orquestra Armorial de Câmara e do Quinteto Armorial – ambos seguindo o programa de trabalho traçado na Universidade Federal de Pernambuco – o ambiente mudou inteiramente. [...] Nós, do Quinteto Armorial, poderíamos ter partido na busca do fácil sucesso popular, tocando, à nossa maneira, “baiões” comerciais e músicas já conhecidos do grande público. Não o quisemos. [...] reservamos a tarefa mais dura, mais ingrata e mais séria: a procura de uma composição nordestina, de uma Música erudita brasileira de raízes populares, de um som brasileiro. [...] O Quinteto Armorial inicia, somente agora, a sua fase realmente mais livre, mais criadora e mais fecunda. José Tavares de Amorim teve que sair dele, por causa de suas inúmeras obrigações de músico profissional. Em seu lugar, entrou [...] um estudante alagoano que pretende ser Engenheiro, mas que é coisa muito mais importante: sabe tocar pífano como ninguém! Isso possibilitou a Antônio José Madureira, a Antônio Carlos Nóbrega de Almeida – assim como a Capiba e a Jarbas Maciel – uma criação mais brasileira na Música, principalmente porque conseguimos também, para o grupo, uma autêntica “rabeca”, que Antônio Carlos Nóbrega de Almeida ajeitou e que está alternando com o violino; assim como o alagoano, cujo nome é Egildo Vieira, alterna a flauta com o pífano, que é usado ou não, de acordo com o espírito da música a tocar. Para concluir: quando comecei o Movimento Armorial, eu tinha, como teórico, uma porção de coisas a ensinar aos músicos. Hoje, o Quinteto Armorial está completamente liberto, inclusive de minhas sugestões tateantes e puramente intuitivas; e; com Antônio José Madureira à frente, o Quinteto parte agora para realizar aquilo que a meu ver, é o trabalho mais importante da Música brasileira em todos os tempos. (Suassuna, 1974, pp. 63-64)

O Quinteto Armorial da fase experimental (1972-1975) teve a predominância da sonoridade de instrumentos vistos como representativos do universo da cultura popular nordestina e de um estoque cultural híbrido: marimbau, viola sertaneja, violão, flauta, pífano e rabeca. Essa sonoridade marcou os fonogramas de seus dois primeiros discos⁹⁶, *Do romance ao galope nordestino* e *Aralume*, ambos premiados pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) como melhor conjunto de música instrumental.

⁹⁶ Respectivamente: Quinteto Armorial, Discos Marcus Pereira, 1974 e 1976.

3.5.1 Matizes dos timbres idiomáticos

O pífano, a rabeca e a viola sertaneja, têm suas raízes na cultura árabe. Do *rebab* (rabeca) veio a contribuição para a Europa medieval, dos instrumentos de cordas friccionadas, das rabecas que originaram as violas da gamba, violinos etc. (Soler, 1978; 1995).⁹⁷ Enquanto o *Al'ud*⁹⁸ (alaúde) de cordas pulsadas, contribuiu na criação das violas portuguesas e vihuelas de Espanha.

Não há como traçar uma origem ou genealogia precisa, pois a plurivalência e versatilidade desses instrumentos, tanto nas nomenclaturas, quanto nas formas, denotam o emaranhado do tecido cultural híbrido medieval-renascentista. É a modernidade, sobretudo pós-revolução industrial, quem irá estabelecer parâmetros mais homogêneos de construção e afinação para os instrumentos.

Fator relevante a ser observado é que o *rebab* (rabeca) e o *al'ud* (alaúde) estavam relacionados à poesia na cultura moura, a serviço da rima dos versos na poética popular, com presença na península ibérica medieval. Já os *pífaros* (pífanos), ligados à dança, contribuíram na maneira de tocar em posição transversa em relação aos lábios, o que possibilitou o desenvolvimento da flauta transversal, flautim e piccolo modernos (Soler, 1978; 1995).

Contudo, a presença de instrumentos de sopro, entre os povos originários do Brasil, foi uma constante. Na região do Parque Nacional Serra da Capivara foi encontrada em missão arqueológica realizada pela Fundação do Homem Americano no sítio conhecido como “Toca do gato”, uma flauta rústica, que ao que tudo indica era tocada em posição transversa. O fato é que os aerofones⁹⁹ estão entre os instrumentos que remetem à ancestralidade humana, e particularmente no Nordeste brasileiro há uma quantidade significativa de vestígios arqueológicos e inscrições rupestres que corroboram essa ideia.¹⁰⁰

Uma das vias de entrada da viola e rabeca na América portuguesa e espanhola, deve-se à presença missionária, à catequese edificada pela teatralização da fé (Karnal, 1998), em autos encenados em várias partes do continente, com cantigas destinadas a

⁹⁷ Os árabes invadiram o território da Andaluzia (Espanha) em 711, eram também chamados de mouros, por serem provenientes do Norte da África, e permaneceram até 1492 com a queda de Granada e ascensão do Reino de Castela e Aragão, originando a Espanha. Cf. Luis Soler, op., cit.

⁹⁸ Ibidem. Em língua árabe significa “a madeira”.

⁹⁹ Aerofones são instrumentos musicais que produzem som através da vibração do ar.

¹⁰⁰ A missão do FUMDHAM ocorreu em julho de 1998. Cf. Cristiane de Andrade Bucco. *Indicadores da Prática Musical na Pré-história do Nordeste Brasileiro - Parque Nacional Serra da Capivara*. 1999, pp. 33-43.

serem cantadas sobre melodias populares ibéricas, no idioma nativo, através do recurso do *contrafactum*, que consistia na “refundição de um texto que, às vezes, conserva do original o metro, as rimas, e mesmo – desde que não contradiga o propósito divinizador – o pensamento” (Budaz, 1996, p. 11).

Os jesuítas criaram um sistema idiomático que perdurou três séculos:

[...] compuseram gramáticas da língua tupinambá (a de José de Anchieta, em 1595, e a do padre Luís Figueira, em 1621), publicaram em 1575 traduções do pai-nosso, da ave-maria e do credo, e trabalharam coletivamente na elaboração de um catecismo em língua tupinambá, editado em 1618, com o nome: *Catecismo na língua brasílica*. [...] A partir de fins do século XVII, inacianos e frades de outras ordens difundiram o tupinambá entre os nativos Não-Tupi da Amazônia, dando à luz o *nheengatu*. (Villalta, 1997. p. 337-338)

Se a evangelização logrou êxito, deve-se, em boa parte, à musicalidade dos viventes, dos filhos dos três continentes dos brasis de dentro. Com a expulsão dos jesuítas¹⁰¹ ordenada pelo Marquês de Pombal, em 1759, o sistema idiomático dos brasis foi proibido e substituído gradativamente pelo português do além-mar. Porém, o sotaque e os costumes dos mamelucos, caipiras, caboclos e sertanejos encontravam-se enraizados.

Neste sentido, diante da ausência de instâncias de saber erudito no Brasil, percebemos que grande parte do nosso saber foi construído de maneira oral, o que gerou uma imensa diversidade no que se refere à nossa cultura popular, aponta Ivan Vilela:

Durante os séculos XVIII e XIX, quando a nossa cultura popular estava sendo gestada e se configurava tal qual a conhecemos, nossa elite estava de costas para o Brasil tentando ser europeia e não presenciando esse processo sócio-histórico que gerou essa cultura e ainda hoje olha para ela e não a reconhece como sua. (Vilela, 2017, p. 268)

A música do Quinteto Armorial sonhada por Ariano Suassuna e materializada pela direção de Antonio José Madureira, através da rusticidade de seus timbres, fora dos cânones do erudito popular, se debruçou, ao seu modo criativo, sobre esse tecido cultural híbrido das vozes dos brasis de dentro, formador das culturas brasileiras.

¹⁰¹ “Na segunda metade do século XVIII, a relação da Companhia de Jesus com a coroa portuguesa muda consideravelmente, e, em consequência dessa mudança, as atividades apostólicas e educacionais dos agentes de confiança da ação evangelizadora da Igreja e do projeto colonizador da Coroa também mudam. Acusados de responsáveis pelo atraso na educação e de estarem formando um Estado com língua, economia e governo próprio dentro da colônia, os inacianos foram considerados uma ameaça tanto para a Igreja como para o Estado, portanto, inimigos e passivos de serem expulsos do domínio português”. Resumo parcial da tese *História da expulsão dos jesuítas da Capitania de Pernambuco e anexas (Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte) em 1759: a disputa política e os domínios da educação*, de Roberto Barros Dias, 2017.

Em 1975, a experiência do Quinteto Armorial é expandida para a formação da Orquestra Romançal Brasileira, como ação de Ariano Suassuna à frente da Secretaria de Educação e Cultura da cidade do Recife, inaugurando a fase Romançal do Movimento Armorial.

A Romançal era formada por dois violinos, duas flautas, viola de arco, viola nordestina, violão, clarinete, trompete, trombone, três marimbaus, três percussionistas e dois cantores. A presença dos cantores decorria do desejo de incorporar a literatura de cordel ao repertório. A proposta surgiu depois que Madureira ouviu a História do soldado, de Igor Stravinsky (1918). A obra do mestre russo foi apresentada à Madureira por Suassuna, e despertou seu interesse pela concisão das ideias das miniaturas musicais. Algumas experiências foram realizadas para trabalhar a “cantoria” do cordel na Orquestra Romançal, mas nenhuma chegou a ter êxito, e o conjunto se firmou na música instrumental (Madureira; Andrade, 2023, Vol. 2).

Com a Romançal, Antonio Madureira teve sua primeira oportunidade de trabalhar como regente e gravou um EP¹⁰² com o conjunto no estúdio da fábrica de discos Rozenblit, de baixa tiragem, com apoio da Secretaria de Cultura do Recife. A Orquestra Romançal durou o período em que Ariano Suassuna esteve à frente da Secretaria, de 1975 a 1978.

De 1972 a 1978, o Quinteto Armorial esteve vinculado ao DEC da UFPE e, nos idos de 1978, migra para a cidade de Campina Grande, na Paraíba, inaugurando o Núcleo de Extensão Cultural da UFPB. Nesse contexto, acontece a saída de Egildo Vieira do Nascimento, quando o paraibano Antonio Fernandes de Farias, conhecido por Fernando Farias, o Pintassilgo, que já atuava como flautista, ao lado de Egildo na Orquestra Romançal Brasileira, passou a assumir o posto no quinteto, alternando flauta transversal com as gaitas dos caboclinhos.¹⁰³

Assim, os LPs *Quinteto Armorial* e *Sete Flechas* — este sendo o último feito pelo grupo — constata-se a ampliação do espectro de sonoridade da primeira fase, com o

¹⁰² EP, abreviatura de extended play, é um disco compacto de curta duração, com duas ou três faixas.

¹⁰³ Antonio Fernandes de Farias, vulgo Fernando Pintassilgo. De Boa Vista (PB), é professor de flauta na Universidade Federal da Paraíba, em Campina Grande e João Pessoa (1978-2009). No movimento armorial, participou da discografia da Orquestra Romançal Brasileira (1977), do Quinteto Armorial (1978 e 1980), em Recife, e do Quinteto Itacoatiara (2000), em João Pessoa. Participou de quatro álbuns “do compositor Antônio Madureira: Brincadeiras de roda, estórias e cantigas de ninar (1983), Baile do Menino Deus (1983), Lua Cambará (1990) e Inventário do Amor (2000)” (Lume, et. al. 2021, p. 6).

acréscimo da presença do cavaquinho, do bandolim, do violão de sete cordas, da gaita, do flautim e da percussão.¹⁰⁴

O movimento de hibridação surge da criatividade humana e coletiva. Mudar as regras da arte não é apenas um problema estético, uma vez que coloca em risco a percepção com que as pessoas do mundo artístico estão habituadas a se relacionar (Garcia Canclini, 2013). A criação do Quinteto Armorial e da Orquestra Romançal Brasileira, é resultante do embate de ideias e visão de mundo musical, de Nordeste e de Brasil, preciso naquele contexto, para se navegar.

Neste capítulo vimos como a trajetória de Antonio Madureira se inicia a partir do estudo do violão brasileiro, e se expande na Escola de Belas Artes, através da escola do violão moderno de José Carrión, e do nacionalismo de Villa-Lobos. Ao mesmo tempo em que inicia sua carreira profissional como compositor no ambiente efervescente do TPN, com ligação às ideias de Mário de Andrade, o qual considerava seu guia. É com essa bagagem que o jovem artista encontra Ariano Suassuna e adentra ao Movimento Armorial, assumindo a direção do Quinteto Armorial e posteriormente, da Orquestra Romançal. Isto posto, podemos refletir como as premissas da música Armorial, os timbres e matizes do universo idiomático das *vozes culturais* do Nordeste se articulam em suas composições.

¹⁰⁴ Respectivamente: Quinteto Armorial e Sete Flechas, Discos Marcus Pereira, 1978 e 1980.



Figura 16. Orquestra Romançal Brasileira. Casa de Cultura. Recife, 1976.
Coleção Zoca Madureira ZM 07. Acervo Fundação Joaquim Nabuco



Figura 17. Quinteto Armorial em apresentação, idos dos anos 1970.
Coleção Zoca Madureira ZM 33. Acervo Fundação Joaquim Nabuco.



Figura 18. Quinteto Armorial. Praça de Maio. Buenos Aires, 1976.
Coleção Zoca Madureira ZM 49. Acervo Fundação Joaquim Nabuco



Figura 19. Quinteto Armorial.
Núcleo de Extensão Cultural da UFPB, final dos anos 70. Campina Grande.
Coleção Zoca Madureira ZM 63. Acervo Fundação Joaquim Nabuco

4. Mosaico Nordestino: criação da realidade e realidade da criação.

A experiência composicional de Antonio Madureira aconteceu por meio da pesquisa-ação observadora das manifestações culturais do mosaico nordestino proposto pelo movimento Armorial, e, ao mesmo tempo, pela escuta de materiais de pesquisas com enfoque musicológico/etnomusicológico que despertaram a criatividade do compositor.

Através da esquematização de alguns traços fundamentais desse universo, podemos identificar as fontes de expressões da cultura (Quadro 2) que ficaram registradas em suas composições na discografia do Quinteto Armorial, nos anos 1970.

Quadro 2. Mosaico Nordestino emblemas da cultura popular nas composições de Antonio Madureira

LP QUINTETO ARMORIAL DO ROMANCE AO GALOPE NORDESTINO	
COMPOSIÇÕES	FONTES DA CULTURA POPULAR
Excelência	Dois cantos de incelenças
Repente	Sextilha de repente
Revoada	Cantoria de repente, berimbau-de-lata
Romance da bela infanta	Melodia errante, viola, rabeca e pífano
Romance de Minervina	Quadras de “cantigas velhas”
Toada e dobrado de cavallhada	Aboio e dobrado de banda cabaçal
Toré	Toré de quilombo e caboclinhos
LP QUINTETO ARMORIAL ARALUME	
COMPOSIÇÕES	FONTES DA CULTURA POPULAR
Aralume	“A briga do cachorro com a onça” Banda cabaçal
Guerreiro	Auto de Guerreiro
Improviso	Martelo agalopado, baião de viola
Lancinante	Quiáltera - Choro
O Homem da vaca e o poder da fortuna a) Abertura; b) A preguiça; c) A troca dos bichos; d) Ironia ao rico	Cordel homônimo, berimbau-de-lata, viola, rabeca e pífanos
Ponteador	Baião de viola
LP QUINTETO ARMORIAL	
COMPOSIÇÕES	FONTES DA CULTURA POPULAR
Baque de Luanda	Maracatu
Romance da Nau Catarineta	Folguedo popular, homônimo
Concerto: Toque para marimbau e orquestra 1º Galope à beira-mar; 2º Bendito de romeiro; 3º Marcha rural	Berimbau-de-lata Cantoria de repente; Bendito; Maracatu de Baque Solto
LP QUINTETO ARMORIAL SETE FLECHAS	
COMPOSIÇÕES	FONTES DA CULTURA POPULAR
Cantiga	Cordel: Toada de Romance do Pavão Misterioso
Sete Flechas	Frevo e Caboclinhos
Xincuan	Lenda indígena

O termo mosaico nordestino nasce da reflexão sobre a noção de mosaico regional empregada por Manuel Correia de Andrade (1964), em *A Terra e o Homem no Nordeste*, como proposta para identificar as inúmeras diferenciações internas das atividades humanas nos quadros paisagísticos do nordeste brasileiro. Ao se debruçar sobre o estudo do homem prático que moureja na terra das microrregiões nordestinas (Mata, Agreste e Sertão), Correa de Andrade desconstruiu uma imagem monolítica da região, valendo-se, além disso, da multiplicidade das experiências e saberes populares, e aproximando-se de seu universo vivido, de seu cotidiano e da intimidade das relações de trabalho — ou seja, buscando o ponto de vista “dos de baixo” (Andrade *Apud* Iumatti, 2010)¹⁰⁵

Na esfera da criação artística, há o espaço da invenção, da imaginação, da totalidade abstrata, porém, esse espaço ocorre no particular do artista, de sua sensibilidade, em movimento dialógico entre criação da realidade e realidade da criação. Assim, a ideia de *mosaico nordestino*, servirá como meio interpretativo para compreender a música de Antonio Madureira, em suas particularidades diante do todo da ideia de Nordeste, de Brasil, do Armorial.

A música de Antonio Madureira, no Movimento Armorial, nasce da articulação entre timbre, heráldica e música (Andrade, 2017). A pesquisa-ação do timbre corresponde ao *blasen*, identidade sonora de um saber popular, que motiva a composição musical, que em seu conjunto revela a “heráldica popular” de um certo mosaico nordestino.

Pesquisa-ação	Mosaico nordestino
timbre = heráldica = música	identidades = saberes populares = composição

Analisando o repertório das fontes da cultura popular do quadro acima, das vinte e quatro composições de Antonio Madureira, presentes nos discos do Quinteto Armorial, percebemos um predomínio das *vozes culturais* do romanceiro popular em dezenove composições. Aprofundando um pouco mais esse conhecimento, vamos examinar essas fontes no particular das composições a fim de compreender, ainda que de forma panorâmica, por meio de um recorte para interpretar o mosaico nordestino do Brasil de dentro presente em sua obra.

¹⁰⁵ Essa relação do mosaico nordestino com a música armorial já venho refletindo em alguns tópicos de trabalhos publicados: Francisco Andrade, 2017, pp. 142; 2022, pp. 15-17 e 2023, Vol. 1 pp. 40-44.

4.1 O Romancero popular em Antonio Madureira

Os primeiros referenciais de Antonio Madureira, para o seu processo composicional Armorial foram fornecidos por Ariano Suassuna pela sua ligação com as vozes do romanceiro popular, cuja Literatura de Cordel ocupou centralidade no “caminho para a Música através das solfas e ponteados que acompanham ou constituem seus cantares, o canto de seus versos e estrofes” (Suassuna, 1974, p.7).

Uma sextilha de repente que serviu como emblema para a composição *Repente*, dois cantos de incelença que serviram para a composição *Excelência*, e as quadras de “Cantigas Velhas” que serviram para os Romances de *Minervina* e *Bela infanta*.

Esse trabalho fundamentalmente de recriação a partir das fontes do romanceiro popular, objetivava a criação Armorial, como vimos no quadro acima, em boa parte das músicas dos LPs do Quinteto Armorial.

4.1.1 Viola e Cantoria: *Repente, Improviso e Ponteado*

O primeiro desafio de Antonio Madureira ao chegar no Armorial, com a orientação de Suassuna, foi o de pesquisar e tocar a viola nordestina sertaneja, instrumento marginalizado no âmbito acadêmico daquele contexto, e que passou a acompanhar a caminhada do jovem compositor em sua trajetória com o Quinteto Armorial.

Instrumento idiomático com raízes no universo medieval, a viola adentrou o Brasil “cantando a própria história”; de sua chegada na América portuguesa, teceu múltiplas formas de expressar os brasis, conforme observou Ivan Vilela:

Viola caipira, viola sertaneja, viola de dez cordas, viola cabocla, viola de arame, viola de folia, viola nordestina, viola de repente, viola de feira, viola brasileira são alguns dos nomes que encontramos para designar este instrumento que, aos poucos, tornou-se um dos porta-vozes do Brasil Interior. Apesar de todos estes atributos tão nossos que reforçam seu caráter de brasilidade, a viola é na verdade um instrumento de origem portuguesa, e tão antigo que seus sons se perdem no tempo. (Vilela, 2013, p. 31)

A arte de versejar de improviso é cultivada em diversas culturas do mundo. No Nordeste, essa arte conhecida como Cantoria de Viola ou simplesmente Repente, com

raízes no século XIX, ocupa lugar de destaque no chamado Sertão do Pajeú, que inclui uma extensa área da parte ocidental da Paraíba, Pernambuco e sul do Ceará:

A arte de fazer versos é algo profundamente entranhado na cultura dessas populações, algo que passa de pai para filho. É divulgado nas ruas, ensinado nas escolas, celebrado nos livros, estimulado nas famílias e praticado nas festas. (Tavares, 2011, p. 14)

Essa tradição atravessou gerações de ilustres cantadores e hoje se destaca como prática profissional reconhecida em muitas cidades pelo país. Em João Pessoa, na Paraíba, por exemplo, o “De Repente no Espaço” é um evento mensal promovido pela Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego.¹⁰⁶ Iponax Vila Nova, idealizador, apresentador, declamador e coordenador do projeto, que além de conduzir as cantorias, realizar oficina de declamação e versos pelo Estado, é filho do célebre repentista Ivanildo Vila Nova¹⁰⁷.

