



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

Tese de Doutoramento

**Flauta Armorial: aspectos técnicos e interpretativos de obras
selecionadas**

Thallyana Barbosa da Silva

Orientador(es) | Monika Streitová
Vanda de Sá Silva

Évora 2022



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

Tese de Doutoramento

**Flauta Armorial: aspectos técnicos e interpretativos de obras
selecionadas**

Thallyana Barbosa da Silva

Orientador(es) | Monika Streitová
Vanda de Sá Silva

Évora 2022



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Eduardo Lopes (Universidade de Évora)

Vogais | Alexandre Andrade (Instituto Piaget)
Pedro Couto-Soares (Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Música de Lisboa)
Susana Sardo (Universidade de Aveiro)

“Toda arte é local antes de ser regional, mas, se prestar, será contemporânea e universal” (Ariano Suassuna)

Aos meus pais, João Batista e Maria Lúcia

Agradecimentos

A Deus, por tudo.

À professora Monika Streitová, pela sua valiosa orientação, paciência e generosidade.

À professora Vanda de Sá, pela importante contribuição a este trabalho.

Aos meus pais, João Batista e Maria Lúcia, pelo amor e educação

Ao meu esposo, Alphonsos, pelo amor, cuidado e incentivo.

A minha tia Baí, pelo cuidado e apoio.

À Sabine, pelo amor e fidelidade

As minhas irmãs, Fabiana e Polyana, pelo companheirismo.

Aos compositores, Clóvis Pereira, Rogério Borges, Hezir Pereira, José Manuel Pérez, Liduino Pitombeira, Samuel Cavalcanti e Beetholven Cunha, que presentearam esta pesquisa com obras valiosas. Meus sinceros agradecimentos.

Aos demais professores do curso de doutoramento, Eduardo Lopes e Benoît Gibson, pelo conhecimento compartilhado.

Ao Governo do Estado da Paraíba e à Orquestra Sinfônica da Paraíba, por viabilizarem a licença da minha função para a realização do doutoramento.

À Universidade de Évora.

Flauta Armorial: aspectos técnicos e interpretativos de obras selecionadas

Resumo: Este trabalho aborda o estudo dos aspectos técnicos e interpretativos da Música Armorial voltada para o repertório de flauta transversal, objetivando a criação de uma concepção de Flauta Armorial com base nos princípios da referida música. O estudo se desenvolveu, primariamente, buscando compreender o contexto histórico, conceituação, pressupostos e características da Música Armorial. Considerando que essa música tem seu fundamento nas expressões musicais da cultura popular nordestina, realizou-se uma investigação de tais expressões, com uma maior ênfase na música de pífano – cujo instrumento é elemento inspirador para flauta na Música Armorial – no intuito de apreender seus modos de toque e nuances sonoras, as quais foram traduzidas na flauta através das novas técnicas contemporâneas. Na etapa posterior da pesquisa, foi realizado um trabalho interpretativo em três obras selecionadas, a saber: *Terno de pífanos*, de Clóvis Pereira, *Concertino Armorial* para flauta e orquestra, de Rogério Borges e *Suite da caatinga* para flauta e piano, de Hezir Pereira. Nesse processo, realizou-se um procedimento de intervenção, no qual foram aplicadas nas obras técnicas contemporâneas que remetessem aos aspectos sonoros das expressões musicais da cultura popular nordestina. Os resultados obtidos viabilizaram a construção de uma sonoridade armorial e mostraram a contribuição das técnicas contemporâneas na elaboração dessa sonoridade. A investigação também propôs aos compositores a elaboração de obras para flauta inspiradas na linguagem armorial, que resultaram em cinco novas composições. Por fim, originou-se um caderno de partituras para Flauta Armorial no qual constam as referidas obras, bem como as abordadas no processo interpretativo, essas editadas com as sugestões interpretativas.

Palavras-chave: Música Armorial; Flauta transversal; Interpretação; Flauta Armorial; Pífano

Armorial flute: technical and interpretive aspects of selected works

Abstract: This work deals with the study of the technical and interpretative aspects of Armorial Music focused on the transverse flute repertoire, aiming at the creation of a conception of Armorial Flute based on the principles of that music. The study was developed, primarily, seeking to understand the historical context, conceptualization, assumptions and characteristics of Armorial Music. Considering that this aesthetic is based on musical expressions of popular Northeastern culture, an investigation of such expressions was carried out, with greater emphasis on fife music - whose instrument is an inspiring element for flute in Armorial Music - in order to apprehend its ways of touch and sound nuances, which were translated into the flute through new contemporary techniques. In the later stage of the research, interpretive work was carried out in three selected works, namely: *Terno de pífanos*, by Clóvis Pereira, *Concertino Armorial for flute and orchestra*, by Rogério Borges and *Suite da caatinga for flute and orchestra*, by Hezir Pereira. In this process, an intervention procedure was carried out, which were applied in contemporary technical works that referred to the sound aspects of musical expressions of popular northeastern culture. The results obtained enabled the construction of an armorial sound and showed the contribution of contemporary techniques in the elaboration of this sound. The investigation also proposed to the composers the elaboration of works for flute inspired by the armorial language, which resulted in five new compositions. Finally, a notebook of scores for Armorial Flute was created, which contains the aforementioned works, as well as those addressed in the interpretive process, edited with the interpretative suggestions.