Os encontros acontecem na primeira quarta-feira do mês, sempre alternando nomes consagrados, de um lado um repentista ancião e, de outro, um jovem, que se apresentam em desafio tocando suas violas e improvisando os versos. Geralmente a Cantoria começa na primeira parte com a modalidade da sextilha, passando para outras modalidades¹⁰⁸ em que a complexidade da estrutura dos versos vai ficando mais exigente, e na segunda parte abre-se o espaço para o público enviar os motes ou mesmo escolher modalidades para os cantadores glosarem. “De repente no espaço” dura entorno de três a quatro horas de desafio, com grande presença de público.

A viola do repente serve de tonalidade para os cantadores versarem os motes da cantoria. A arte consiste no domínio da palavra improvisada sobre as formas estabelecidas. O ponteio da viola ou baião de viola ocorre no tempo do espaço entre os versos.

¹⁰⁶ Inaugurado em 1982, o Espaço Cultural José Lins do Rego é um equipamento do Governo do Estado da Paraíba que oferece uma série de atividades. No local funcionam a Galeria Archidy Picado, Luthieria, Planetário, Museu José Lins do Rego, Escola de Música Anthenor Navarro, Teatro de Arena, Teatro Paulo Pontes, Escola de Dança, Estação Ciências e mezaninos para exposições, Escola de Circo e a Biblioteca Juarez da Gama Batista. O “De Repente no Espaço” foi lançado em julho de 2015. Informações fornecidas no sítio eletrônico da instituição. Disponível em: <https://funesc.pb.gov.br/conheca-a-funesc>. Acesso em: 29/10/2024.

¹⁰⁷ Natural de Caruaru PE, Ivanildo Vila Nova atua na cantoria desde 1963, contribuindo de forma significativa para a profissionalização do Repente de Cantoria de Viola no Brasil. Tornou-se um dos mais renomados repentistas brasileiros, com participação em mais de 500 congressos, noites e torneios de cantadores.

¹⁰⁸ As modalidades variam de acordo com o contexto das apresentações. Cf. Nadja de Moura Carvalho. *A cantoria continua de pé (de parede) estudo sobre as formas de produção da poesia repentista nordestina*. 1991, p. 27-28.

Repente, Improviso e Ponteado foram as primeiras composições de Antonio Madureira no Movimento Armorial. E, o que elas preservam da Cantoria de Viola como criação de música Armorial?

Madureira elaborou seu *Repente* a partir da transposição idiomática de uma melodia de verso de *sextilha de repente* (Figura 20), cantada por Ariano Suassuna, que serviu de emblema-timbre-brasão para as versões do Quinteto Armorial (1974) e Orquestra Armorial (1975). Não guardou os versos cantados pelo escritor, preservou a melodia como matéria prima de sua criação. A melodia serve perfeitamente para qualquer verso de sextilha.

Informa Sebastião Nunes Batista que as “Sextilhas de cantoria”, comumente, são compostas de “estrofe de seis versos de sete sílabas, rimando o 2º, o 4º e o 6º entre si, isto é, na disposição ABCBDB, devendo o cantador ‘pegar na deixa’, ou seja, rimar o primeiro verso de sua estrofe com o último cantado pelo companheiro (Batista, 1982, p. 72).

Melodia de sextilha

The image displays two musical staves. The top staff, titled 'Melodia de sextilha', shows six lines of music, each labeled 'I verso' through 'VI verso'. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff, titled 'Repente' and 'Antonio Madureira', shows a single melodic line for 'Viola Nordestina' in 2/4 time with a key signature of one sharp. The melody is a transposition of the 'Melodia de sextilha'.

Figura 20. Sextilha. Transposição idiomática. *Repente*¹⁰⁹

¹⁰⁹ Fontes de transcrição: Francisco Andrade, 2022, p. 21. Partitura do *Repente* completa na versão para viola nordestina, violão, violino, violoncelo e flauta, in: MADUREIRA, Antonio. *Antonio Madureira Armorial: Histórias e Partituras*. Vol. 1. Transcrição Francisco Andrade e Yonan Daniel, 2023, pp. 65-82. Ouvir o *Repente*, disponível em: <https://youtu.be/zfQT6WtGAok?si=ToIzxlW-SkcfUpwx> Acesso 25/11/2024.

Improviso foi a primeira e única composição de Antonio Madureira para a viola solo, gravada por ele no LP *Aralume*. Ganhou versão para quinteto no LP *Sete Flechas*. Ela é didática quanto à forma, seu *Improviso* traz a melodia do martelo agalopado como motivo central, enquanto emblema-timbre-brasão.

O martelo agalopado, informa Dulce Martins Lamas:

é um dos pontos culminantes nos cantares nordestinos. A complexidade da estrofe, em décimas com versos decassílabos, cantada alternadamente e em improviso, se reflete na linha melódica. Sente-se todo o imperativo da acentuação prosódica sobre a linha melódica. (Lamas, 1986, p. 296).

Na notação do *Improviso* pode-se adaptar as décimas do martelo, onde cada verso corresponde a cada dois compassos (do 21 ao 41 – Figura 21).



Figura 21. Martelo agalopado. Transposição idiomática. *Improviso*¹¹⁰

Nota-se no *Repente*, *Improviso*, assim como no *De viola e Rabeca* e *Mourão* de Guerra-Peixe, a presença da escala maior com a sétima menor, modo este conhecido por mixolídio. Há um certo consenso na literatura da Cantoria de Viola e da musicologia quanto à presença do modo na musicalidade poética dos repentistas do Nordeste, com variações para o quarto grau aumentado, a depender da modalidade (Paz, 2002; Lamas,

¹¹⁰ A transcrição completa do *Improviso* encontra-se em: MADUREIRA, Antonio. *Antonio Madureira Armorial: Histórias e Partituras*. Vol. 2. Transcrição Francisco Andrade e Yonan Daniel, 2023, pp. 95-100. Ouvir *Improviso*, disponível em: <https://youtu.be/4faXZqGCKws?si=Znu4blnOoSaD2Lxl> . Acesso em 25/11/2024.

1986; Siqueira; 1981).¹¹¹ No caso do martelo agalopado, ainda ocorre uma variação da terça, para menor, no cantar dos dois últimos versos das décimas, a exemplo da presente nos compassos 37 ao 40 (Figura 21), do *Improviso*, de Antonio Madureira.

Enquanto o *Repente*, *Improviso* e *Mourão* trazem o timbre-brasão das modalidades da cantoria do repente, ou seja, é a melodia dos cantares que em transposição idiomática orienta a (re)criação para a formação instrumental, o mesmo não ocorre no caso do *Ponteado*, de Antonio Madureira. Nesta composição, prevalece, enquanto emblema-brasão, o baião de viola, como já mencionado, quando o toque dos ponteios dos violeiros acontece naquele espaço de tempo em que a viola sola, entre o recitativo dos versos do repente. (Figura 22)



Figura 22. Baião de viola. *Ponteado*.¹¹²

A composição foi toda elaborada no violão. Madureira fez a transposição idiomática do universo do baião de viola para o violão.¹¹³ A partir do quinto compasso nota-se as notas rebatidas, frequentes na música instrumental nordestina de tradição.¹¹⁴ Do compasso 54 ao 59, nota-se o baião nos bordões do violão, ritmo presente na cantoria

¹¹¹ Cf. *Mourão* no tópico 1.4 *De viola e rabeca*: “by everybody and nobody”.

¹¹² Transcrição completa para flauta, violino, viola nordestina e violão em: MADUREIRA, Antonio. *Antonio Madureira Armorial: Histórias e Partituras*. Vol. 2. Transcrição Francisco Andrade e Yonan Daniel, 2023, pp. 145-161. Ouvir *Ponteado*, disponível em: <https://youtu.be/1AwF4MjRLVk?si=eAfr4cu6j-e3Fkfx>. Acesso em: 25/11/2024.

¹¹³ Cf. BOLIS, Stephen Coffey. *O legado de Antonio Madureira para o violão brasileiro: sua obra para violão solo, interpretação sob a ótica da música nordestina e armorial*. 2017, pp. 55-57.

¹¹⁴ Rebatidas são as notas que se repetem de duas em duas. Há um consenso entre os pesquisadores de música Armorial, em relação a utilização desse recurso em parte das composições armoriais. Cf. Pronk, 2021, pp. 127, 140-141; Bolis, 2017, p. 69; Santos, 2017, p. 65; Nóbrega, 2000, p. 63.

de viola, e expresso no *Repente* e *Improviso* de Antonio Madureira, assim como no *Mourão* e *De viola e rabeca*, de Guerra-Peixe.

A pesquisa-ação de Antonio Madureira sobre a musicalidade da cantoria de viola na década de 1970 foi uma constante. Para o disco *Instrumentos populares do Nordeste*¹¹⁵ realizou gravação do violeiro repentista Diniz Vitorino, com depoimento e toques de toadas e baiões da viola nordestina (Figura 23).

Madureira elucida a viola nordestina no encarte do LP:

Ao contrário do que acontece com a viola paulista e mineira, a afinação da viola nordestina não varia. A relação entre suas cordas assemelha-se à do violão, com algumas particularidades: o cantador afina a viola, de um ponto a dois acima do diapasão normal, facilitando a tonalidade em que canta. (Madureira, 1976)

Em sua trajetória com o Quinteto Armorial, Antonio Madureira afinou os pares de sua viola nordestina à semelhança do violão: AA, DD, GG, BB, EE. A única exceção foi para a composição *Aralume*, que baixou o quinto par para GG.

Em setembro de 1978, na função de Coordenador do Departamento de Música do Núcleo de Extensão Cultural da UFPB, em Campina Grande, Madureira participou da Comissão Organizadora do V Congresso Nacional de Violeiros, presidida por Ivanildo Vila Nova, homenageando Rogaciano Leite, reunindo trinta e quatro violeiros de diversos estados do Nordeste, em quatro dias de intensa programação cultural (Andrade, 2017, p. 165).



Diniz Vitorino

Figura 23. Diniz Vitorino.
Instrumentos populares do Nordeste.
Discos Marcus Pereira, 1976.
Discoteca do Acervo Fundação Joaquim Nabuco

¹¹⁵ Discos Marcus Pereira, 1976.

4.1.2 Romance, melodia errante

Assim como a Cantoria de Viola, outra expressão marcante da cultura nordestina encontra-se na literatura popular em versos, na expressão da oralidade como forma de transmissão de histórias tradicionais que a memória popular foi conservando, transformando e transmitindo por meio de cantadoras de estórias.¹¹⁶ Sobre essa outra face do romanceiro popular, Antonio Madureira recriou dois *romances*.

4.1.2.1 “Romance da bela infanta” e de “Minervina”

O “Romance da Bela Infanta” foi recriado por Antonio Madureira a partir de uma melodia cantada por Ariano Suassuna e do estudo da xácara encontrada na versão colhida por Guilherme Melo e Luís Câmara Cascudo no livro *Vaqueiros e cantadores* (Cascudo, 1984, p. 258). O compositor conta o contexto da recriação do romance:

Ariano... Como nós estávamos trabalhando na tradição sertaneja, da viola, da rabeca, do pífano, isso naturalmente nos remetia ao que se chama de música medieval ou cancionero medieval, o romanceiro, não é? A música dos trovadores... até porque sobreviviam no Nordeste mais vivamente essas narrativas cantadas, depois, com o tempo, foi desaparecendo. Até houve registro de um grupo de romancistas, no Rio Grande do Norte, muito importante. Eles localizaram numa região mulheres que ainda conheciam e cantavam muitas dessas estórias. Mas, de certa forma, eu acho que é uma expressão que tem desaparecido. Não tenho ideia certa do estado que se encontra esse tesouro tão antigo... São romances que vieram com a colonização. Então, Ariano gostava muito que a gente incluísse essas melodias antigas, até porque ele as usava, esses romances, na sua literatura, no seu teatro. A literatura de cordel usou muito desses temas. Transformou a narrativa oral na narrativa escrita. Então, ele cantava muito a história da “Bela Infanta”, e ele passou para mim uma versão que ele conhecia, e eu vi também outras duas versões de Câmara Cascudo, e, junto, eu fiz aquela adaptação, aquela recriação, com a liberdade de trabalhar com uma instrumentação que nos remetia ao século XVI, uma idade média imaginada. (Madureira; Andrade, 2023, Vol. 1, pp. 37)

A experiência e a tradição ensinam que toda cultura só absorve, assimila e elabora em geral os traços de outras culturas, quando estas encontram uma possibilidade de ajustes aos seus quadros de vida (Holanda, 1987, p. 40). A melodia do *Romance da bela*

¹¹⁶ Uma ampla referência de estudos sobre esse universo pode ser encontrada em Manuel Diégues Júnior et al. *Literatura popular em verso: estudos*, 1986.

infanta, considerada pelo compositor como uma melodia errante, que podemos perceber sua reverberação no *Prelúdio nº1* para violão de Heitor Villa-Lobos, no *Hino de Israel*, na obra *O Mondalva* (Vitava), de Smetana, nas folias de Espanha etc. (Andrade, 2017, p. 37 e 54). A recriação do *Romance da Bela Infanta* por Madureira consistiu na transposição idiomática da melodia cantada por Ariano, para a rabeca (figura 24), enquanto a segunda parte, da versão recolhida por Câmara Cascudo, fez a transposição idiomática para o pífano (figura 25).

Romance da Bela Infanta

Romance Ibérico do Sec. XVI

Rabeca

Recriação de Antonio Madureira



Figura 24. Romance da bela infanta. Rabeca¹¹⁷

Não temos a presença do modo mixolídio como na cantoria do repente. Prevalece o modo menor eólico (Figura 23 e 24), com alteração do sétimo grau, gerando o que na linguagem moderna, vamos dizer assim, é conhecido como escala menor harmônica. Madureira escreveu o andamento mais lento na primeira parte, de modo que a rabeca “cantasse” os versos do romance, enquanto, na segunda parte, escreveu mais rápida e forte para evocar a dança através do pífano. Ainda na segunda parte, temos a presença dos sinais de mordente¹¹⁸ ♯, usual em parte da escrita do compositor.

¹¹⁷ Transcrição integral para pífano, rabeca, viola nordestina, violão e pandeiro, encontra-se em: MADUREIRA, Antonio. *Antonio Madureira Armorial: Histórias e Partituras*. Vol. 1. Transcrição Francisco Andrade e Yonan Daniel, 2023, pp. 103-107. Para ouvir *Romance da bela infanta*, disponível em: <https://youtu.be/tl1AwOTWuZs?si=Oh33bNnTv0YVXqvr>. Acesso 25/11/2024.

¹¹⁸ Ornamento que consiste num movimento melódico rápido entre a nota principal e uma nota adjacente, retornando à nota principal.

Romance da Bela Infanta

Romance Ibérico do Sec. XVI

Pífano

Recriação de Antonio Madureira



Figura 25. Romance da bela infanta. Pífano¹¹⁹

Daniel Issa Gonçalves aponta em sua pesquisa, as andanças da melodia errante, da Bela infanta, pelos brasis:

Esse motivo musical também está presente em algumas peças do folclore brasileiro, recolhidas na Paraíba, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais por Guilherme de Mello, Ariano Suassuna e Rossini Tavares de Lima. [...] A grande variedade e abrangência do repertório das "melodias errantes" fornece, segundo Bruno Nettl (1985, p. 54), uma evidência da estreita relação entre a música culta, a eclesiástica e a folclórica [...] até o século XVIII, se encontram com frequência tipos de melodia próprios da música folclórica europeia em hinos e canções eruditas. (Gonçalves, 2022, pp. 277-293)

Antonio Madureira não teve uma formação acadêmica na área da composição. Sua formação na Escola de Belas Artes se deu no estudo do violão, teoria e solfejo, voltado para a música de concerto. Porém, com o início da trajetória do Quinteto Armorial, com a bolsa de estudos que recebia do DEC-UFPE, realizou, durante o período de um ano, 1974-1975, estudos de contraponto e harmonia, conforme relatou para o violonista e pesquisador Stephan Bolis:

¹¹⁹ Ibidem.

Fiz aulas com o Padre Jaime Diniz. Estudava com ele contraponto e harmonia em aulas particulares. Aprendia mais levando os livros dele toda semana para casa. Eu abria a biblioteca e levava de monte. Também foi outra grande fonte de aprendizado. Tinha acesso não somente às partituras, ele tinha muitos discos, livros, me ajudou muito, porque de certa forma foi quase que um aprendizado autodidata esse da composição. Eu fui analisando as partituras, fui testando e aprendendo, vendo as partituras, ouvindo as gravações. (Madureira; Bolis, 2017, p. 30)

Já o *Romance de Minervina* é proveniente do sertão da Paraíba, da tradição de “cantigas velhas”, romances antigos cantados em quadras (4 versos), que Ariano Suassuna guardou na memória de sua infância em Taperoá:

Eu cantava também, quando era menino, o *Romance de Minervina*. Esse eu sei que já foi feito aqui, primeiro porque a rima varia, coisa que o romanceiro ibérico não fazia. No romance ibérico, você começa com uma rima e vai até o fim. Às vezes há uma mudança, mas, no geral, é com a qual se começa que o romance termina. No *Romance de Minervina*, a rima muda de estrofe a estrofe, o que já é uma coisa do Brasil, e diz assim:

*Oh de casa, oh de fora.
Minervina que lhe guardou.
Eu não lhe guardei mais nada.
O nosso amor já se acabou?*

*Minervina, tu te lembras,
daquela tarde de chuva,
em que tu caíesses em meus braços,
desmaiada cor da uva?... (Suassuna; Didier, 1999, s.n./p.)*¹²⁰

Ariano cantava em suas aulas os romances, a partir das quadras cantadas de *Minervina*. Madureira fez a sua recriação, em transposição idiomática para o violino como emblema-brasão da composição, notados nos compassos 5 ao 17 da transcrição. (figura 26).

Minervina conta a estória de um feminicídio, de um amor não correspondido que termina em assassinato. Ariano afirmava que a estória correspondia a uma história real, ocorrida no sertão do Cariri paraibano. Há um cabimento na afirmação, uma vez que a herança patriarcal foi o traço determinante na formação da sociedade brasileira, contudo, o romance carrega a dramaticidade da poética popular.

¹²⁰ O terceiro o quarto verso são repetidos no cantar da tradição.

Romance de Minervina

Romance Nordestino

Violino

Recriação de Antonio Madureira



Figura 26. Romance de Minervina. Violino¹²¹

No XIV Festival Internacional de Música de Campina Grande, com o *Duo Revoadá*¹²², e participações das cantoras Leticia Torança e Tathy Wolf, apresentamos uma versão do *Romance de Minervina* na forma de canção, preservando a melodia recriada por Antonio Madureira (Vídeo 3).

Tathy Wolf diz que aprendeu o romance através da tradição oral, e relata como conheceu a versão do professor-escritor:

Ariano Suassuna conta que no ano de 1942 quando estava na fazenda dos tios, Maria das Neves Dantas Vilar e Joaquim Duarte Dantas, conheceu três mulheres que conheciam as chamadas 'Cantigas Velhas', romances medievais portugueses e romances sobreviventes da cultura popular brasileira. Uma das mulheres chamada 'Donana' cantou o Romance de Minervina para Ariano, e soube que os pais de uma delas, 'Delphina', foram contemporâneos da história que deu origem à cantiga. O Romance brasileiro é cantado em quadras e conta a história trágica do diálogo de Minervina com seu amante.¹²³

Ainda no âmbito do romanceiro popular, existiam os *cantos de incelenças*, cantigas fúnebres entoadas em coro de procissão ou velórios. Madureira fez sua

¹²¹ Transcrição integral para flauta, violino, violão e tambor, em: MADUREIRA, Antonio. *Antonio Madureira Armorial: Histórias e Partituras*. Vol. 1. Transcrição Francisco Andrade e Yonan Daniel, 2023, pp. 108-111. Ouvir *Romance de Minervina*, disponível em: <https://youtu.be/upjdvSYmK5o?si=HNLyEuB2t7J5QUlc>. Acesso em 25/11/2024.

¹²² Duo de viola brasileiras, criado por mim e Erik Pronk, a partir da criação do Núcleo de Viola Nordestina como parte da realização de uma Ação de Extensão Cultural da UFPB, 2021/2022.

¹²³ Publicado no Instagram da artista. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C_Y61uwpXyd/. Acesso em: 24/11/2024.

composição *Excelência* a partir de dois *cantos de incelenças*, também recolhidos por Ariano Suassuna (Andrade, 2017, pp. 118-120).¹²⁴ Essa recriação pode ser ilustrada pela interpretação da cantora Leticia Torança e o grupo Aralume para o espetáculo “A mãe essência”. Na introdução desta versão, há uma referência ao poema *Amanhecência*, de Stella Leonardos¹²⁵(1974), (Vídeo 4).



Vídeo 3. *Romance de Minervina*. Clicar na imagem ou disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IeVaNcwZ2NE>. Acesso em: 24/11/2024.

Vimos, através dessa primeira amostragem, que o romanceiro popular em Antonio Madureira chega, fundamentalmente, pelas fontes de Ariano Suassuna, marcando a fase experimental do movimento Armorial. O LP *Quinteto Armorial Do romance ao galope nordestino* é a prova criativa dessa fase, onde os timbres se revelam não apenas pela soma do tecido sonoro e sua textura, mas, sobretudo pela particularidade das fontes que motivaram a criação ou recriação que em seu conjunto vão formando um mosaico nordestino.

¹²⁴ Acredito que ainda existam em comunidades do Nordeste brasileiro, sendo uma tradição que, embora tenha perdido parte de sua vitalidade em alguns contextos urbanos, continua viva em áreas rurais e em práticas culturais ligadas a manifestações religiosas e populares. A recriação original de *Excelência* foi gravada pelo Quinteto Armorial (1974) na formação de flauta, percussão, violino e violão. Ouvir em <https://youtu.be/23ULouC4Go8?si=bZjTkWEydkQOS2UU>. Acesso em 16/03/2025.

¹²⁵ Poetisa, dramaturga e tradutora, Stella Leonardos integrou a terceira geração do movimento modernista brasileiro. O poema faz parte de seu livro *Amanhecência*, que entretence referências ibéricas medievais e luso-brasileiras, criando um sistema semântico cheio de intertextualidade. É um dos referenciais de pesquisa de Madureira (Andrade, 2024, p. 31).



Vídeo 4. *Excelência*. Clicar na imagem ou disponível em: <https://youtu.be/FV4kHCpCn8c?si=P2uB6CCMy0bVumVo> . Acesso em: 16/03/2025.

4.2 Minimalismos e culturas brasileiras: a busca do elementar

Em conversa com Madureira na ocasião do V Colóquio de Pesquisa do programa de pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (PPGM-UFPB), Carlos Sandroni observou a originalidade do trabalho do Quinteto Armorial na relação entre minimalismo e cultura brasileira, pelo fato do grupo trazer uma outra sonoridade (viola sertaneja, marimbau, pífano, rabeca) diferente da usual nos grupos de música do minimalismo norte americano — porém, com a convergência estética da busca do elementar (Sandroni; Madureira, 2022).

O estilo minimalista é comumente caracterizado por cinco características fundamentais: “estrutura formal contínua, textura rítmica homogênea, com uma cor brilhante, paleta harmônica simples, ausência de linhas melódicas e repetição de padrões rítmicos” (Johnson, 1994, p. 742-773 *Apud* Cervo, 2005, p. 16-17).

No período de 19 a 30 de julho de 1976, Madureira esteve no Festival de Arte da Universidade Federal da Bahia, onde participou de um curso de “Regência Orquestral” e de “Musicologia”. Naquela ocasião, realizou um concerto com o Quinteto Armorial, e na

plateia estava o compositor e professor da Escola de Música da Bahia, Ernest Widmer¹²⁶, que, após a apresentação do grupo, o convidou para ir em sua residência. Na conversa, Widmer considerou algumas ferramentas composicionais, como a repetição, os giros em torno do mesmo tema, o trabalho de timbres e sobreposições instrumentais, muito semelhante aos procedimentos composicionais da escola minimalista e foi presenteado com a partitura da composição *In C*, de Terry Riley¹²⁷.¹²⁸

In C apresenta cinquenta e três padrões melódicos que podem ser tocados em sequência aleatória, Terry Riley orienta em sua partitura um número de trinta e cinco músicos como desejável, porém, deixa em aberto a quantidade de músicos e instrumentação, abrindo espaço para uma nova formação a cada execução (Riley, 1965; 1989).

Em conversas com Madureira, e em entrevistas que concedeu a pesquisadores, o compositor afirma que o conhecimento do movimento minimalista americano chegou pelas mãos de Ernest Widmer, e que passou a apreciar, a partir daquele encontro, a proposta estética do movimento. Porém, sua perspectiva minimalista, era outra, não se engajou na proposta, a exemplo das características apontadas pela já citada corrente americana (Johnson, 1994, p. 742-773 *Apud* Cervo, 2005, p. 16-17), embora possa haver na sua música pontos de convergência como apontou Widmer.

O fato é que Widmer procurou compreender a música do Quinteto, a partir de seus referenciais de imigrante estrangeiro, ou seja, as pessoas estão propensas a perceber os signos musicais e interpretá-los com referência às suas experiências de diferentes sistemas culturais, assim como conforme as variações na personalidade individual, conforme já mencionado em Blacking (2007, p. 206).

¹²⁶ Ernest Widmer (1927-1990) Natural da Suíça, veio para o Brasil em 1956 a convite de Hans-Joachim Koellreutter. Instalou-se em Salvador, onde atuou como professor na Escola de Música da UFBA. Em 1960, naturalizou-se brasileiro. Entre seus alunos, destacam-se Lindembergue Cardoso, Jamily Oliveira e Paulo Costa Lima. Sua obra contempla traços do folclore musical baiano e abrange vários gêneros musicais. Fonte: Música Brasilis. Enciclopédia Itaú Cultural. Cf. Referências WIDMER, Ernest.

¹²⁷ Pianista e compositor, considerado como pioneiro da escola minimalista de composição. Terrence Mitchell "Terry" Riley (1935) é norte americano do estado da Califórnia, Estados Unidos. Suas referências passam pelo jazz e a música clássica indiana. Ouvir "*In C*", disponível em: <https://youtu.be/LJPJywWfyGo?si=hTscsx6rLnbJziuK>. Acesso em 15/11/2024.

¹²⁸ A referência da participação de Madureira e o Quinteto no festival está no acervo que levantei para o Fundo Zoca Madureira (Andrade, 2017). Madureira reportou seu encontro com Widmar para boa parte dos pesquisadores que concedeu entrevista. As referências mais atuais encontram-se: (Madureira; Sandroni, 2022; Pronk, 2021, p. 72). Pronk ainda observou que o movimento Armorial e o minimalismo norte-americano são um exemplo de tendências estéticas que compartilham semelhanças apesar de traçarem um percurso divergente (Ibidem, p.73.).

O minimalismo em Antonio Madureira converge na pesquisa-ação dos saberes das práticas das culturas brasileiras, onde a musicalidade se apresenta com forte expressão em ambiente social de “mínimos vitais” (Candido, 1964).¹²⁹

No mesmo sentido se apresenta em Manuel Correia de Andrade (1964), como já vimos, o Nordeste se descortina na multiplicidade das experiências e saberes populares, a partir do ponto de vista “dos de baixo” (Andrade *Apud* Iumatti, 2010) que sobrevivem a partir de “mínimos vitais”.

O berimbau, berimbau-de-lata são exemplos de mínimos da cultura brasileira – uma única corda – que reverbera saberes, musicalidades, resistência, ancestralidade...

A musicalidade do romanceiro popular é constituída pelas formas repetitivas, ou seja, na sextilha do repente, a melodia se repete na forma das seis linhas e sete sílabas, para que os versos sejam improvisados. Nas cantorias, o desafio pode durar horas, dentro das regras da modalidade escolhida, e não são poucas as modalidades. É uma espécie de micro macrocosmos. A modalidade é o micro que se repete dentro da forma estabelecida. O improviso é o macro, que pode ir variando o mote e, com a interação da plateia, pode durar horas – o macro e o micro em relação dialógica – a forma elementar que fala do todo. O mesmo procedimento ocorre nos cocos de embolada, no rap, nos desafios dos cururus de viola dos caipiras paulistas, nas toadas de romances, nas práticas improvisadas.

A busca do elementar na construção estética que estava sendo traçada por Madureira no Quinteto Armorial foi observada pelo músico-sociólogo Sebastião Vila Nova:

Trabalhando para a construção de uma linguagem musical brasileira, na qual escalas, modos, timbres, ritmos e formas constituem a própria estrutura dessa linguagem, e não apenas acessórios pitorescos para uma música urbana impingida como nordestina, o Quinteto Armorial é, sem dúvida, a mais significativa de todas as experiências musicais de uma vanguarda verdadeiramente brasileira no momento presente (Vila Nova, 1973).

O tom exaltado da afirmação, do “verdadeiramente brasileiro” é problemático em um país de dimensão continental tecido por um mosaico de identidades culturais (Andrade, 2017, pp. 68-75). Contudo, a construção de uma linguagem musical brasileira, na qual escalas, modos, timbres, ritmos e formas, constituinte da própria estrutura dessa linguagem, parece ter sido a agulha de marear encontrada por Madureira para sua criação

¹²⁹ Termo empregado por Antonio Cândido (1964) no estudo do modo de vida dos caipiras paulistas, em *Os Parceiros do Rio Bonito*.

estética da música Armorial, tendo à vista do seu “próprio quintal”, conforme expressou em evento de celebração dos 50 anos do Movimento Armorial, na Universidade Federal Fluminense:

Com um elemento mínimo de linguagem popular do Nordeste, nós poderíamos reconstituir todo um sistema musical de uma concepção de pensar música. O minimalismo americano foi a Bali; se outro povo pode ir buscar inspiração, por que é que nós não podemos colher as frutas do nosso próprio quintal? (Madureira, et. al, 2020)

Revoada, música de abertura do LP *Do romance ao galope nordestino*, é exemplar na utilização do toque do marimbau como forma repetitiva de um processo rítmico-melódico que serve de estrutura formal contínua para a composição (Vídeo 5).¹³⁰



Vídeo 5. *Revoada*. Clicar na imagem ou disponível em: <https://youtu.be/YTnmj2zZ98> . Acesso em: 25/11/2014.¹³¹

Do 3º compasso ao 178, o marimbau obedece a repetição do mesmo padrão rítmico-melódico que se repete a cada 30 compassos. De forma piramidal os outros instrumentos vão entrando, viola nordestina (compasso 31), violão (compasso 61), violino (compasso 91) e a flauta (compasso 121).

¹³⁰ A análise dessa composição já realizei em alguns trabalhos (Andrade, op. cit. 2017, pp. 106-109; 2022, pp. 20-23; 2023, Vol. 1, pp. 41-42).

¹³¹ Transcrição para flauta, violino, marimbau, viola nordestina e violão, em: MADUREIRA, Antonio. *Antonio Madureira Armorial: Histórias e Partituras*. Vol. 1. Transcrição Francisco Andrade e Yonan Daniel, 2023, pp. 108-111.

Essa composição não obedece ao mesmo padrão das anteriores. O tema do marimbau criado a partir da experimentação de Fernando Torres com a chegada do instrumento em 1972, foi recriado por Madureira aludindo, enquanto elemento mínimo, às formas dos cantares do repente, mais próximo da embolada.

Em seu manuscrito original (Suassuna, 1974) foi escrita de forma mais concisa, apenas 42 compassos. Apresentada na ocasião de um ensaio, na residência de Ariano pelos idos de 1972, a ideia do *looping* do marimbau e a sequência piramidal dos outros instrumentos veio do escritor. Veio do prazer estético que sentiu ouvindo o marimbau com a formação instrumental que tanto sonhara, dizendo – *com um música dessa eu faço cinco*. Madureira no começo achou estranho, mas atendeu ao professor, e aprofundou o recurso para outras composições (Andrade, 2017, pp. 106-107).

O minimalismo do marimbau, em *Revoada*, também pode ser compreendido pela noção de “linhas-guia”, termo traduzido das time-lines de Nketia por Carlos Sandroni:

Em muitos repertórios musicais da África Negra, “linhas-guias” representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante (como idiofones metálicos do tipo do nosso agogô), funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade. O fato é que essas “linhas guias” têm especial predileção por fórmulas assimétricas [...] repetidas um ostinato estrito, do início ao fim de certas peças. (Sandroni, 2001, s.n./p.)

Assim, encontramos dois tipos de minimalismos centrais no processo composicional de Antonio Madureira: o das composições, onde o tema se apresenta como elemento mínimo de uma prática cultural e organiza a composição, a exemplo dos romances, do *Repente*, *Improviso*, *Guerreiro*; *Baque de Luanda*. E, o segundo, que a partir da criação de um tema evocativo da tradição, ele se torna a estrutura da composição, em *ostinato*, a exemplo de *Revoada* e *Lancinante*.

Nos dois casos, aqui e acolá, ocorre também uma hibridação, uma relação dialógica dos elementos mínimos (emblemas-timbres da tradição), em justaposição ao emblema principal, a exemplo de *Toré*, onde cria um tecido de ritmos dos Caboclinhos para uma melodia de toré de quilombo.

Já na fase posterior, Romançal do Armorial dos anos 1990, encontraremos no *Toque dos Encantados* e *Toque dos Orixás*, procedimento semelhante.

Em entrevista ao compositor, em abril de 2015, perguntei como ele via a articulação do timbre na perspectiva do brasão, do *blasen* (identidade) nessa relação dialógica do minimalismo:

É como que com a repetição se criasse um espaço... Porque a nossa relação de espaço, ela de certa forma é uma percepção fragmentada que se repete muitas vezes a mesma imagem e com essa repetição das imagens nós temos a noção de espaço. E que na música, talvez a repetição dos temas fosse essa tentativa de criar um espaço. E se você tem uma base repetitiva que ela cria o espaço, os elementos que forem surgindo, eles vão sendo situados nesse espaço. Aí vem a história dos brasões dos emblemas. A música que vira emblema. (Madureira; Andrade, 2017, p. 109)

A tese *Do Romance ao Loop Nordestino: Viola sertaneja e live looping na música armorial*, de Erik Pronk, ilustra essa relação dialógica dos minimalismos da música Armorial da fase experimental de Antonio Madureira:

O Live Looping é uma modalidade de performance musical que se caracteriza essencialmente pela reprodução cíclica de trechos de áudio, também chamados Loops, que são gravados em tempo real, a partir de diversos tipos de dispositivos que permitem o seu armazenamento e reprodução de forma repetitiva. [...]

Na performance de Live Looping, esses eventos são gravados e repetidos artificialmente por um meio técnico e incorporados à própria performance, proporcionando ao performer uma espécie de interação consigo mesmo. (Pronk, 2021, p. 73-74)

Em sua abordagem interpretativa com a ferramenta do Live Looping, Erik trabalhou o repertório do LP *Do romance ao galope nordestino*, em arranjos para a viola brasileira, de modo que, para aproveitar as ideias da instrumentação original das músicas do disco, realizou a transposição idiomática dos outros instrumentos para a viola, ao passo que aproveitando os elementos mínimos de cada composição, aplicou na performance com o Live Looping.

Unindo nossas violas, através de uma ação de extensão cultural da UFPB, liderada por Erik Pronk, criamos um Núcleo de Viola Nordestina e gravamos *Revoada de Repente* (vídeo 6) recriando, para duo de violas, os emblemas utilizados por Antonio Madureira nas composições *Revoada*, *Repente*, *Improviso* e *Toré*, e abrimos um espaço para improvisação, a fim de trazer outros contextos sonoros explorando as possibilidades das dez cordas, que, em duo, soaram vinte cordas. Essa experiência é ilustrativa na relação dialógica dos minimalismos constitutivos da música da fase experimental de Antonio Madureira.

Outro aspecto a ser destacado dessa experiência, é a utilização da afinação das nossas violas, diferente da afinação nordestina que Madureira utilizava (AA, DD, GG, BB, EE), utilizamos afinação aberta (AA, DD, F#F#, AA, DD) conhecida por cebolão na cultura caipira dos estados do Paraná, São Paulo, Minas Gerais e Goiás. Isso revela que a afinação nordestina não define a estética, ela está aberta, e pode servir em outros contextos. Com isso, compreendo que a estética Armorial não é regionalista, ela conversa com as culturas brasileiras.



Vídeo 6. *Revoada de Repente*. Clicar na imagem ou disponível em <https://youtu.be/oTPy5b01pNA?si=AO8U1nPMkNdR9ZNo>. Acesso em: 04/12/2024.

No próximo tópico, através de recortes de transcrição musical, por meio de amostragem, ilustrarei alguns emblemas culturais presentes em transposição idiomática nas composições de Antonio Madureira no contexto do Armorial, anos 1970 e Romançal, anos 1990, como forma de exemplificar a relação minimalismos e culturas brasileiras.

4.2.1 Amostragem de emblemas culturais da fase Armorial dos anos 1970.

4.2.1.1 Guerreiro

VIOLA NORDESTINA
AFINAÇÃO AA, DD,
GG, BB, EE

VIOLÃO

Figura 27. *Guerreiro*

Recriação de toada de Guerreiro em transposição idiomática para viola nordestina e violão. Composição para flauta, violino, viola nordestina, violão e tambor. Fonte: Antonio Madureira. *Antonio Madureira Armorial: Histórias e Partituras*. Vol. 2. Transcrição Francisco Andrade e Yonan Daniel, 2023, pp. 84-94. Idem, Francisco Andrade, *Pulsar Aralume*, pp. 35-36. Ouvir, criação original para o Quinteto Armorial (1976), disponível em: <https://youtu.be/2s8iYv0bWC4?si=qzI5UrMqxCGd4c6G>. Acesso em: 27/11/2024.

4.2.1.2 Baque de Luanda

Solene

$\text{♩} = 40$

f imitando o berimbau

$\text{♩} = 90$

mf

13

Figura 28. *Baque de Luanda*

Criação a partir dos Toques de Luanda recolhidos por Guerra-Peixe em *Maracatus dos Recife* (1955). Transposição idiomática para o violão. Composição para duas flautas, violino, caxixi, reco-reco, zabumba e violão. Fonte: Antonio Madureira. *Antonio Madureira Armorial: Histórias e Partituras*. Vol. 2. Transcrição Francisco Andrade e Yonan Daniel, 2023, pp. 65-76. Idem, Francisco Andrade, *Pulsar Aralume*, pp. 40-41. Ouvir, criação original para o Quinteto Armorial (1978), disponível em <https://youtu.be/prSfbV5Dk-M?si=LESwCckg0hOHXHGG>. Acesso em: 27/11/2024.

4.2.1.3 O Homem da vaca e o poder da fortuna

The image displays a musical score for a piece titled "O Homem da vaca e o poder da fortuna". The score is written for four instruments: Violino, Marimbau (DD), Viola Nordestina (AFINÇÃO AA, DD, GG, BB, EE), and Violão (6ª CORDA EM D). The tempo is marked as ♩ = 64. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system shows the initial measures, with a box labeled 'A' indicating a specific section. The second system continues the piece, showing more complex rhythmic patterns and melodic lines for the instruments. The Violão part is marked with a forte (mf) dynamic. The Marimbau part also features a forte (mf) dynamic. The Viola Nordestina part is marked with a forte (mf) dynamic. The Violino part is marked with a forte (mf) dynamic. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a 4/4 time signature.

Figura 29. O homem da vaca e o poder da fortuna.

Cena da Preguiça. Composição criada a partir de um teatro de mamulengo escrito por Ariano Suassuna, a partir do folheto do cordel *O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Francisco Sales Arêda. Composição em quatro miniaturas: Abertura, para flauta, violino, violão e tambor; A preguiça, violino, marimbau, viola nordestina e violão; A troca dos bichos, flauta, violino, marimbau, ganzá e tambor. Ironia ao rico, flauta, violino, viola nordestina, matraca e tambor. Fonte: Antonio Madureira. *Antonio Madureira Armorial: Histórias e Partituras*. Vol. 2. Transcrição Francisco Andrade e Yonan Daniel, 2023, pp. 123-144. Idem, Francisco Andrade, Pulsar Aralume, pp. 34-35. Ouvir, criação original para o Quinteto Armorial (1976). Ouvir, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aD6PTjF59D4>. Acesso em: 27/11/2024.

4.2.1.4 Sete Flechas

ANTONIO MADUREIRA

$\text{♩} = 140$

FLAUTA 1
f

FLAUTA 2
f

VIOLÃO
f

BANDOLIM
f

TAMBORE AGUDO
TAMBORE GRAVE
f

Tambor grave

Figura 30. Sete Flechas: Frevo Caboclinho

Sete Flechas. Composição que leva o título do quarto LP do Quinteto Armorial (1980). Trata-se de um frevo com a transposição idiomática de alguns toques rítmicos dos Caboclinho. Fonte: Antonio Madureira. *Antonio Madureira Armorial: Histórias e Partituras*. Vol. 2. Transcrição Francisco Andrade e Yonan Daniel, 2023, pp. 172-178. Idem, Francisco Andrade, Pulsar Aralume, pp. 42-43. Ouvir, criação original para o Quinteto Armorial (1978). Ouvir, disponível em: <https://youtu.be/yULdlkQDEmM?si=JjkV6C2EYRcCTXpK> . Acesso em: 27/11/2024.

$\text{♩} = 120$ Tambor agudo aro **B**

mf

$\text{♩} = 140$
30 Tambor grave **C**

f

Figura 31. Sete Flechas.
Detalhe Toque do Perré dos Caboclinho.

4.2.2 Amostragem de emblemas culturais da fase Romançal dos anos 1990

O Quarteto Romançal foi um conjunto de música instrumental criado por Antonio Madureira no contexto do Projeto Pernambuco-Brasil, que marcou a primeira gestão de Ariano Suassuna como secretário de Cultura de Pernambuco no governo de Miguel Arraes (1995-1998). O grupo formado por Antonio Madureira, violão, Aglaia Costa, violino e rabeca, João Carlos Araújo, violoncelo e Sérgio Campelo, flautas, gravou os discos *Quarteto Romançal* (1996) e *Quarteto Romançal Tríptico: No Reino da Ave dos três punhais* (1999).¹³²

Para exemplificar alguns aspectos dessa produção, dos minimalismos e conexões com as culturas brasileiras, ilustrarei como amostragem do segundo disco, especificamente, o *Toque dos Encantados*, criado a partir da experiência do compositor com os povos originários, presentes no estado de Pernambuco: *Pankararu*, *Fulni-ô* e *Xucuru*. E o *Toque dos orixás*, esta gestada no final dos anos 1970 quando o compositor conviveu com os antropólogos José Jorge de Carvalho e Rita Segato. Madureira interessou-se particularmente pela música dos cultos de Xangô praticados na Casa do Pai Adão (ou Sítio do Pai Adão), um dos terreiros mais antigos do Brasil, para criar o seu conjunto de *Toque*.¹³³

4.2.2.1 *Toque dos Encantados*



Figura 32. *Pankararu*.