Keywords: Armorial Music; Transverse flute; Interpretation; Armorial flute; Fife

ABREVIATURAS

UFPB – Universidade Federal da Paraíba
DEC – Departamento de Extensão Cultural
UFPE – Universidade Federal de Pernambuco
TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco
TPN – Teatro Popular do Nordeste
UFCG – Universidade Federal de Campina Grande
FIMUS – Festival Internacional de Música de Campina Grande
COMPOMUS – Laboratório de Composição Musical da Universidade Federal da Paraíba
FlautUEncontro – Encontro de Investigação em Flauta Transversal
UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
NAMP – *New Armorial Music Project*
CEPE – Companhia Editora de Pernambuco
IFPE – Instituto Federal da Paraíba
SESC – Serviço Social do Comércio
UEPA – Universidade Estadual do Pará
FIMUCA – Festival Internacional de Música
IECG – Instituto Estadual Carlos Gomes
FCG – Fundação Carlos Gomes
EMEM – Escola de Música do Estado do Maranhão
FAAMA – Faculdade Adventista da Amazônia
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
FACEC – Faculdade de Ciência e Educação de Caparaó
FATEN – Faculdade e Seminário Teológico Nacional
Comp. – compasso

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO	1
ESTADO DA ARTE	4
OBJETIVOS DO ESTUDO	9
METODOLOGIA	12
CAPÍTULO 1 – MÚSICA ARMORIAL	15
1.1 Breve abordagem do Nordeste e sua música.....	15
1.2 Contexto histórico – político	21
1.3 Movimento Armorial.....	23
1.4 A música do Movimento Armorial.....	28
CAPÍTULO 2 – RESSONÂNCIAS ARMORIAIS	41
2.1 Grupos musicais do Movimento.....	41
2.2 Grupos musicais pós-Movimento.....	52
2.3 Repertório flautístico armorial e função da flauta.....	54
2.4 Repertório flautístico de influência armorial/nordestina	72
2.5 Movimento Armorial: 50 anos	80
CAPÍTULO 3 – CONSTRUÇÃO DA CONCEPÇÃO SONORA DE FLAUTA ARMORIAL	82
3.1 Reflexões sobre flauta e sonoridade.....	82
3.2 Novas técnicas de sonoridade: possibilidades para a flauta armorial.....	86
3.3 Técnicas sonoras contemporâneas selecionadas.....	88
3.3.1 Som eólico.....	88
3.3.2 Toque e canto simultâneo	90
3.3.3 Falar e Tocar.....	91
3.3.4 Glissando.....	92
3.3.5 Quartos de tom	94
3.3.6 Efeitos percussivos: <i>Pizzicato</i> e Ruído de chaves.....	95
3.3.7 Vibrato e <i>Shaking</i>	98
3.3.8 <i>Bisbigliando</i>	100
3.3.9 Harmônicos.....	102
3.3.10 Multifônicos.....	103
3.3.11 <i>Frullato</i>	105

3.4 Análise sonora das manifestações da cultura popular nordestina e equivalência contemporânea.....	106
3.4.1 Pífano.....	106
3.4.2 Zabumba.....	136
3.4.3 Rabeca.....	135
3.4.4 Cantoria de viola.....	141
3.4.5 Viola nordestina.....	147
3.4.6 Aboio e toada.....	155
3.5 Tabela completa das expressões musicais nordestinas, características consideradas e técnica sonora contemporânea correspondente.....	160
CAPÍTULO IV – APLICAÇÃO DAS TÉCNICAS SONORAS CONTEMPORÂNEAS EM OBRAS SELECIONADAS	165
4.1 <i>Terno de Pifanos</i> , de Clóvis Pereira.....	167
4.2 <i>Concertino Armorial para flauta e piano</i> , de Rogério Borges.....	184
4.3 <i>Suite da Caatinga para flauta e piano</i> , de Hezir Pereira	201
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	234
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	238
ANEXOS	254
ANEXO 1 – QUESTIONÁRIOS AOS COMPOSITORES CLÓVIS PEREIRA, ROGÉRIO BORGES E HEZIR PEREIRA	255
ANEXO 2 – CADERNO DE PARTITURAS PARA FLAUTA ARMORIAL.....	290
ANEXO 3 – DECLARAÇÕES DE AUTORIZAÇÃO DE EDIÇÃO E PUBLICAÇÃO DE PARTITURAS.....	442
ANEXO 4 – PROGRAMAS DOS RECITAIS.....	450
ANEXO 5 – LINKS PARA OS RECITAIS	456