Transposição idiomática dos harmônicos das flautas dos encantados para flauta e violino. Indicação na pauta: *Oscilar livremente entre harmônicos de Mi Maior (duração longa)*. Fonte: Madureira; Andrade, 2024, pp. 132-136. Ouvir, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7bG6C3Bvskg>. Acesso em: 03/12/2024.

¹³² O contexto dessa produção, assim como as obras transcritas integralmente encontram-se em: Antonio Madureira. *Antonio Madureira Armorial: histórias e partituras*: Vol. 3: Quarteto Romançal e Tríptico: no reino da ave dos três punhais. Texto e pesquisa Francisco Andrade; transcrição musical Francisco Andrade, Yonan Daniel, 2024.

¹³³ Idem. Carvalho pesquisou os cantos e toques dos terreiros para escrever sua tese de doutorado, Ritual e música dos cultos de Xangô do Recife, Brasil. A pesquisa teve supervisão de John Blacking e foi submetida à Faculdade de Letras do Departamento de Antropologia Social da Universidade da Rainha de Belfast, Irlanda do Norte, em 1984. In: Francisco Andrade, “Ancestral e Transcendente”, p. 46.



Figura 33. *Pankararu* violão.

Recurso do cluster enquanto transposição idiomática dos harmônicos das flautas dos encantados.



Figura 34. *Fulni-ô*. Violoncelo.

Transposição idiomática dos búzios tocado nos rituais do Toré. Fonte: Madureira; Andrade, 2024, p. 45 e pp. 137-141. Ouvir, disponível em: <https://youtu.be/lkMLJG0BppI?si=lnlANKFIpOG5zLUZ> . Acesso: em 03/12/2024.

4.4.2.2 Toque dos Orixás

Figura 35. *Ogum*. Senhor das Guerras.

Transposição idiomática dos atabaques. Fonte: Madureira; Andrade, 2024, pp. 150-153. Ouvir, disponível em: <https://youtu.be/ZzZK-Y053Hc?si=VkJd8Rb4bvd9d9fd>. Acesso em: 03/12/2024.

Figura 36. *Oxum*. Senhora das águas doces.

Expressão da natureza. Transposição idiomática de gotejamento de nascente em gruta, caverna.
 Fonte: Madureira; Andrade, 2024, pp. 154-159. Ouvir, em: <https://youtu.be/fPnMRpUmUaI?si=F41EaIU-8ZNi5J6>.
 Acesso em: 03/12/2024

Figura 37. *Oxum*.

Segunda parte. Violão, transposição idiomática da Kalimba.

Figura 38. *Iemanjá*. Senhora das águas salgadas.

Expressão da natureza. Movimento das águas. Boto, gaivotas em transposição idiomática no violoncelo. Fonte: Madureira; Andrade, 2024, p. 154-159.

Ouvir, em: <https://youtu.be/fPnMRpUmUaI?si=F41EaIU-8ZNi5J6>. Acesso em: 03/12/2024

Figura 39. *Xangô. Senhor dos raios e trovões.*

Transposição idiomática dos atabaques. Percussão no tampo e braço do violão. Fonte: Madureira; Andrade, 2024, pp. 166-173. Ouvir, disponível em: https://youtu.be/B5dtUaea99Y?si=3bPMZ_a8LVS13e4q. Acesso em: 03/12/2024.

Pela ilustração do recorte dessas pequenas amostragens das fases Armorial e Romançal e do que foi apresentado anteriormente, não se revela, na proposta do compositor, uma escrita homogênea de uma estética cristalizada com uma forma definida como defendem os adeptos da invenção do Nordeste (Albuquerque JR, 2011; Ventura, 2007). Ao contrário disso, evidencia-se uma ideia de Nordeste de variados contextos na diversificação de compassos, modos e estrutura musical.

Ventura, dentre as conclusões que encontra para sua pesquisa *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no movimento armorial*, afirma:

“É preciso, pois, que se faça uma audição da música armorial no sentido de reconhecer o fluxo de memória que a atravessa e a intenção reacionária que ela manifesta: uma música inseparável do ser nordestino, capaz de representá-lo e nenhuma outra mais. Para o Armorial, a única expressão do que seria a cultura musical do Nordeste está nos timbres da viola, da rabeca, da zabumba, na voz gritante dos cantadores, nas formas do cancioneiro dito popular, nos ritmos tidos como regionais” (Ventura, 2007, p. 184).

Tal afirmação não encontra consistência se examinarmos a obra de Antonio Madureira em sua perspectiva estética Armorial. A proposta do compositor dialoga em seu campo de pesquisa-ação com as culturas brasileiras e transcende uma visão regionalista cristalizada, seu Nordeste é plural e se conecta com as culturas do Brasil de dentro e do além-mar, e sua obra tão pouco está fechada para uma “audição” imperativa.

5. O Brasil de dentro da Chapada do Araripe.

Araripe significa o rio das araras. A Chapada do Araripe, situada nos estados do Ceará, Pernambuco e Piauí, é considerada uma das maiores áreas de conservação do bioma caatinga. Sua geomorfologia é conhecida por sua biodiversidade, beleza paisagística e importância paleontológica, reunindo sítios arqueológicos entendidos como sítios mitológicos, agregando uma série de referências culturais do homem que habita milenarmente o território.

Das trezentas e quarenta e oito fontes naturais de água da chapada, duzentas e noventa e sete delas nascem do lado cearense, irrigando toda região sul do Ceará, particularmente favorecendo o desenvolvimento de doze municípios, dentre os quais, Crato, Juazeiro do Norte, Barbalha e Nova Olinda. Essa região abriga uma expressiva diversidade de manifestações da tradição e de mestres da cultura popular. Por causa desses fatores naturais, culturais, arqueológico e paleontológico, desde 2019 foi iniciado um processo, no IPHAN, de reconhecimento da Chapada do Araripe como um Patrimônio Mundial da Humanidade (UNESCO), pontua Fabiano Piúba:

A candidatura da Chapada do Araripe reúne o patrimônio cultural, no contexto do sertão do Cariri, e o patrimônio natural, com a Floresta Nacional do Araripe, e as camadas históricas que estão ali escritas nas pedras, na arqueologia e na paleontologia. É uma candidatura que se relaciona com um plano de desenvolvimento sustentável da região, compreendendo a diversidade cultural e a biodiversidade da Chapada. (Piúba, 2024)¹³⁴

Fator preponderante para o desenvolvimento da região, foi a ação política, social e religiosa de Padre Cícero Romão Batista (1844-1934) nas cidades do Crato e Juazeiro do Norte, esta fundada por ele em 1911. O clérigo-político, em meio ao período do cangaço, acolheu levantes de retirantes oprimidos pelo coronelismo, de diversas partes do Nordeste, constituindo uma sociedade à parte, do Brasil de dentro, favorecendo um mosaico de práticas culturais devocionais na região, do catolicismo sertanejo. Contudo, a ação do sacerdote, como milagreiro e liderança popular, incomodou setores da Igreja e da política, e as disputas de poder marcaram sua trajetória de vida (Neto, 2009).

O fato é que a ação de Padre Cícero reverbera até hoje nas peregrinações religiosas realizadas por romeiros, que se deslocam de diversas partes do Brasil, em devoção com objetivo de expressar a fé, agradecer e cumprir promessas ou pedir bênçãos, ao Padim

¹³⁴ Fonte: Ministério da Cultura do Brasil. “Chapada do Araripe e Fiocruz são candidatas a Patrimônio Mundial”. 2024.

Ciço, assim chamado pelos humildes. Atualmente, são realizados três ciclos de romarias em Juazeiro do Norte:

- 1) Romaria de Nossa Senhora das Dores: celebrada em setembro, homenageia a padroeira da cidade e é um dos maiores eventos religiosos do Brasil;
- 2) Romaria de Finados: realizada em novembro, presta homenagem aos mortos;
- 3) Romaria de Nossa Senhora das Candeias: celebrada em fevereiro, marcada por diversas atividades religiosas e culturais (Pessoa, 2020).¹³⁵

5.1 *Lua Cambará*

A região do Cariri cearense despertou interesse para a música Armorial de Antonio Madureira. O conhecimento da musicalidade da Banda Cabaçal Irmãos Aniceto, do Crato, chegou para o compositor através de uma fita cassete gravada por seus amigos de UFPE, na primeira metade dos anos 1970, conforme memorou Assis Lima:

Estive na casa dele, na Torre, como mensageiro de uma fita cassete com repertório da Banda Cabaçal Irmãos Aniceto, do Crato, gravada especialmente para ele por Ronaldo Correia de Brito e por mim, a pedido de Ariano Suassuna. À época, estudantes de medicina e residentes na Casa do Estudante, na Cidade Universitária, éramos vizinhos da reitoria, à qual tivemos acesso através do poeta e filósofo Ângelo Monteiro, que trabalhava com Ariano como editor do Jornal Universitário e partilhava alojamento conosco, em felicíssima convivência. (Assis, 2023, p. 15)

O conteúdo da fita cassete não apenas motivou o interesse de Zoca pela musicalidade do grupo, como selou uma duradoura amizade com Ronaldo e Assis, que perdura até hoje, e resultou em fecundas parcerias durante a década de 1980, porém, iniciada com música do compositor para o filme *Lua Cambará*, relata Ronaldo Correia de Brito:

O primeiro e talvez único longa-metragem brasileiro [realizado] na bitola Super-8, entre 1975 e 1977, com Horácio Carelli Mendes. Uma aventura de malucos, típica da contracultura. Do convívio com Madureira, um músico aclamado por seu trabalho à frente do Quinteto Armorial. (Brito; Madureira; Andrade, 2024, p. 23)¹³⁶

¹³⁵ O fotográfico-jornalista Augusto Pessoa conta sua experiência na Romaria de Nossa Senhora das Candeias, e contextualiza como se formou a devoção. Cf. Referências: Pessoa, *Candeias*, 2020.

¹³⁶ *Lua Cambará* teve direção e produção de Ronaldo Correia de Brito, Horácio Carelli Mendes e Assis Lima, 1977.

O filme *Lua Cambará*, conta a história de uma mulher mestiça e bastarda, filha de um poderoso coronel latifundiário com uma escrava, que luta por respeito e reconhecimento em uma sociedade patriarcal. Após a morte de seu pai, ela começa uma jornada marcada por violência e opressão para conquistar o mundo dos homens. O filme inicia com os seguintes dizeres: “A tradição oral trouxe esta história a Antônio Ferreira, que contou a João Leandro, que contou a Ronaldo Correia, que nos contou”.

Assis Lima, conta como foi o contexto de criação do filme:

Propus, em 1975, a criação de um roteiro cinematográfico partindo do conto *Lua Cambará*, de Ronaldo Correia de Brito, aos amigos paulistas Celso e Horácio Carelli Mendes, com quem já havíamos realizado o documentário *Cavaleiro Reisado*, na bitola Super-8, uma febre nos anos 70. A realização foi quase toda independente, com apoio informal por onde passávamos. A Secretaria de Cultura do Recife, à época comandada por Ariano Suassuna, dotou um recurso para a finalização do filme. (Assis, entrevista ao autor, 2024)¹³⁷

Realizado no contexto amplo e complexo da ditadura civil-militar (Rago, 1998), sangrenta e propagada pelo lema *pátria amada*, Deus e propriedade privada, o filme *Lua Cambará* destoava como provocador em uma sociedade enraizada no patriarcalismo personalista, interpretado na figura de uma mulher. Enquanto ficção, evoca a herança do *Império do bacamarte* presente na região sertaneja, envolta com mistérios e relações de poder (Macedo, 2022).¹³⁸ As filmagens foram realizadas em Exu, PE, na divisa com CE, ao Sul da Chapada do Araripe, e no município de Saboeiro-Inhamuns CE, mesorregião dos sertões cearense, onde emergiu pela tradição oral a figura lendária, da mulher (Lua Cambará). Foi exibido no sudeste pela TV Cultura e TV educativa, recebendo reconhecimento de crítica de Davi Arregui Júnior e Antônio Cândido.

A música de Madureira foi gravada com sua regência à frente da Orquestra Romançal Brasileira, em orquestração das composições *Guerreiro* e *Aralume*, que foram utilizadas em pequenas miniaturas musicais para as cenas, além de criação de trilha original. Há um predomínio da sonoridade de marimbau, rabeca, pífano, percussão e viola nordestina. Houve gravações adicionais de benditos e incelenças cantados por Francisca Alagoana e rezadeiras da imburana, no distrito de Santa Fé, no Crato.

¹³⁷ Entrevista concedida ao autor, dezembro de 2023. A contextualização mais ampla do filme decorreu de conversas via mensagens de WhatsApp aqui e acolá com Assis e Ronaldo, durante o ano de 2024.

¹³⁸ *Império do Bacamarte*, de Joaryvar Macedo, tece uma abordagem histórica do coronelismo no Ceará. Em sua epígrafe sintetiza a problemática a partir do cancionário popular: “No bacamarte eu achei leis que decidem questão, que fazem melhor processo do que qualquer escrivão”.

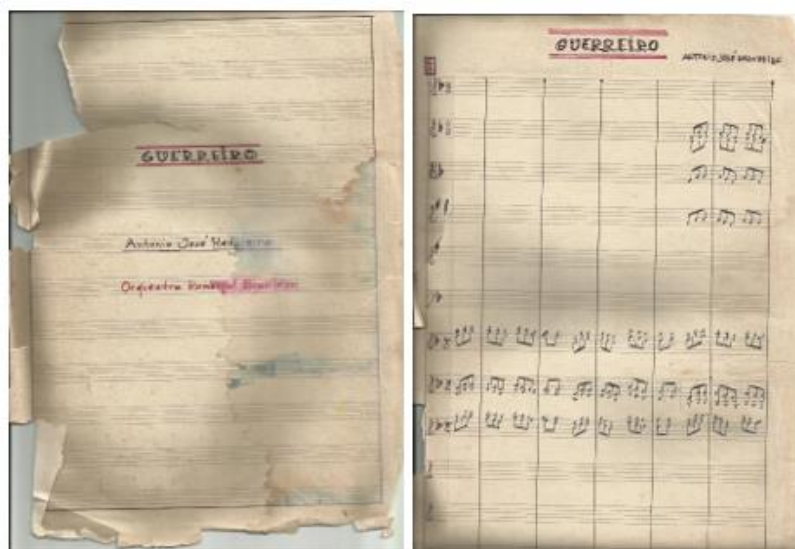


Figura 40. *Guerreiro*. Dossiê Orquestra Romançal Brasileira. Manuscrito de 20/10/1975. Fundo Zoca Madureira (Andrade, 2017, pp. 163-215).¹³⁹

Figura 41. *Aralume*. Dossiê Orquestra Romançal Brasileira. Fundo Zoca Madureira (Andrade, 2017, pp. 163-215)¹⁴⁰

¹³⁹ Instrumentação: flauta-pífano, violino-rabeca, viola d'arco, clarinete, trompete, trombone, viola nordestina, marimbau, caixa e surdo. O manuscrito serviu para versão referencial para o filme *Lua Cambará*. O auto de guerreiro é um folguedo do Estado de Alagoas do período da natividade, de 25 de dezembro a 06 de janeiro, a exemplo dos reisados de outras partes do Brasil, porém, com características próprias, na musicalidade, nas vestimentas e performance durante o cortejo. Há uma presença considerável desses grupos nos ciclos das romarias de Juazeiro do Norte.

¹⁴⁰ Em *Aralume*, na introdução se apresenta a ideia do aboiado dos vaqueiros, este, de recolhimento do gado, em transposição idiomática para as notas superiores do violão e viola nordestina, em escala descendente, nos primeiros compassos. O manuscrito é um esboço, um estudo de orquestração, que serviu para as cenas do filme *Lua Cambará* e para a gravação do EP da Orquestra Romançal de 1978.

5.2 Discos Marcus Pereira: O Crato e Juazeiro em *Instrumentos Populares do Nordeste*.

A invenção do fonógrafo e do gravador revolucionou a descoberta e a análise de sistemas musicais de diferentes partes do mundo, muitos dos quais estão baseados em princípios de organização tonal que podem ser extremamente mal interpretados quando analisados com os parâmetros derivados da experiência da tradição da música “artística” europeia. Assim, o fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social (Blacking, 2007, p. 201).

A gravadora independente, Discos Marcos Pereira (1974-1980), criada pelo publicitário paulistano Marcus Pereira em sociedade com o jornalista recifense Aluizio Falcão, foi concebida em sintonia com as ideias de Mário de Andrade, pautando-se pela busca de “autenticidade” na cultura popular como substrato para a construção de uma música brasileira enquanto representação da nação (Sautchuk, 2005; Magossi, 2013).¹⁴¹ Em sua trajetória produziu mais de 140 discos, promovendo nomes como Cartola, Donga, Elomar, Paulo Vanzolini, Bandas de pífanos de Caruaru, Otacílio Batista e Diniz Vitorino, além da discografia do Quinteto Armorial. Suas coletâneas de registros de manifestações musicais populares de várias regiões brasileiras tornaram-se importantes fontes de pesquisa.

Instrumentos populares do Nordeste foi um dos trabalhos de pesquisa realizado por Antonio Madureira com a gravadora na produção do LP, em 1976. A ideia do disco ocorreu após uma conversa de Aluizio Falcão com Madureira, segundo a opinião de alguns críticos, o trabalho do Quinteto Armorial reportava a um Nordeste inventado, a uma sonoridade que não existiria de fato. Instado por Falcão a responder a essas críticas, Madureira propôs ao produtor gravar um disco de registros, produzidos “in loco”, de manifestações de comunidades nordestinas fortemente mobilizadas pela música. A ideia era descortinar o universo de pesquisa-ação a partir do qual o trabalho do Quinteto Armorial e da Orquestra Romançal emergiam (Madureira; Andrade, 2023 Vol. 2, pp. 27-29).

Juazeiro e Crato estiveram representados por Severino Batista com seu berimbau-de-lata, um conjunto de Reisado, e a banda cabaçal dos Irmãos Aniceto.

¹⁴¹ Embora Aluizio tenha tido fundamental participação na concepção e produção de muitos projetos da gravadora, permaneceu na sociedade por pouco tempo, se retirando em 1975.

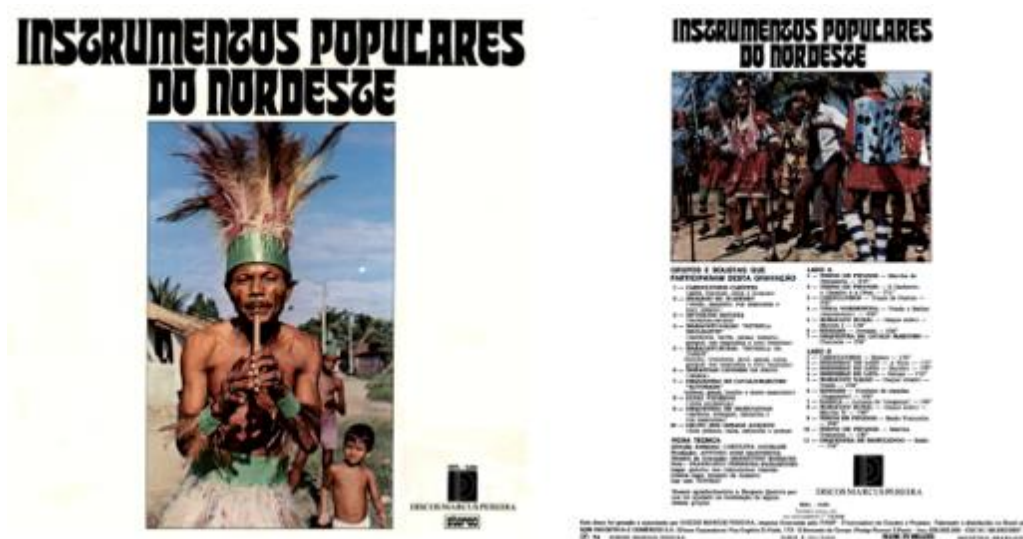


Figura 42. *Instrumentos Populares do Nordeste*. Capa e contracapa. Discos Marcos Pereira, 1976. Discoteca Acervo Fundação Joaquim Nabuco.¹⁴²



Figura 43. Grupo de Reisado de Juazeiro do Norte. *Instrumentos Populares do Nordeste* Discos Marcos Pereira, 1976. Discoteca Acervo Fundação Joaquim Nabuco.

¹⁴² Na capa, a comunidade dos Caboclinhos Cahetés da cidade de Goiana, PE. Na contracapa, um grupo de Reisado de Juazeiro do Norte. As fotos do LP foram registradas por Francisco Pereira Passarinho. Discos Marcos Pereira, 1976.

Madureira apresenta sua visão geral da prática do Reisado na região:

No reisado, auto popular de herança portuguesa, o violão não só faz as introduções e acompanhamentos das jornadas, como também executa o fundo musical de um belo e violento combate de espadas travado entre os figurantes. Marcando o ritmo desse toque está presente o pandeiro, pequeno instrumento de percussão formado por um arco cuja circunferência é coberta por uma pele e que é guarnecido por soalhas e cascavéis. No Reisado, o pandeiro é tocado pelo “Mateus”, figura cômica que interfere e, ao mesmo tempo comenta, o que se passa na evolução do combate. As toadas são “tiradas” pelo Mestre e respondidas pelo coro infantil, que dança e golpeia o chão com os pés, num passo chamado “tropel” – uma das formas mais primitivas da música instrumental (Madureira, 1976).

São numerosos e diversos em sua expressão, ainda hoje, os grupos de Reisados na região do Cariri Cearense da Chapada do Araripe, em sua maioria, composto por membros da mesma família, existindo com um forte senso de comunidade e solidariedade na realização desta prática. Há também, um certo consenso entre pesquisadores das mais diversas áreas, da importância dessa prática enquanto patrimônio cultural e pedagógico, que integram o mosaico de manifestações culturais na região, e que merecem atenção de políticas públicas no sentido da salvaguarda desses saberes (Feitosa, 2020; Almeida, 2016; Nunes, 2007; Barroso, 1996).

5.2.1 Banda Cabaçal Irmãos Aniceto

Outro registro realizado por Antonio Madureira foi a Banda Cabaçal Irmãos Aniceto, da cidade do Crato.



Figura 44. Irmãos Aniceto. Discos Marcus Pereira, 1976.
Discoteca Acervo Fundação Joaquim Nabuco.

O compositor descreve a instrumentação da cabaçal e situa o grupo:

Terno de pífanos, Zabumba, Banda cabaçal são alguns dos nomes que recebe um dos mais importantes e expressivos conjuntos de música instrumental do nordeste. É constituído comumente de dois pífanos caixa, zabumba e pratos.

O grupo dos irmãos Aniceto vive no Sertão do Araripe, no Ceará. Seus instrumentos são todos fabricados pelo mestre Francisco Aniceto. O pífano é uma flauta de madeira tocada transversalmente e fabricada com uma espécie de cana semelhante ao bambu, a taboca. Tem 7 orifícios: um para a embocadura e os outros para a digitação. (Madureira, 1976)

E cita Guerra Peixe para situar as características musicológicas do Zabumba:

“Se o primeiro pife executa a melodia, cabe ao segundo segui-la paralelamente em terças ou sextas harmônicas neste ou naquele trecho conforme a linha melódica. O segundo, sempre abaixo do primeiro. De quando em vez, ocorrem intervalos harmônicos de quartas e quintas, em caráter de passagem; e mais raramente, intervalos que ocasionam rápidas dissonâncias, sem agressividade”. (Guerra-Peixe, 1970 *Apud* Madureira, 1976)

Além das características musicais apontadas por Guerra-Peixe, de forma genérica para as cabaçais, no caso dos Aniceto, a música continua sendo apresentada na atualidade pela nova geração, com coreografia em sua performance.

Os temas do registro de gravação produzido por Madureira, em quatro faixas para o LP, foram: 1) *Marcha de Campanha*; 2) *O cachorro, o caçador e a onça*; também conhecido como *Briga do cachorro com a onça*; 3) *Baião Trancelim* e 4) *Marcha Trancelim*.

Desses temas, *Briga do cachorro com a onça* é o mais popular nos Ternos de pífanos, Zabumba ou Bandas cabaçais espalhados pelo Brasil de dentro, cada qual com a sua versão. O tema motivou o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade São Paulo (FFLCH-USP), a produzir um filme, de mesmo título, com a seguinte sinopse:

Êxodo. Entre 1950 e 1980 milhões de nordestinos migraram para os estados do sudeste brasileiro em busca de melhores condições de vida. São os filhos da seca, os filhos da fome, os filhos da miséria. Trouxeram na bagagem crianças, comida, histórias e ritmos musicais.

A briga do cachorro com a onça é uma música da cultura popular brasileira, tocada em diferentes versões por bandas de Pífano em todo o país. Este documentário é uma versão fílmica desta música, uma livre adaptação da história tocada. Ao mesmo tempo, lança um olhar poético e contemporâneo sobre este fluxo migratório. (Romero; Vilela, 2013)

Em uma breve passagem pelo Crato, entrevistei na manhã do sábado do dia 09 de setembro de 2023, a Banda Cabaçal Irmãos Aniceto. Esse encontro foi possível graças a intermediação do músico, rabequeiro, pesquisador e educador musical Fabiano de Cristo.

O grupo havia retornado na madrugada de uma viagem, e ainda assim fui recebido gentilmente na residência do mestre Adriano, zabumbeiro do conjunto. Aos poucos, os outros mestres foram chegando. Cícero, 1º pífano; José Vicente, o Azul; 2º pífano; Cícero dos Santos, caixa e José Joval, pratos. Eles são a geração seguinte dos mestres gravados por Madureira (1976), em *Instrumentos Populares do Nordeste*. Ouvimos as faixas do disco, eles identificaram todos os temas, que tocam ainda hoje.

Um fator que prejudicou a entrevista, foi o som alto emitido da casa da vizinha de parede de sala da casa de mestre Adriano, se sobrepondo a nossa conversa e escuta do disco. Ao final, tocaram, um pouco mais à frente da residência, o tema da *Briga do cachorro com a onça* para exemplificar sua versão da mordida da onça no cachorro, conforme registro. (vídeo 7). Infelizmente, no dia 28 de setembro, mestre Azul veio a falecer em decorrência de uma parada cardíaca.



Vídeo 7. Irmãos Aniceto. Crato CE.

Clicar na imagem ou disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U5Pj5k61Lm0> .
Acesso em: 03/12/2024.

As bandas cabaçais se mantêm como um dos símbolos das manifestações populares do Cariri, presentes em eventos da religiosidade popular, cívicos, institucionais e festivos na região (Mendes, 2021; Silva; 2011). A Banda Cabaçal Irmãos Aniceto ocupa um lugar privilegiado por estar vinculada à Secretaria Municipal do Crato, desde os anos 1970, reconhecida como patrimônio cultural da cidade, em detrimento de outros grupos, o que levanta a problemática da música na esfera política da imanência do social:

Da simples apropriação de um determinado tipo de música por um **xamã**, para uso exclusivo do seu domínio, até a promoção de músicas ou de artistas por governos constituídos estamos num campo que envolve privilégios, preferências e visões de grupo ou classe, portanto no campo político. Isto, evidentemente, sem exclusão de outras dimensões da música, como a estética, da identificação social, da sociabilização (Ikeda, 1995, p. 155)

O trabalho de pesquisa-ação de Antonio Madureira não consistiu em um trabalho acadêmico, com metodologia aplicada, pois não havia uma formação etnomusicológica no Brasil nos anos 1970. Os cursos de música eram incipientes nas universidades e a música brasileira só começou ocupar espaço nos currículos universitários a partir dos anos 1990 (Lühninge; Tugny, 2016).

Sua conduta de pesquisador visava uma experiência imersiva na cultura, sobretudo de escuta e observação, que pudesse alimentar a sua imaginação enquanto compositor a serviço da música brasileira na construção da estética Armorial. Em *Instrumentos populares do Nordeste* escolheu artistas e comunidades da cultura popular com expressão nos estados do Ceará, Pernambuco e Paraíba, fora dos interesses mercadológicos da indústria cultural, e da academia (Madureira, 1976).¹⁴³ Entretanto, com os limites de um projeto fonográfico, sua proposta foi reveladora de um espaço amplo, de variados contextos de sonoridades e de Nordeste.¹⁴⁴

Podemos refletir como essa pesquisa-ação, essa experiência cultural de escuta de Antonio Madureira, acerca do Cariri Cearense, refletiu em sua prática criativa.

5.3 Aralume

¹⁴³ Os referenciais de pesquisa que nortearam a pesquisa do LP e que constam no encarte, foram: Guerra-Peixe, já citado, Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 1972; Emílio Pujol, *La Guitarra y su Historia*, 1932; E, Mario de Andrade, *Música doce Música*, 1963.

¹⁴⁴ Vale lembrar, que o projeto ainda registrou do lado de Pernambuco grupos de Maracatu, Cavalo Marinho, e Orquestra de Mamulengo.

Boa parte dos temas das bandas cabaçais estão relacionados com a natureza, na imitação dos sons dos animais e do movimento na performance. Em a *Briga do cachorro com a onça*, o clímax do toque das bandas ocorre quando o cachorro é mordido pela onça, e o seu choro soa nos pífanos em notas descendentes. A duração do tempo da briga até a mordida e o choro, varia entre os grupos, pois como já vimos, cada qual tem sua versão, não se trata de uma estrutura rígida cristalizada.

O clímax da *Briga do cachorro com a onça* motivou a ideia central da composição *Aralume* de Antonio Madureira, composição que leva o título do segundo LP do Quinteto Armorial. Na década de 1980, foi reduzida para peça de violão solo e, nos anos 1990, foi gravada com o Quarteto Romançal para violão, violino, violoncelo e flauta. Podemos observar essa transposição idiomática da mordida da onça no cachorro, no esboço do manuscrito da Orquestra Romançal na instrumentação para violino, flauta, clarinete, trompete, trombone, violão, caixa, viola nordestina e bombo, do compasso 37 ao 59, onde o choro do cachorro se traduz na flauta e violino, em notas descendentes (figura 45 a 48).

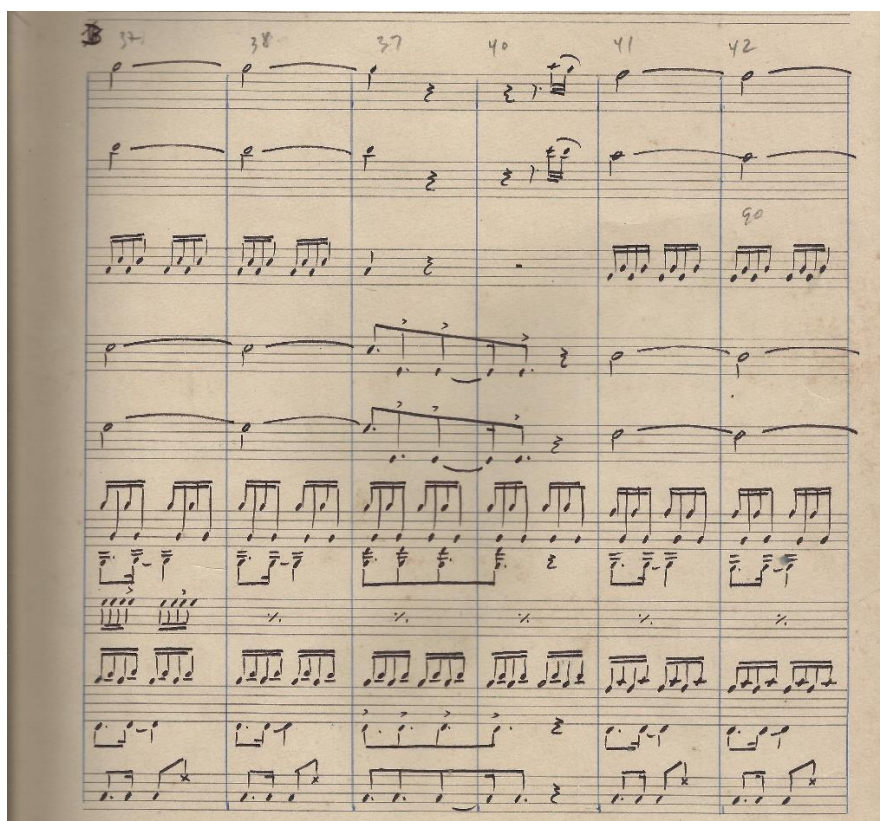


Figura 45. “Briga do cachorro com a onça” em *Aralume*.
Dossiê Orquestra Romançal Brasileira. Fundo Zoca Madureira (Andrade, 2017, pp. 163-215).



Figura 46. “Briga do cachorro com a onça” em *Aralume*.
Dossiê Orquestra Romancal Brasileira. Fundo Zoca Madureira (Andrade, 2017, pp. 163-215).

Handwritten musical score for measures 50 to 54. The score is written on ten staves. Measures 50 and 51 show melodic lines with rests. Measures 52 and 53 feature a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measures 54 and 55 continue the melodic and rhythmic development. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Figura 47. “Briga do cachorro com a onça” em *Aralume*.
Dossiê Orquestra Romancal Brasileira. Fundo Zoca Madureira (Andrade, 2017, pp. 163-215).

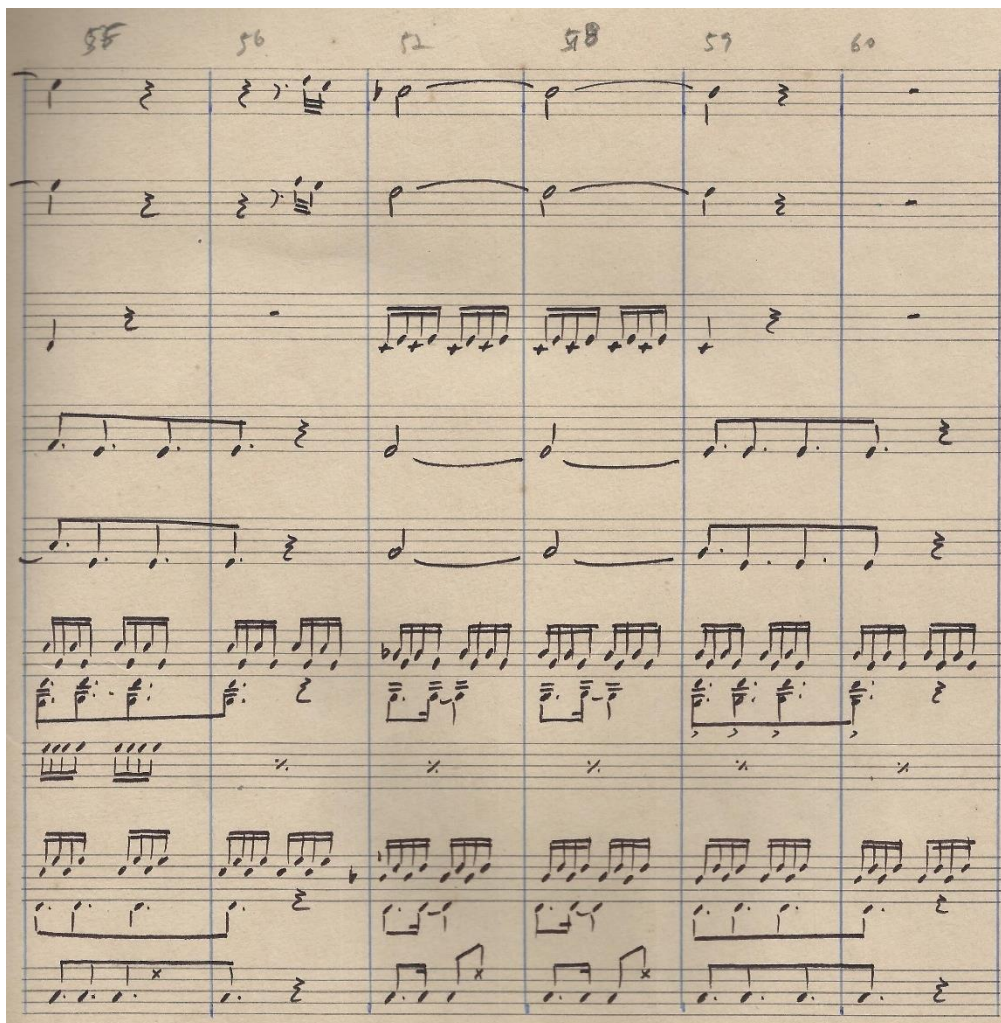


Figura 48. “Briga do cachorro com a onça” em *Aralume*.
Dossiê Orquestra Romançal Brasileira. Fundo Zoca Madureira (Andrade, 2017, pp. 163-215).

Na escrita da versão do volume 2 para a trilogia *Antonio Madureira Armorial: Histórias e partituras* (Madureira; Andrade, 2023) o compositor optou por um arranjo que mesclasse a versão do Quinteto Armorial com a do Quarteto Romançal, resultante na formação de flauta, violino, violoncelo, viola nordestina e violão, demonstrando como sua música abre espaço para variados contextos de representação sonora em sua proposta estética.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Sérgio Deslandes, em artigo trazendo uma reflexão analítica sobre a peça *Aralume*, com enfoque na análise da escrita para violão solo, propõe demonstrar de que modo foi preservada a unidade estética da composição em suas versões, e como foi mantido seu alinhamento com os ideais estéticos do movimento Armorial. (Deslandes, 2017, pp. 75-88). Ouvir *Aralume* na versão do Quinteto Armorial, disponível em: https://youtu.be/IpYEJ2RIScl?si=p3cFX4asj0_0MIYj. Ouvir na versão solo, com o título de *Nordestina*, na performance do compositor em registro da TV Cultura de São Paulo, 1983, disponível em: <https://youtu.be/BN4yw3bJh2A?si=oQaA6K20HLNUxZsl>. Ouvir na versão do Quarteto Romançal, 1997, disponível em: <https://youtu.be/ge6dKDy4Fv4?si=wDglCIIaFrn2f027>. Acesso, links, em 25/11/2024.

63 D

FL.

VLN.

VC.

V. ARA.

VIO.

68

FL.

VLN.

VC.

V. ARA.

VIO.

72

FL.

VLN.

VC.

V. ARA.

VIO.

77

FL.

VLN.

VC.

V. ARA.

VIO.

Detailed description: This musical score page contains two systems of staves, numbered 72 and 77. Each system includes five staves for the instruments: Flute (FL.), Violin (VLN.), Viola (VIO.), Violoncello (VC.), and Violins/Aras (V. ARA.). The notation is in treble and bass clefs. The first system (72) shows the beginning of a phrase with various note values and rests. The second system (77) continues the phrase, featuring more complex rhythmic patterns and dynamic markings. The V. ARA. and VIO. staves show a consistent rhythmic pattern throughout both systems.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Aralume'. The first system covers measures 82 to 88, and the second system covers measures 87 to 93. The instruments are Flute (FL.), Violin (VLN.), Viola (VC.), Violoncello (V. ARA.), and Violão (VIO.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 49. *Aralume*. Compasso 65 ao 88.
 Fonte: Madureira, 2023, Vol. 2. Transcrição
 Francisco Andrade e Yonan Daniel, pp. 53-64.

No exemplo acima (Figura 49. Compasso 65 ao 88.), acrescenta-se, ao “choro do cachorro”, o violoncelo à escala descendente da flauta e violino, e a mesmo tempo dividindo a marcação rítmica com a viola nordestina e o violão, que alude, em pulsação híbrida, ao toque da zabumba, caixa e pratos, deslocando a acentuação do baião, de 2 para 5, conforme os compassos 68-69; 72-73; 76-77; 80-81 e 84-85.

São dois os momentos do “choro do cachorro”, na composição, em todas as versões. O primeiro, mais espaçado conforme os exemplos acima, e o segundo mais compacto e marcado ritmicamente, como se a mordida da onça tivesse sido fatal, conforme podemos observar do compasso 98 ao 104 (Figura 50).



Figura 50. *Aralume*. Compasso 98 ao 104.

Fonte: Madureira, 2023, Vol. 2. Transcrição Francisco Andrade e Yonan Daniel, pp. 53-64.

Na minha experiência de músico-pesquisador tocando esse repertório com músicos das mais variadas formações, apenas dois músicos perceberam o simbólico da *Briga do cachorro com a onça* na composição: Bruno Menegatti, paulista de Santo André, multinstrumentista, educador musical e pesquisador das culturas populares, realizou mestrado sobre as Bandas de Pífanos da Bahia na região de Canudos (USP 2012), e Renan Rezende, paraibano de João Pessoa, flautista, pifeiro, músico da Orquestra Sinfônica da Paraíba, e da Banda Avuô, formada por cinco músicos-pesquisadores, integrando pífanos e percussão de pau e corda.

Assim, para os músicos que conhecem o contexto da criação cultural das bandas cabaçais, fica evidente a percepção do simbólico na obra. Neste caso, ser nordestino não é a garantia dessa percepção, identificar as características do mixolídio e lídio com a 7b, presente na composição, também não revelam essa percepção. Bruno e Renan não identificaram o choro do cachorro pela via do mixolídio..., e sim porque participam de um contexto amplo e idiomático, desses grupos.

Há outros referencias simbólicos da cultura popular em *Aralume*, a exemplo do canto de aboio no início e no fim da composição, e as ligações com o *Romance da Pedra do Reino* e *História d'o rei degolado nas caatingas do sertão*, de Ariano Suassuna, na reflexão da geomorfologia e ancestralidade dos Cariris de Pernambuco, Paraíba e Ceará, este motivado enquanto timbre-brasão, tema central da composição, em conversa com a Banda cabaçal dos Irmãos Aniceto (Andrade, 2017, pp. 124-128; 2023, pp. 16-46).

5.4 Cantiga

Outra composição de Antonio Madureira que brotou da experiência cultural do Crato, nos anos 1970, foi *Cantiga*, gravada pelo Quinteto Armorial (1980) no LP *Sete Flechas*, último do grupo, na formação de flauta, violino, marimbau, viola nordestina e violão (vídeo 8).

Madureira contou de certa ocasião em que esteve na feira do Crato e ouviu uma senhora que vendia cordel e cantava os folhetos até um certo momento da história, para atrair a atenção do público, e para cantar até o final era preciso comprar o folheto, todo esse recurso era feito por meio da cantoria. Essa era a estratégia de seu ofício, de cantadora vendedora de cordéis. Na ocasião, ela cantou o *Romance do Pavão Misterioso*, que motivou a prática criativa do compositor:

A “Cantiga” é uma peça, uma miniatura de composição, baseada numa toada de uma cantadora do Ceará. Ela cantava o “Romance do Pavão Misterioso”. Ela tinha uma voz muito bonita, e era muito emocionante ouvi-la cantar [...] Então eu cito essa melodia nessa composição, naturalmente com umas variações, alguns temas que eu fui agregando à melodia, mas de certa forma o núcleo é essa toada: [cantarola o folheto] “Vou contar uma história do Pavão Misterioso...” (Madureira; Andrade, 2023. Vol. 2, p. 44)



Vídeo 8. *Cantiga*. Quinteto Armorial. 1ª parte da composição.

Fonte: Madureira; Andrade; Daniel, 2023, Vol. 2, pp. 77-83. Ouvir e ver a notação, clicar na imagem ou disponível em: <https://youtu.be/fgqHhwRmf7s>. Acesso em 01/12/2014.



Figura 52. Marimbau. *Cantiga*.

Fonte: Madureira; Andrade; Daniel, 2023, Vol. 2, pp. 77-83

O recurso do tremulo no marimbau, Madureira introduziu inicialmente, no *Bendito de romeiro*, segundo movimento do concerto, *Toque para marimbau e orquestra*, dedicado à Severino Batista, tocador de berimbau-de-lata das feiras do Crato e Juazeiro (Orquestra Romançal Brasileira; Quinteto Armorial, 1978). Esse recurso o compositor utilizou para aproximar a sonoridade do marimbau das musicalidades do extremo oriente (Madureira; Sandroni, 2021)

Em entrevista para Ariana Perazzo da Nóbrega, Madureira falou das conexões da música oriental em sua perspectiva criativa:

Para Antonio Madureira, no Movimento Armorial, além da música popular do Nordeste e a música indígena, a oriental e indiana também tiveram uma grande influência nas suas composições. Madureira diz ter aprendido muito com a música oriental. Segundo ele,

no ocidente se aprende muito mais as formas. Os compositores fazem música como um “métier” que foi passado para eles e repetem coisas de que não sabem o significado. A música erudita europeia apenas o influenciou como “deveria agir” na sua composição. Ele diz que se fosse apenas pelo caminho do desenvolvimento da referida, chegaria ao nacionalismo, que segundo ele foi superado pelo próprio desenvolvimento europeu. (Nóbrega, 2000, p.66)

Com isso, Madureira não se prende a uma forma de composição definida, é o emblema da tradição, o mínimo elementar que desperta sua criatividade e organiza sua composição. O mote da *Cantiga*, a toada de romance, leva à modificação de textura em sua composição, quando do marimbau e da viola nordestina, passa para o violino e o violão, fica latente suas particularidades idiomáticas dentro do mesmo tema e suas pequenas variações. No violino a articulação se apresenta com o recurso do mordente e trinado em algumas notas, enquanto no violão, ele baixa a 6ª corda para Ré, onde essa nota, com pouca execução, soa mais por reverberação dentro da tonalidade.

A entrada da flauta, no segundo tempo do compasso 10, criando uma segunda melodia, parece preparar o clímax do cordel, da chegada do Pavão Misterioso, com o solo da flauta a partir do terceiro tempo do compasso 15, e tudo é reapresentado mais uma vez. Não há prolixidade, retórica, o emblema circula com expressividade e concisão.

Na ocasião das apresentações musicais da UFPB para o XXXI Congresso da Associação Nacional dos Pesquisadores e Pós-graduandos em Música, ANPPOM 2021, a convite do professor Ravi Shankar Magno Viana Domingues, fiz um arranjo da *Cantiga* para viola brasileira, corne inglês e violoncelo, apenas distribuindo as duas partes da composição entre nossos instrumentos e abrindo um espaço criativo para uma cadência da viola, explorando os cinco pares das dez cordas, fazendo-a soar de forma independente (vídeo 9).

Nossa performance audiovisual contou com o cenário de imagem de um frondoso Jatobá do Sertão de Patos, Paraíba, projetado ao fundo do palco, com registro do cineasta paraibano Otto Cabral, que fez a direção de arte do vídeo. Foi uma produção realizada em um contexto ainda tenebroso de pandemia, conduzido por um governo suspeito, cheio de incertezas, onde o congresso aconteceu de forma remota.



Vídeo 9. *Cantiga*. Trio Lancinante Cantiga de Antonio Madureira. Trio Lancinante. XXXI ANPPOM 2021. Clicar na imagem ou disponível em: <https://youtu.be/hPY8k2dU2A8?si=9uLL8o47JDMZcsnI> . Acesso em 30/11/2014.

Contudo, a performance de *Cantiga* reforça a ideia de que a música de Antonio Madureira, sua estética Armorial, não está fechada em um campo homogêneo territorial da performance musical. Ela pode servir ao intérprete-performance, enquanto *agente criativo*¹⁴⁶, servindo a variados contextos idiomáticos da prática musical, revelando com isso sua expressiva contribuição na qualidade de música brasileira.

5.5 Vila da Música: Camerata de Violões Ágio Moreira

A convite da Vila da Música¹⁴⁷, estive no Crato no início de setembro de 2023, em missão de pesquisa e lançamento do primeiro volume da série *Antonio Madureira Armorial: Histórias e partituras* (Madureira; Andrade, 2023). Nesta ocasião, apresentei a palestra: “O mosaico nordestino do Cariri na obra de Antonio Madureira: pesquisa-ação e música armorial brasileira” e, na sequência, apresentaram-se a Camerata de Violões

¹⁴⁶ Refletindo a respeito do “agente criativo” no campo da performance (Bragagnolo, 2019, p. 37-57).

¹⁴⁷ Atualmente com aproximadamente 720 alunos, a Vila da Música é o primeiro equipamento da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult/CE) instalado no interior e gerido em parceria com o Instituto Dragão do Mar (IDM-2017). É fruto da tradicional escola de música Sociedade Lírica do Belmonte (Solibel), fundada pelo Padre Ágio Augusto Moreira, na década de 1970. Antonio Madureira conheceu Padre Ágio, com quem estabeleceu vínculo de amizade e parcerias, e relatou o conhecimento musicológico do sacerdote, no trabalho de transcrição de cantigas, benditos, ladainhas... da tradição local com aplicação pedagógica em sua escola de música, voltada como ação socioeducativa para a comunidade da zona rural do Crato.

Ágio Moreira e a Orquestra Armorial do Cariri, com repertório dedicado à música Armorial. Era prevista uma apresentação da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, porém, estavam em viagem com apresentações e o nosso encontro ocorreu no último dia da minha estada, conforme já mencionei.

A Camerata de Violões Ágio Moreira, formada por professores e alunos de violão da Vila da Música, dirigida pelo professor e violonista Isaac Silva, apresentou músicas de Antonio Madureira: *Repente*, *Toré* e *Aralume*, transcritas (dos discos) e arranjadas por Issac. Tocaram, ainda, composições de Edu Lobo, Luiz Gonzaga e músicas da banda Cabaçal dos Irmão Aniceto, estas, graças ao trabalho de Coordenação de Pesquisa do Patrimônio Cultural liderada por Verlucia Nogueira, que consiste em transcrever as obras dos mestres da cultura local, e estabelecer um intercâmbio entre os mestres da região do Cariri e os professores e alunos da Vila (Cf. Nogueira, 2024).

A Camerata de Violões Ágio Moreira desenvolve o trabalho do ensino e a prática musical em diálogo com o repertório da música popular, música de concerto e a música dos artistas locais, e tem a música Armorial como o ponto de ligação entre esses universos.

5.6 Orquestra Armorial do Cariri: Francisco Di Freitas

A segunda apresentação, que fechou o encontro da Vila da Música, foi da Orquestra Armorial do Cariri, dirigida por Francisco Di Freitas. Em formação reduzida de dez músicos, com rabecas e violinos, flautas e pífanos, percussão e violão alternado com rabecão, estes tocado por Di Freitas.

O trabalho desta orquestra consiste em uma ação musical socioeducativa, onde se coloca como espaço de aprendizado e participação dos mestres e mestras da cultura popular da região do Cariri Cearense. Na ocasião, dentre os presentes, estava a mestra de Reisado, Maria Vilma, conhecida como Maria guerreira, que cantou o *Dragão devorador* (vídeo 9). Na parte instrumental, apresentaram *Cantiga de cego*, de autoria de Mestre Zé Oliveira, filho de Pedro Oliveira conhecido por Mestre Cego Oliveira (1912-1997). Entrevistei Di Freitas no dia seguinte ao evento, em sua residência em Juazeiro do Norte.



Vídeo 10. Orquestra Armorial do Cariri. Vila da Música. Clicar na imagem ou disponível em: https://youtu.be/cXE98p771V8?si=ZMCqWcBX_SQlwZhq . Acesso em: 02/12/2024.

A Orquestra iniciou como projeto de musicalização em Juazeiro, em 2002, vinculada ao SESC CE, como Orquestra de Rabecas Cego Oliveira, trabalhando a arte da rabeca, com olhar para as tradições e culturas locais, seus mestres, instrumentos e canções populares. Foi criada para homenagear o Mestre Cego Oliveira e seu filho Zé Oliveira, ilustres rabequeiros de Juazeiro. Em 2012, quando desvinculou sua atuação do SESC, não pode usar o mesmo nome, passando a ser chamada de Orquestra Armorial do Cariri.

Natural de Fortaleza, Francisco Ferreira Di Freitas, iniciou seu conhecimento em Música através do estudo do violoncelo e violão clássico, na década de 1980 no Sesi da Barra, em sua cidade natal. Realizou cursos com renomados professores, nacionais e internacionais, e tocou violoncelo em orquestras pelo Brasil. O conhecimento da música Armorial chegou através do trabalho que realizou com o grupo Syntagma:

Eu começo estudando violão em casa. Resolvi ir para a escola depois e fui estudar violoncelo, mas o instrumento que eu gostava mesmo era o clarone e o fagote. Nessa época, tinha um programa que era os concertos para a juventude, e passava na TV, era para conseguir atrair os jovens para a música, e passava os instrumentos voando na tela, e aparecia, assim, o fagote voando. Todos os instrumentos da orquestra, mas como não tinha aqui (Fortaleza) o fagote, eu fui para o violoncelo. Estudei violoncelo um bom tempo. Aí, toquei em orquestra de câmara, em orquestra grande, em grupo de música antiga. Aí, no grupo de música antiga eu tive mais acesso a essa música (Armorial), porque o nosso diretor era o Liduino Pitombeira, e a gente trabalhava música

antiga e a música nordestina. A gente fazia música nordestina com instrumentos de época. Eu tocava, na época, viola da gamba no grupo. Tudo que era instrumento de época, eles tinham, né? Eles tinham acesso... Ele era uma pessoa respeitada, já na época era muito respeitado, ele tinha acesso a muitos instrumentos. Compunha muito bem. (Di Freitas, entrevista para o autor, 2023)

Referencial enquanto grupo de Música Antiga na cidade de Fortaleza, o *Syntagma* se originou em 1986 na Universidade Estadual do Ceará, inicialmente como conjunto de flautas-doce, e adiante expandiu a gama de sonoridade para alaúde, viola da gamba, saltério e krummhorns. Atuaram durante 13 anos e se autodenominaram como “grupo escola” pela passagem de aproximadamente 30 músicos que adquiriram prática e vivência musical em sua trajetória. A pesquisadora Kristina Augustin relaciona o interesse do grupo pela música antiga e pela nordestina:

Liduino Pitombeira, um dos fundadores do grupo, conduziu o *Syntagma* para a pesquisa da própria música Nordestina, talvez pelo fato de ter ouvido o eco do trabalho realizado pelo *Quinteto Armorial* unindo os dois mundos: o passado e o presente; o antigo e o regional. Segundo Liduino as características harmônicas modais e a similaridade dos timbres são o elo entre as duas épocas tão distantes. (Augustin, 1999, p. 102)¹⁴⁸

Di Freitas atuou, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, em orquestras do estado de Goiás e Mato Grosso do Sul, e desenvolveu uma inflamação nos tendões devido à sobrecarga de trabalho e o ambiente competitivo das orquestras. Sua lesão foi curada com um tratamento terapêutico na cidade de Dourados (MS), pelos idos de 1994-95, após o tratamento, regressou para Fortaleza. Ele relatou um pouco do ambiente em que se formou como músico de orquestra no início dos anos 1980:

Porque o ambiente da orquestra era muito competitivo. Você tem que estar sempre se superando e superando os outros.
[...] Dizem que a orquestra tem um modelo de gestão nessa coisa. As pessoas se sentem como um modelo de gestão, tudo funciona direitinho. Aí, para isso funcionar direitinho, tem um esforço muito grande [...] Eu gostava muito de estudar. Eu passava o dia tocando, eu acordava, me trancava na sala da escola e ficava estudando, e a tarde ia ensaiar. E além de gostar, tinha a coisa de... eu queria me superar, porque eu via todo mundo tocando muito, muito músico tocando demais, né? Então além de conviver com músicos muito bons, que eles instigam a querer tocar também, o próprio ambiente cobra muito, né?
A própria estrutura, que são as estantes. Então, a última estante que é onde eu ficava. Aí vai até a primeira estante, que é o que todo mundo

¹⁴⁸ Há, também, outros referenciais de pesquisa na interpretação dos grupos de Música Antiga no Brasil. (Giofoni, 2008).

quer chegar a ser. Então, todo músico deseja ser o spalla, ser o primeiro, então isso cria essa competição.

E, como em Fortaleza a gente não teve um professor específico de violoncelo, os alunos de música erudita, de violino, que eram músicos que tocavam melhor, eram os músicos que davam aula para a gente. Então, era uma coisa meio precária. A gente tocava porque queria tocar, aprender na marra mesmo. (Di Freitas, entrevista para o autor, 2023)

Di Freitas teve oportunidade de participar, algumas vezes, dos Festivais de Campos de Jordão, SP, com intermediação de Eleazar de Carvalho (1912-1996), maestro cearense, renomado no meio da música de concerto, que contribuiu significativamente para a consolidação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP). Entretanto, o músico relatou o ambiente contraditório e angustiante das aulas nos festivais:

Tanto que a gente ganhava bolsas para ir para a orquestra do Eleazar de Carvalho. Na época ele era regente, e dava bolsa para irmos aos festivais que ele dirigia. O intercâmbio era muito bom, a gente tinha acesso ao melhor que existia. A gente nunca tinha acesso a isso por aqui. Mas aí, a gente se deparava com a realidade, né? Porque você chegava lá, era um professor americano que dizia que você está tocando tudo errado. Depois de anos estudando, chegava um alemão que nasceu nisso aí – *não, não é isso, você está tocando errado, o “balão” toca assim*. Essa é a realidade da gente, né? Até hoje não mudou muito, eu creio, assim, essa diferença que existe. A gente queria ser igual a eles. (Di Freitas, entrevista para o autor, 2023)

Contudo, não foi no Syntagma, nem através do ambiente formal do ensino da música e das orquestras que Francisco Di Freitas desenvolveu seu saber no campo da música Armorial. Sua mudança para Juazeiro do Norte aconteceu no ano de 2000, quando sua companheira passou em um concurso para atuar como professora de Filosofia. Di Freitas contou um pouco da sua chegada em Juazeiro:

Aí quando eu cheguei aqui, eu me deparei com uma realidade, eu só conhecia essas tradições dos LP's. Praticamente isso, só isso. Nem na TV se via uma banda cabaçal, um rabequeiro, isso você nunca via. Mas estando aqui já era mais fácil, né? Existia as pessoas que andavam pelo Brasil registrando, o Marcus Pereira, muita gente tinha acesso a esse material. Mas ainda era uma coisa refinada, né? Porque passou por um processo, entrou no estúdio. Então, você se identificava, sabia que aquilo tinha a ver com você, né? Era bonito e você sentia aquilo. Mas quando cheguei aqui eu vi que não era a realidade ainda, né? Porque a coisa aqui é mais... É outra realidade, o som... Essa relação do som com o local, com a natureza... Então, eu cheguei aqui e a primeira pessoa que eu vi foi o Cego Oliveira tocando. Eu fiquei assim... Foi um choque, porque eu vim de um lugar onde me cobrava ter uma postura toda europeia. Quando apareceu o Cego Oliveira tocando, parecia que estava tocando uma enxada. Um som forte, tudo muito intenso, saindo da música, e o movimento do corpo dele cantando, tocando e percutindo na rabeça, batia com o braço. É outra relação com a música, isso você

não vê nos LPs, você não tinha acesso a esse som. Me causou um estranhamento, eu fui saber o que era aquilo e acabei me envolvendo com isso. Eu fiz amigos, muitos amigos, mas o que me abriu a porta para esse universo foi esse movimento, o Movimento Armorial que me abriu os ouvidos para isso, para saber que isso existia. (Di Freitas, entrevista para o autor, 2023)

O significado do movimento (liderado por Ariano Suassuna) para Francisco Di Freitas e sua Orquestra Armorial do Cariri, foi amplo, o de reconhecer e dar visibilidade aos mestres e mestras da cultura popular do Cariri Cearense. E, com eles, Di Freitas vem desenvolvendo um trabalho, há mais de vinte anos, como espaço comunitário de formação e criação, onde a estrutura de sua orquestra serve à expressão dos mestres e mestras, de músicos profissionais e jovens aprendizes, não apenas na atuação enquanto performance, mas também como artesão de seus próprios instrumentos. Isso faz de seu trabalho um diferencial no campo estético do Armorial.

O encontro de Antonio Madureira com Di Freitas ocorreu em 2005, conforme o compositor contou no texto do encarte do disco, *O Alumioso*, primeiro disco autoral do músico cearense:

Conheci Di Freitas em 2005, quando fazia com o quarteto romançal o Sonora Brasil, Circuito nacional de música do SESC. Foi lá, em Juazeiro do Norte, terra do padre Cícero, que encontrei Francisco, este grande artista. Sem dúvida um encontro memorável. Na ocasião, conversamos longamente sobre música, pesquisas e sonhos. Di Freitas contou das suas atividades na área pedagógica e que desenvolvia uma original luteria. Muito me tocou sua descrição do trabalho que realizava junto aos alunos da APAE e da criação de uma orquestra de rabecas. Logo após o nosso concerto, fui a oficina ver de perto sua arte de criar e recriar instrumentos musicais. Trabalhando artesanalmente materiais alternativos e recicláveis, age coerentemente com a realidade socioeconômica do seu campo de ação. (Madureira; Di Freitas, 2008)¹⁴⁹

Após a apresentação da Orquestra Armorial do Cariri, na Vila da Música, enquanto havia uma confraternização pelo evento realizado, um dos flautistas me procurou para dizer que havia tido uma paralisia cerebral na infância, e que toca na orquestra há mais de doze anos, apontando o trabalho da orquestra como fator da reabilitação de sua saúde, de sua sociabilidade, devolvendo a ele uma forma de se reintegrar na sociedade. Além de tocar na orquestra, exerce o ofício de pintor e artesão como forma de sustento.

Comentei com Di Freitas, na entrevista, a respeito desse caso, e o músico me contou que o trabalho da orquestra também é voltado para a saúde. Muitos mestres e

¹⁴⁹ Antonio Madureira, texto de apresentação do disco *O Alumioso*. Di Freitas, 2008.

mestras da cultura local chegaram na orquestra com casos de depressão e outras enfermidades, e foram se cuidando durante o desenvolvimento dos trabalhos.

Apresentando-se em distintos lugares, muitos deles não visíveis e não reconhecidos socialmente como espaços de formação, a educação musical contemporânea, na sua base epistêmica e metodológica, tem sentido a necessidade de identificar e compreender uma “teia” complexa de situações, espaços e estratégias de transmissão de saberes musicais (Queiroz, 2017, p. 182) A atuação de Francisco Di Freitas e sua Orquestra Armorial do Cariri abre espaço para pensarmos o Armorial enquanto campo de ação da educação musical na contemporaneidade, onde a educação musical é cultura e promotora de saúde e bem estar.

Com relevante atuação, enquanto músico-pesquisador, Francisco Di Freitas, foi convidado pela universidade de Illinois, em 2016, para realizar oficinas, concertos e palestras, onde, desde então, colabora em projetos com o etnomusicólogo professor Michael Silvers no registro de rabequeiros do estado do Ceará.

Atualmente, é presidente da Associação dos voluntários para o bem comum, (AVBEM - CE) realizando ações de registro dos mestres e mestras, e grupos da tradição. Atuando no Ceara, Pernambuco, Alagoas, Bahia e Sergipe, trabalho que serve para inclusão social e cultural destes grupos em editais e programações culturais.

Neste capítulo apresentei a expansão das ideias da perspectivas do Armorial na região do Cariri Cearense, e a importância dessa região como campo de pesquisa-ação e experiência cultural para Antonio Madureira. E, ao mesmo tempo como na atualidade a partir da Vila da Música e da Orquestra Armorial do Cariri, a perspectiva Armorial se amplia em ações socioeducativas abrindo espaço para novas possibilidades de prática criativa e performática. Neste sentido a dimensão estética da música de Antonio Madureira se revela multifacetada e inspiradora para novas pesquisas.

Conclusão: Armorial ao alcance de todos

Esta tese refletiu para a construção estética da música armorial e sua articulação com a ideia de Nordeste e de Brasil, defendidas por Ariano Suassuna na criação do Movimento Armorial. Para tanto, examinou o significado da palavra Armorial em sua correspondência com o brasão (blasen), encontrando um sentido simbólico entre som e imagem, portadora de memória, identidade e cosmovisão. A apropriação simbólica do termo para criação do movimento revelou os “gumes da faca-de-ponta” de seu contexto, de um país marcado pelas contradições de uma ditadura civil-militar, e as contendas no seio do próprio movimento para realização de seu ideal estético. Contudo, percebe-se a aura do modernismo em sua fase preparatória, que serviu de material para a fase experimental, do enraizamento de Ariano Suassuna com o romanceiro popular e suas *vozes culturais de sertões recônditos*.

A chegada de Antonio Madureira, o Zoca, no movimento, com sua bagagem da *Barca d’Ajuda*, do ambiente do Teatro Popular do Nordeste, sua ligação com Mário de Andrade e a formação de violonista na Escola de Belas Artes, garantiu as condições para a incorporação dos instrumentos da cultura popular na música Armorial, até então, marginalizados pela visão de mundo dos integrantes da Orquestra Armorial, acentuando a problemática da categorização do erudito-popular no campo da música Armorial. Porém, suas primeiras experiências composicionais abrem espaço para as *vozes culturais* do romanceiro popular de Ariano Suassuna, com as tonalidades de seus timbres idiomáticos.

A construção do marimbau, instrumento autenticamente inventado pelos armorialistas, abre um caminho original para a proposta do Quinteto Armorial, onde é possível estabelecer a conexão entre a Música do Mundo e do Brasil de Dentro. Na medida em que nos aprofundamos no trabalho criativo do compositor, identificando seus emblemas culturais, o Mosaico Nordestino se apresenta na relação dialógica entre a criação da realidade e a realidade da criação, onde a economia de recursos, dos minimalismos das culturas brasileiras, da busca do elementar, organiza a sua composição. Assim, concluímos que sua estética não tem uma forma definida, não é homogênea, ao contrário, é plural na diversificação de compassos, modos e estrutura musical. Com isso, o movimento Armorial não se apresenta como homogêneo em sua perspectiva estética e dialoga com as culturas brasileiras, de um Nordeste de variados contextos.

A vivência cultural na Chapada do Araripe aponta o sentido da música armorial que se amplia na trajetória do compositor-pesquisador e revela uma dimensão de pertencimento, enraizamento, na atualidade, através de trabalhos como da Vila da Música, Crato, CE, por meio da Camerata de Violões Ágio Moreira e pelo trabalho da Orquestra Armorial do Cariri, liderada por Francisco Di Freitas.

Neste sentido, a experiência musical, pedagógica e performática transmitida pelo audiovisual no tecido da escrita da tese, revela também o campo multifacetado que a sua obra pode servir na qualidade de música brasileira que transcende o cânone de categorizações do erudito-popular.

Por fim, a publicação da trilogia *Antonio Madureira Armorial: histórias e partituras* com a transcrição de quarenta composições, consideradas pelo compositor, como o mais significativo de sua criação Armorial, e que está sendo distribuída para universidades e escolas de música de todo país pelo Instituto Çarê, coloca sua música como possibilidade para abrir novos horizontes de interpretação e prática musical, levando o Armorial ao alcance de todos.

Referências

- AFRICULTURES. “With a simple babatoni, Gasper Nali wows world”. Paris, Les Mondes en Relation, 2015. Disponível em: <https://africultures.com/murmures/?no=18433> . Acesso em 19/01/2023.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Prefácio de Margareth Rago. 5ª edição. São Paulo. Cortez, 2011.
- ALMEIDA, Cussy de. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo, Art Editora: Publifolha, 1998.
- ALMEIDA, Vitória Gomes. *Entre peças, cantos, danças e memórias: o Reisado enquanto patrimônio cultural de Juazeiro do Norte*. Monografia (Graduação) Juazeiro do Norte. Universidade Federal do Cariri. Curso de Biblioteconomia. 2016
- AMARAL, Carlos Eduardo. “Jarbas Maciel: O recolhimento de um discreto polímata”. Pernambuco, Revista Continente (Cepe). 01 set. 2014.
- AMICO, Stephen. “We Are All Musicologists Now”, or the End of Ethnomusicology. The Journal of Musicology. 2020.
- ANDRADE, Francisco. “Ancestral e Transcendente”. In: *Antonio Madureira Armorial: histórias e partituras*: Volume 3: Quarteto Romançal e Tríptico: no reino da ave dos três punhais / Antonio Madureira; texto e pesquisa Francisco Andrade; transcrição musical Francisco Andrade, Yonan Daniel. 1a. ed. São Paulo: Çarê: Letra da Cidade, 2024, p. 12-59.
- _____. *O Armorial*. Entrevista para Arrigo Barnabé. Programa Supertônica. Rádio Cultura FM 103.3. Fundação Padre Anchieta. São Paulo. 2023. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/radio/programas/supertonica/2023/09/09/166_o-armorial-por-francisco-andrade.html . Acesso em 11/10/2024
- _____. “Aurora Armorial”. In: *Antonio Madureira Armorial: Histórias e partituras*. Antonio Madureira. Volume 1 Quinteto Armorial: do romance ao galope nordestino. Antonio Madureira; texto e pesquisa Francisco Andrade; transcrição musical Francisco Andrade, Yonan Daniel. 1a. ed. São Paulo: Çarê: Letra da Cidade, 2023, p. 16-53.
- _____. “Pulsar Aralume”. In: *Antonio Madureira Armorial: Histórias e partituras*. Volume 2 Aralume, Quinteto Armorial vol.3, Sete Flechas. Antonio Madureira. Texto e pesquisa Francisco Andrade. Transcrição musical Francisco Andrade, Yonan Daniel. São Paulo, SP: Çarê: Letra da Cidade, 2023, p. 16-46.
- _____. “A percepção de música brasileira de Antonio Madureira: música e modernismo”. In : Iberic@l, Revue d’études ibériques et ibéro-américaines. Institut d’Études Hispaniques Sorbonne Université. Dossier Monographique *Modernismes en langue portugaise : dialogues et contrastes*. Coordinateurs Fernando Curopos et Paulo Teixeira Iumatti. Numéro 22. Automne 2022. pp. 9-24. Disponível em: <https://journals.openedition.org/iberical/284?form=MG0AV3> . Acesso em 25/11/2024.
- _____. (direção e roteiro). *50 Anos Movimento Armorial – pré-documentário*. João Pessoa, PB, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/rSqLDgxSsrY> . Acesso em: 21.12.2022

_____. *Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música*. 2017. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2017.

_____. “Antonio Madureira: a música como missão”. In: MADUREIRA, Antonio. *Composições para violão*. Vol. 1. Recife, Editora do Autor, 2016, pp. 15-19.

ANDRADE, Manuel Correia de. *A terra e o homem do Nordeste*. São Paulo, Brasiliense, 1964.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*, Organização estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo Toni, São Paulo, Edusp, 2020.

_____. *Danças dramáticas do Brasil*. Organização de Oneida Alvarenga, Belo Horizonte, Itatiaia, 2002.

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia; Brasília, Ministério da Cultura; São Paulo, Edusp, 1999.

_____. *Missão de Pesquisas Folclóricas: primeiros filmes etnográficos*. Núcleo de Cinema e Vídeo, Discoteca Oneyda Alvarenga, Centro Cultural São Paulo, 1997. Disponível em: <https://youtu.be/oMiRM7xyWgQ>. Acesso em 13/03/2025.

ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*. Inclui: “A antropofagia ao alcance de todos”, por Benedito Nunes. 2ª edição, São Paulo, Globo, 1995.

ANJOS, Moacir dos. “Ideias de Nordeste e de Brasil”. In: *Local/global: arte em trânsito*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005, pp. 51-71.

ARAÚJO, Samuel. “Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar”. *Revista USP*, São Paulo, n.87, p. 98-109, setembro/novembro 2010.

ARMORIAL, 50 anos. Catálogo da exposição Movimento Armorial 50 anos. Curadoria Denise Mattar. Consultoria de Manuel Dantas Suassuna e Carlos Newton Júnior. Museu de Arte Popular da Paraíba, 2023; Museu do Estado de Pernambuco, 2023-2024. Ministério da Cultura/Petrobrás, 2024.

AROCENA, Fabián. “Estratégias para a abordagem audiovisual de fenômenos folclóricos”. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, SP, v. 13, n. 00, p. e023018, 2024. DOI: 10.20396/proa.v13i00.16622. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16622>. Acesso em: 13 nov. 2024.

ASSIS LIMA, Francisco. Entrevista para Francisco Andrade. Projeto de Pesquisa de Tese de Doutorado, *Mosaico Nordestino: o Brasil de dentro na música de Antonio José Madureira*. Realizada via questionário de perguntas por escrito e conversas de WhatsApp. PPGM-CAPES-UFPB, janeiro e dezembro de 2024.

_____. Depoimento para o livro *Antonio Madureira Armorial: Histórias e partituras*. Antonio Madureira. Texto e pesquisa Francisco Andrade. Transcrição musical Francisco Andrade, Yonan Daniel. Volume 2 Aralume. Quinteto Armorial vol. 3 e Sete Flechas. São Paulo, SP: Çarê: Letra da Cidade, 2023. p. 15

_____. *Terras de Aluvião*. Rio de Janeiro, Confraria do vento, 2015.

AUGUSTIN, Kristina. *Um olhar sobre a música antiga: 50 anos de história no Brasil*. Rio de Janeiro. K. Augustin. 1999.

BARBOSA, Fernando Torres. “O marimbau”. In: Fernando Pintassilgo. *Marimbau*. CD. Paraíba PB. Fundo de Incentivo à cultura – Augusto dos Anjos. 2018.

BARBOSA, Virgínia. Escola de Belas Artes. Fonte Fundaj. Disponível em: [Recife – Antiga Escola de Belas Artes | ipatrimônio \(ipatrimonio.org\)](http://Recife – Antiga Escola de Belas Artes | ipatrimônio (ipatrimonio.org)). Acesso em 22/04/2023.

BARROS, Frederico Machado de. *César Guerra-Peixe: a modernidade em busca de uma tradição*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BARROSO, Oswald. *Reis de Congo*. Fortaleza: Ministério da Cultura/Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais/Museu da Imagem e do Som, 1996.

BARZA, Sérgio Nilsen (org.). Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos. Recife, Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), Governo do Estado de Pernambuco, Conservatório Pernambucano de Música, 2015.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BEZERRA, Amílcar Almeida. *(Re)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória intelectual de Ariano Suassuna*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Copyright © 1973 by the University of Washington Press Seattle and London, 2000.

_____, “Música, cultura e experiência”. Tradução: André-Kees De Moraes Schouten. Revisão técnica: Daniela Do Amaral Alfonsi, Paula Wolthers De Lorena Pires e Thaís Chang Waldman. Cadernos de campo, São Paulo, Revista USP n. 16, p. 1-304, 2007.

BOSI, Ecléa. *O Tempo vivo da memória: Ensaios de Psicologia Social*. 4ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2022.

_____. *Simone Weil: A Condição Operária e Outros Estudos sobre a Opressão*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1996.

BOLIS, Stephen Coffey. *O legado de Antonio Madureira para o violão brasileiro: sua obra para violão solo, interpretação sob a ótica da música nordestina e armorial*. Dissertação de Mestrado (Música: Teoria, Criação e Prática) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2017.

BORBA FILHO, Hermilo. *É de Tororó maracatu*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1951.

BRAGAGNOLO, Bibiana. “Experimentação na construção de duas performances de Ressonâncias, peça para piano de Marisa Rezende: uma reflexão a partir do entendimento da obra musical enquanto território”. ÍMPAR Online journal for artistic research Vol. 3 | n.1 | 2019, p. 37-57.

BRENNAND, Francisco. Oficina Francisco Brennand. Sítio eletrônico, disponível em: <https://oficinafranciscobrennand.org.br/> . Acesso em 05/09/2024

BUCCO, Cristiane de Andrade. *Indicadores da Prática Musical na Pré-história do Nordeste Brasileiro - Parque Nacional Serra da Capivara*. Volume 1. Dissertação de Mestrado em História. Área de concentração Pré-História. Recife. Universidade Federal de Pernambuco. 1999.

BUDASZ, Rogério. *O Cancioneiro Ibérico em José de Anchieta – Um Enfoque Musicológico*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicações e Artes. São Paulo. Universidade de São Paulo. 1996.

CALABRE, Lia. “Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura”. Atas do colóquio intelectuais, cultura e política no mundo ibero-americano. Intellèctus, Ano 05 Vol. II, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do rio bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo, Rio de Janeiro, Edusp, 2017.

_____. “Uma palavra instável”, in *Vários Escritos*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2011, p. 217-227.

CANELLA, Ricardo Elias Ieker. *Poéticas de um saber brincar: O Fandango de Canguaretama-RN*. Natal, Fundação José Augusto, 2014.

CANHOTO, Américo Jacomino. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo, Art Editora: Publifolha, 1998, p. 146.

CAPIBA, Lourenço da Fonseca Barbosa. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo, Art Editora: Publifolha, 1998, p. 151.

CARRERO, Raimundo. “Ariano Suassuna expõe arte armorial, amanhã”. Diário de Pernambuco, Terceiro Caderno, 25 nov. 1971.

CARVALHO, Emmanuel Wilson de. *Cussy de Almeida Neto: sua influência como violinista e compositor na música nordestina de concerto*. Dissertação de Mestrado em Música (Área de Concentração: Práticas Interpretativas. Linha de pesquisa: Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical). João Pessoa, PPGM-UEPB, 2023.

CARVALHO, José Jorge de. *Ritual and Music of the Sango Cults of Recife, Brazil*. Tese de doutoramento em Filosofia. Departamento de Antropologia Social, The Queen's University of Belfast, 1984.

CARVALHO, Nadjá de Moura. *A cantoria continua de pé (de parede) estudo sobre as formas de produção da poesia repentista nordestina*. Mestrado em Sociologia. Campina Grande, Universidade Federal de Campina Grande. 1991.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1984.

CAVALCANTE JR, Idelmar Gomes. “Nos interstícios do Teatro Recifense: A História do Espetáculo “A Barca d’ajuda” de Benjamim Santos”. ANPUH BRASIL - 30º Simpósio Nacional de História - Recife, 2019.

CERVO, Dimitri. *O minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea*. Santa Maria, UFSM, 2005.

CHAPADA DO ARARIPE. Ministério da Cultura do Brasil. “Chapada do Araripe e Fiocruz são candidatas a Patrimônio Mundial”. 19/03/2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/chapada-do-araripe-e-fiocruz-sao-candidatas-a-patrimonio-mundial>. Acesso em 28/11/2024.

CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA. *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos: partituras editadas*. Organização e apresentação Sérgio Nilsen Barza – Recife: Cepe, 2015. Vol. 1; Vol. 2 e Vol. 3.

COOK, Nicholas. “We are all [Ethno]musicologists now.” In: STOBARD, Henry (ed.), *The New [Ethno]Musicologies*. Lanham: Scarecrow Press, 2006, p. 48-70. Em português: COOK, Nicholas. “Agora somos todos (etno)musicólogos”. Trad. Pablo Sotuyo Blanco. ICTUS, vol. 7 (2006), p. 7-32

COSTA, Pablo Assumpção Barros. *ANICETE: quando os índios dançam*. Consultoria: Gilmar de Carvalho. Fortaleza. UFC / Departamento de Comunicação Social e Biblioteconomia, 1999.

COTTE, Roger J. V. *Música e simbolismo: ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras*. Tradução de Rolando Roque da Silva. São Paulo, Cultrix, 1997.

DESLANDES, Sérgio. “Aralume: as diversas representações sonoras de uma composição Armorial”. Simpósio Acadêmico de Violão da Embap / Organizado por Fabio Scarduelli e Dayane Battisti (9.: 2017: Curitiba, PR) Anais / IX Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 01 a 04 de novembro de 2017. Curitiba: EMBAP, 2017. pp. 75-88.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. *Artes e Artistas: Festa dos cantadores Dimas Patriota e Otacílio Batista, hoje à noite no Santa Isabel*. 26 de set. 1946.

DIAS, Roberto Barros. *História da expulsão dos jesuítas da Capitania de Pernambuco e anexas (Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte) em 1759: a disputa política e os domínios da educação*. 2017. 264f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2017.

DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (1970-1976). Recife, UFPE, 2000.

_____. “Conversa sobre o popular e o erudito na cultura do nordeste: Ariano Suassuna”, Proj. História, revistas PUC-SP, 1999.

DI FREITAS, Francisco. Entrevista para Francisco Andrade. Projeto de Pesquisa de Tese de Doutorado, *Mosaico Nordestino: o Brasil de dentro na música de Antonio José Madureira*. Realizada na cidade de Juazeiro do Norte CE. PPGM-CAPES-UFPB, setembro de 2023.

DINIZ, Pe. Jaime Cavalcanti. Biblioteca Pe. Jaime Diniz, UFRN. Disponível em: https://biblioteca.musica.ufrn.br/?page_id=863 . Acesso em 24/09/2024.

ESCOLA DE MÚSICA DE NATAL. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Disponível em: <https://jobim.musica.ufrn.br/institucional/historico> . Acesso em: 22/04/2023.

FEITOSA, Antonio Lucas Cordeiro. *Bairro brincante: estudo sobre entrecruzamentos de socialidades constitutivas de um bairro de Juazeiro do Norte-CE*. Tese (doutorado). Fortaleza. Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia. 2020.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.

FERREIRA, Ascenso. “Biografia de Ascenso Ferreira” por Dilva Frazão. Sítio eletrônico e biografia. Disponível em: https://www.ebiografia.com/ascenso_ferreira/. Acesso em 26/01/2023.

_____, “O maracatu”. In BORBA FILHO, Hermilo. *É de Tororó maracatu*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1951.

GADAMER. Hans-Georg. *Verdade e Método*. Vol. 1 e 2. Petrópolis, RJ, Vozes 2015.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. São Paulo, EDUSP, 2013.

GIFONI, Luciana. *Música de câmara e pós-modernismo: os grupos Syntagma (CE) e Anima (SP)*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo, Instituto de Artes da UNESP, 2008.

GOLÇALVES, Daniel Issa. “A solfa do Romance da Bela Infanta: uma melodia italiana do século XVII teria sobrevivido na tradição oral brasileira?”. Revista *Labor Histórico*, Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas (PPGLEV), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v8i1.47127>. Acesso em 27/09/2024.

GUEDES, Otacílio Batista. Wikipedia.

Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Otac%C3%ADlio> . Acesso em 12/11/2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 19ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1987.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Música Política: Imanência do Social*. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para doutoramento na Área de Ciências da Comunicação. São Paulo, 1995.

IUMATTI, Paulo Teixeira. “Saberes populares no Nordeste de Manuel Correia de Andrade”, *Economia política do desenvolvimento*, Maceió, vol. 3, Edição Especial, ago. 2010, p. 153-161.

JOHNSON, Steven. “Minimalism: aesthetic, style, or technique?”, *The Musical Quarterly*, Vol. 78, No 4. Winter, 1994, p. 742-773. Apud CERVO, Dimitri. *O minimalismo e sua influência na composição musical brasileira*, Santa Maria, Editora da Universidade Federal Santa Maria, 2005, p. 16-17.

JUNIOR, Carlos Newton. “Ariano, Madureira e eu”. Prefácio do livro *Antonio Madureira Armorial: Histórias e partituras*. vol. 2. São Paulo. Instituto Çarê-Letra da cidade, 2023. _____ . “Ariano Suassuna: do ensaio ao Almanaque”. In: SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.

JÚNIOR, Manuel Diégues et al. *Literatura popular em verso: estudos*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp; Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

KARNAL, Leandro. *Teatro da fé: Representação Religiosa no Brasil e no México do século XVI*. São Paulo, HUCITEC, USP, 1998.

KUBIK, Gerhard. “África”. *Grove Music Online*, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00268>. Acesso em 19/19/2023.

LAMAS, Dulce Martins. “A música na cantoria nordestina”, in, *Literatura popular em verso – estudos*, Manuel Diégues Júnior, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Tradução: Manuel Ruas. Editorial Estampa, Portugal, 1994.

LEITE, José Roberto T. *Jheronimus Bosch*. Rio de Janeiro, Coleção Letras e Artes, MEC, 1956.

LEONARDOS, Stella. *Amanhecência*. Rio de Janeiro/Brasília, J. Aguiar/INL, 1974.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. 2ª edição aumentada. São Paulo, Hucitec, 2013

LINS, Medeiros. *Não só folclore inspirou Benjamim Santos na Barca d’ajuda*. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 28 out. 1969a, p.2.

_____. *Só até hoje temos A barca d’ajuda no Teatro Santa Isabel*. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 30 out. 1969b, p.2

LÓPEZ CANO, R. “Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade”. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 69–94, 2015. DOI: 10.36025/arj.v2i1.7127. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127>. Acesso em: 14 nov. 2024.

LÜHNING, Angela e TUGNY, Rosângela Pereira de. “Etnomusicologia no Brasil: Reflexões introdutórias”. In *Etnomusicologia no Brasil* / Angela Lühning, Rosângela Pereira de Tugny, organização. - Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 21-45.

LUME, Alice et. al. “Berimbau-de-lata e marimbau: Da rua para o palco”. XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – João Pessoa, 2021 2021, p. 3

MACEDO, Joaryvar. *Império do Bacamarte: uma abordagem sobre o coronelismo no Cariri cearense*. Fortaleza, Ayni-produções culturais, 2022.

MADUREIRA. Antonio. *Antonio Madureira Armorial: Histórias e partituras*. Antonio Madureira. Texto e pesquisa Francisco Andrade. Transcrição musical Francisco Andrade, Yonan Daniel. Volume 1 Quinteto Armorial: do romance ao galope nordestino. São Paulo, SP: Çarê: Letra da Cidade, 2023.

_____. *Antonio Madureira Armorial: Histórias e partituras*. Antonio Madureira. Texto e pesquisa Francisco Andrade. Transcrição musical Francisco Andrade, Yonan Daniel. Volume 2 Aralume. Quinteto Armorial vol. 3 e Sete Flechas. São Paulo, SP: Çarê: Letra da Cidade, 2023.

_____. *Antonio Madureira Armorial: Histórias e partituras*. Antonio Madureira. Texto e pesquisa Francisco Andrade. Transcrição musical Francisco Andrade, Yonan Daniel. Volume 3 Quarteto Romançal: Quarteto Romançal e Tríptico: No reino da ave dos três punhais. São Paulo, SP: Çarê: Letra da Cidade, 2024.

_____. “A criação musical do Quinteto Armorial ao Quarteto Romançal”: uma conversa com Antonio Madureira, V Colóquio de Pesquisa do PPGM-UFPB, Mediador: Carlos Sandroni. 1 vídeo (1h 33m). 7 junho 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=qBacCVx4si4>. Acesso em 20/11/2024.

_____. Texto do encarte do disco *O Alumioso*. Di Freitas, São Paulo, Selo SESC, 2008.

_____. Texto do encarte do disco *Instrumentos Populares do Nordeste*. São Paulo, Gravadora Discos Marcus Pereira, 1974.

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves, *O folclore na indústria fonográfica: A trajetória da Discos Marcus Pereira*, 195 páginas, Dissertação (Mestrado) — Programa Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, ECA/USP, 2013.

MAIA, Tatyana de Amaral. “Por um sistema cultural integrado: a ação do Conselho Federal de Cultura (1967-1975)”. VI ENECULT: Encontro de estudos multidisciplinares em cultura. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2010.

MAPA CULTURAL DE PERNAMBUCO. “Antúlio Madureira”. 2024. Disponível em: https://www.mapacultural.pe.gov.br/agente/16476/antulio_madureira#info . Acesso em 20/11/2024.

MARTINS, L. “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória”. *Letras*, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881.

MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira. *O sertão imaginado nas bachianas brasileiras de Heitor Villa Lobos*. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2020.

MENDES, Murilo. “Conflito de culturas em três poetas brasileiros”, *Annali*, Instituto Universitario Orientale, Napoli, 1961.

MENDES, Murilo Gaspar. *O som que dá no pife: Trajetória e Resistência da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto*. 2021. Tese (Doutorado em Musicologia). São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2021.

MENEZES, João Paulo. “Ir ao Brasil para descobrir a origem de Macau”. Macau, *Revista Macau*, 2017. Disponível em: <https://www.revistamacau.com.mo/2017/04/12/ir-ao-brasil-para-descobrir-a-origem-de-macau/>. Acesso em 13/03/2025.

MOURA, Getúlio. *Um Rio Grande e Macau: cronologia da História Geral*. Fundação José Augusto (RN), 2003.

MORAES, Antonio Carlos Robert. «O Sertão», *Terra Brasilis* [Online], 4 - 5 | 2003, posto online no dia 05 novembro 2012, consultado o 05 dezembro 2022. URL: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/341>; Acesso em 25/09/2024.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música*. 3ª edição. Belo Horizonte, Autêntica, 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. “O desconforto da musicologia”. Tradução de Luis Paulo Sampaio. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música* – n.11, 136 p. jan. - jun., 2005.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário de Tupi Antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global. 2013.

NEGREIROS. Regina Coeli Araújo. *Maracatu à paraibana: uma análise das reinvenções e conexões político-sociais-religiosas a partir do Pé de Elefante*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2018.

NETO, Lira. *Padre Cícero: Poder, fé e guerra no sertão*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

NETO, Manuel. “Quinteto traz de volta música medieval em bases populares”. *Diário de Pernambuco*, 13 jul. 1973.

NETTL, Bruno. "Music Education and Ethnomusicology: A (usually) Harmonious Relationship". *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*. 2010.

NEWTON JR, Carlos. “Ariano, Madureira e eu”. Prefácio do livro *Antonio Madureira Armorial: Histórias e partituras*. vol. 2. São Paulo. Instituto Çarê-Letra da cidade, 2023.
 _____. “Ariano Suassuna: do ensaio ao Almanaque”. In: SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.

NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”, in ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, Globo, 1990, p. 5-39.

NUNES, Cícera. *O Reisado em Juazeiro do Norte e os conteúdos da história e cultura africana e afro descente: uma proposta para a implementação da Lei nº 10.639/03*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza. Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, 2007.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A música no movimento armorial*. São Paulo, ANPPOM, 2007.

_____. *A música no movimento armorial*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro. UFRJ/Escola de Música. 2000.

NÓBREGA, Antonio. Sítio eletrônico. Disponível em: <https://antonionobrega.com.br/site/> . Acesso em 19 maio, 2023.

NOGUEIRA, Verlucia. *Musicalidades do Cariri: patrimônio, acervo e memória*. Organização Verlucia Nogueira. Fortaleza, UECE, 2024.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 2006.

PATRIOTA, Dimas Batista. *Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira*. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/dimas-batista/> . Acesso em 12/11/2024.

PAZ, Ermelinda A. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Editora MUSIMED, 2002.

PEIXE, Cesar Guerra. “Zabumba, orquestra nordestina”. Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Folclore*, nº 26. 1970, pp. 15-37.

PENNA, Maura; SOBREIRA, Silvia. A formação universitária do músico: a persistência do modelo de ensino conservatorial. *Opus*, v. 26 n. 3, p. 1-25, set/dez. 2020. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2611> Acesso em 15/10/2024.

PESSOA, Augusto. *Candeias*. Juazeiro do Norte CE, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cHxDQCrdVno>. Acesso em: 17/03/2025.

PINTO, Luís Alvares. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo, Art Editora: Publifolha, 1998.

PINTO, Tiago de O. “Som e música. Questões de uma antropologia sonora”. *Revista de antropologia*, São Paulo, USP, 2001, V. 44 nº 1. pp. 222-286. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007> . Acesso em 24/10/2024.

PIÚBA, Fabiano. “Chapada do Araripe e Fiocruz são candidatas a Patrimônio Mundial”. Brasília, Ministério da Cultura, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/chapada-do-ararape-e-fiocruz-sao-candidatas-a-patrimonio-mundial> . Acesso em 17/03/2024.

PRONK, Erik de Lucena. *Do Romance ao Loop Nordestino: Viola sertaneja e live looping na música armorial*. Tese de doutorado em Música. Orientação científica do Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e coorientação científica do Doutor Ivan Vilela Pinto, Professor Auxiliar da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Brasil). Universidade de Aveiro, Portugal, 2021.

QUEIROZ, Luis Ricardo S; DANTAS, Leonardo Meira, e MARINHO, Vanildo Mousinho. “O patrimônio musical imaterial brasileiro e a formação em música popular: reflexões a partir do bacharelado em música brasileira popular da universidade federal da paraíba”. In: *A Música Popular no Ensino Superior: análises, reflexões e propostas para o século XXI* / Organização Ana Carolina Nunes do Couto. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, pp. 52-83.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. “Pesquisa-quantitativa e pesquisa qualitativa: Perspectivas para o campo da etnomusicologia.” *Revista Claves* n. 2. nov.2006, p. 87-98.

_____. Educação musical é cultura: nuances para interpretar e (re)pensar a práxis educativo-musical no século XXI *DEBATES | UNIRIO*, n. 18, p.163-191, maio, 2017.

RAGO FILHO, Antônio. *A ideologia 64: os gestores do capital atrofico*. Tese de doutoramento em história. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998.

RILEY, Terry. *In C*, 1965. Celestial Harmonies, 1989.

RODRIGUES, Igor Ortega; TEIXEIRA DOS SANTOS, Regina Antunes; SCHULZ GATTINO, Gustavo. “Audiovisualidade em música: processos perceptivos e cognitivos”. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 95–122, 2014.

ROMERO, Hidalgo; VILLELA, Alice. *Briga do cachorro com a onça*. São Paulo. Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 2013. Disponível em: <http://www.laboratoriocisco.org/obras/a-briga-do-cachorro-com-a-onca/>

SANDRONI, Carlos. *Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade*. São Paulo, Edições SESC, 2024.

_____. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas, UNICAMP, 2009.

SANTOS, Marília Paula dos. “Música armorial: revisão bibliográfica”. *Revista Música*, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena Universidade de São Paulo, dezembro de 2020 ISSN 2238-7625

SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo, Edusp, 2014.

SAUTCHUK, João Miguel, *O Brasil em Discos: Nação, Povo e Música na produção da gravadora Marcus Pereira*. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UNB, 2005.

SCHMITT. Jean-Claude. Michel Pastoureau, *Traité d'héraldique*. In : *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 38^e année, N. 1, 1983. pp. 207-209.

SILVA, Jéssica Soares. *“Entre toadas, leis e cachês”: As práticas das bandas cabaçais do cariri cearense e as ressignificações do conceito de culturas populares*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. Fortaleza. Universidade Federal do Ceará. 2011.

SILVA, Tiago Varges da. “Imagens da finitude: representações pedagógicas e moralizantes em Hieronymus Bosch.” *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo*, julho 2011.

SIQUEIRA, Batista. *Os Cariris do Nordeste*. Rio de Janeiro, Editora Cátedra. 1978.

SIQUEIRA, José. *O sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa, 1981.

SOLER, Luis. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis, UFSC, 1995.

_____. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife, UFPE, 1978.

SUASSUNA, Ariano. “Notas sobre a música de Capiba”. In: BORBA FILHO, Hermilo, *É de tororó maracatu*. Rio de Janeiro, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951, pp. 33-65.

_____. “Movimento Armorial”. Separata da *Revista Pernambucana de Desenvolvimento*. Recife, Condepe, vol. 4, n. 1, jan./jun. 1977, pp. 40-41.

_____. *O Movimento Armorial*. Recife, Editora Universitária, 1974.

TAVARES, Braulio. “Tecendo o repente”. In: *Poetas do Repente*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2011.

TATTI MORENO. Wikipédia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tatti_Moreno.. Acesso em 05/10/2024.

TENDLER, Silvio. *Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá* (2006). CALIBAN, 2015. Disponível em: <https://youtu.be/IFZ7PNTazgY> . Acesso em 04/12/2024.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre cultura popular tradicional*. Revisão técnica Antonio Negro et al, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

TONHECA DANTAS. Wikipédia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tonheca_Dantas. Acesso em 26/01/2023. Acesso em: 04/12/2024.

TONI, Flávia Camargo. “Missão: as pesquisas folclóricas”. In: ANDRADE, Mário de. *Missão de pesquisas folclóricas*. São Paulo, Sesc São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura/CCSP, 2006.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VENTURA, Leonardo Carneiro. *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no movimento armorial*. 2007. 200 f. Dissertação (Mestrado em História e Espaços) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

VIEIRA, Evaldo. “Brasil: do golpe de 1964 à redemocratização”. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Viagem incompleta – A experiência brasileira (1500-2000): a grande transição*. São Paulo, Senac São Paulo, 2000, pp. 185-215.

VILLALTA, Luiz Carlos. “O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura”. *História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. Organização Laura de Melo e Souza. São Paulo, CIA das Letras, 1997.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas brasileiras nº 4*. New York, Ricordi, 1953.

VILA NOVA, Sebastião. “Quinteto Armorial e a música brasileira”. *Diário de Pernambuco*, 25 nov. 1973.

VILELA, Ivan. “Apresentação”. *Revista usp – Música popular brasileira na usp*, nº 111, out./nov./dez. 2016, pp. 8-10.

_____. “Caipira: cultura, resistência e enraizamento”. *Estudos Avançados*, São Paulo, Brasil, v. 31, n. 90, p. 267–282, 2017.

_____. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo, Edusp, 2013.

ZANON, Fábio. “O violão no Brasil depois de Villa-Lobos”. Maio de 2006. Arquivo dos programas de violão clássico apresentados por Fábio Zanon e transmitidos originalmente pela Rádio Cultura FM de São Paulo. Disponível em: <https://vcfz.blogspot.com/2006/05/o-violao-no-brasil-depois-de-villa.html>. Acesso em: 28/08/2023.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WIDMER, Ernest. *Música Brasilis*. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/ernst-widmer> . Acesso em: 26/11/2024.

WIKIPEDIA. “Dulcimer”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dulcimer>. Acesso em: 21/12/2023.

_____. *Macau (Rio Grande do Norte)*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Macau_\(Rio_Grande_do_Norte\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Macau_(Rio_Grande_do_Norte)). Acesso em 26/01/2023.

Obras fonográficas

É de tororó. Capiba e Ascenso Ferreira. Leda Baltar. Jazz Band Acadêmica de Pernambuco. Discografia Brasileira. Instituto Moreira Sales. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/38983/undefined>. Acesso em 29/09/2024.

Fernando Pintassilgo. *Marimbau*. CD. Paraíba PB. Fundo de Incentivo à cultura – Augusto dos Anjos. 2018.

Guerra Peixe. Festa de Ritmos. Copacabana (1956). Niterói RJ. Instituto Memória Musical Brasileira. 2017. Disponível em: <https://immub.org/album/festa-de-ritmos> Acesso em 08/10/2024.

Milton Nascimento. Sentinela. Ariola/Polygram. LP, 1980.

Max de Rieux – Rythmes brésiliens. LP. Decca, 1958.

Orquestra Armorial – Orquestra Armorial. LP. Continental, 1975

Quinteto Armorial – Do romance ao galope nordestino. LP. Discos Marcus Pereira, 1974.
Quinteto Armorial – Aralume. LP. Discos Marcus Pereira, 1976.

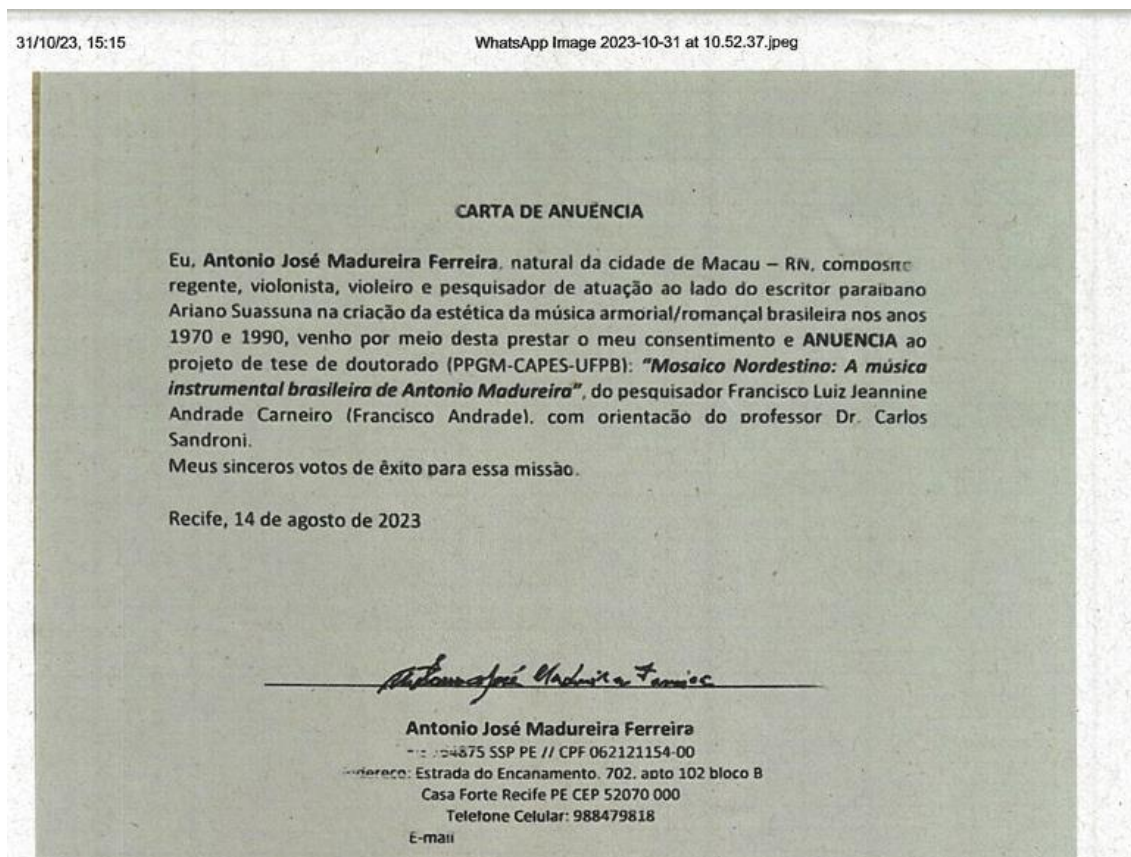
Instrumentos populares do Nordeste. LP. Discos Marcus Pereira, 1976.

Quinteto Armorial – Quinteto Armorial. LP. Discos Marcus Pereira, 1978.
Quinteto Armorial – Sete Flechas. LP. Discos Marcus Pereira, 1980.

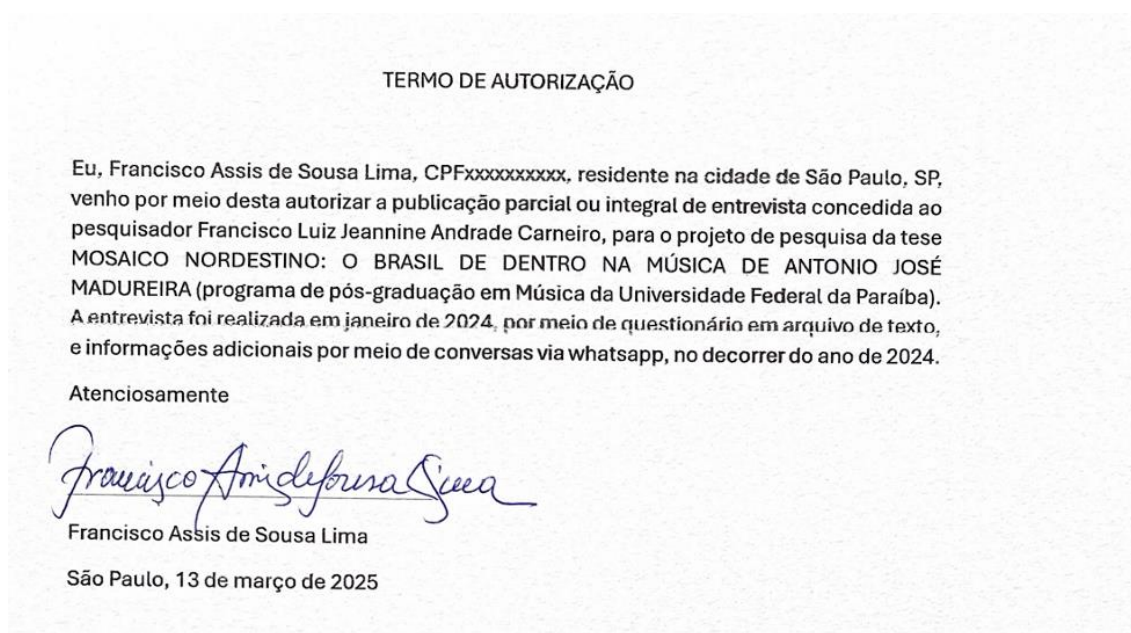
Teca Calazans. Teca Calazans canta Villa-Lobos. Kuarup Discos, 1999

Anexos

1. Carta de Anuência Antonio Madureira



2. Termo de autorização Francisco Assis Lima



3. Termo de autorização Francisco Di Freitas

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Francisco Ferreira de Freitas Filho, RG 200202914085100, CPF 59758848453, residente na cidade de Juazeiro do Norte, CE, venho por meio desta autorizar a publicação parcial ou integral de entrevista concedida ao pesquisador Francisco Luiz Jeannine Andrade Carneiro, para o projeto de pesquisa da tese MOSAICO NORDESTINO: O BRASIL DE DENTRO NA MÚSICA DE ANTONIO JOSÉ MADUREIRA (programa de pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba), realizada em início de setembro de 2023.

Atenciosamente

Documento assinado digitalmente
 FRANCISCO FERREIRA DE FREITAS FILHO
 Data: 13/03/2025 12:47:56-0300
 Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Francisco Ferreira de Freitas Filho

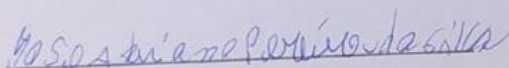
Juazeiro do Norte, 13 de março de 2025

4. Termo de autorização Banda Cabaçal Irmãos Aniceto

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, José Adriano Pereira da Silva, CPF 878.201.533-34, na condição de representante do grupo/Banda Cabaçal irmãos Aniceto, residente na cidade do Crato, CE, venho por meio desta autorizar a publicação parcial ou integral de entrevista com o grupo, concedida ao pesquisador Francisco Luiz Jeannine Andrade Carneiro, para o projeto de pesquisa da tese MOSAICO NORDESTINO: O BRASIL DE DENTRO NA MÚSICA DE ANTONIO JOSÉ MADUREIRA (programa de pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba). A entrevista foi realizada em 08 de setembro de 2023.

Atenciosamente



José Adriano Pereira da Silva

Crato CE, 13 de março de 2025