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Mapa das sub-regiões nordestinas</i>	16
Figura 2 – <i>Primeiros compassos da peça Toré</i>	34
Figura 3 – <i>Compassos 31 a 36 da parte de violão da peça Toré</i>	36
Figura 4 – <i>Padrões rítmicos do baião</i>	36
Figura 5 – <i>Aspectos rítmicos da peça Toré</i>	37
Figura 6 – <i>Foto da Orquestra Armorial, regência de Vicente Fittipaldi</i>	42
Figura 7 – <i>Músico da cultura popular Severino Batista executando berimbau de lata</i>	46
Figura 8 – <i>Fernando Torres Barbosa executando o marimbau armorial</i>	46
Figura 9 – <i>Berimbau de lata</i>	47
Figura 10 – <i>Marimbau armorial</i>	47
Figura 11 – <i>Foto do Quinteto Armorial</i>	49
Figura 12 – <i>Foto do grupo SaGrama</i>	52
Figura 13 – <i>Capa do primeiro LP da Orquestra Armorial, 1975</i>	55
Figura 14 – <i>Capa do LP Chamada, da Orquestra Armorial, 1975</i>	56
Figura 15 – <i>Capa do LP Gavião, da Orquestra Armorial, 1976</i>	58
Figura 16 – <i>Capa do LP da Orquestra Armorial, vol. 4, 1979</i>	53
Figura 17 – <i>Capa do LP Do Romance ao Galope Nordestino, do Quinteto Armorial</i>	63
Figura 18 – <i>Capa do LP Aralume, do Quinteto Armorial</i>	65
Figura 19 – <i>Capa do LP Quinteto Armorial, do Quinteto Armoria</i>	66
Figura 20 – <i>Capa do LP Sete Flechas, do Quinteto Armorial</i>	68
Figura 21 – <i>Símbolo do som eólico</i>	89
Figura 22 – <i>Símbolos dos diferentes modos de execução do som eólico</i>	89
Figura 23 – <i>Exemplo musical do som eólico</i>	90
Figura 24 – <i>Símbolo do toque em simultâneo</i>	91
Figura 25 – <i>Exemplo do toque e canto em simultâneo</i>	91
Figura 26 – <i>Exemplo musical utilizando toque com a fala</i>	92
Figura 27 – <i>Símbolos do glissando</i>	93
Figura 28 – <i>Exemplo musical do glissando</i>	93
Figura 29 – <i>Símbolos de microtonalidade/quartos de tom</i>	94
Figura 30 – <i>Exemplo musical da microtonalidade/quartos de tom</i>	95
Figura 31 – <i>Símbolo do pizzicato</i>	96

Figura 32 – <i>Exemplo musical do pizzicato</i>	96
Figura 33 – <i>Símbolos do ruído de chaves sem som</i>	97
Figura 34 – <i>Diferentes símbolos do ruído de chaves com som</i>	97
Figura 35 – <i>Exemplo musical do ruído de chaves</i>	97
Figura 36 – <i>Símbolos dos tipos de vibrato e amplitudes</i>	99
Figura 37 – <i>Símbolo do Shaking</i>	99
Figura 38 – <i>Exemplo musical de diferentes tipos de vibrato</i>	100
Figura 39 – <i>Exemplo musical do shaking</i>	100
Figura 40 – <i>Diferentes símbolos do bisbigliando</i>	101
Figura 41 – <i>Exemplo musical do bisbigliando</i>	101
Figura 42 – <i>Símbolo do harmônico</i>	102
Figura 43 – <i>Exemplo musical do harmônico</i>	103
Figura 44 – <i>Símbolos e dedilhação do multifônico</i>	104
Figura 45 – <i>Exemplo musical do multifônico</i>	103
Figura 46 – <i>Símbolo do frullato</i>	105
Figura 47 – <i>Exemplo musical do frullato</i>	105
Figura 48 – <i>Pífanos construídos em material PVC, Bambu e Metal</i>	107
Figura 49 – <i>Escala Tons soltos</i>	113
Figura 50 – <i>Escala Tom menor</i>	114
Figura 51 – <i>Escala Tom de pistão</i>	114
Figura 52 – <i>Escala Tom de calarinete</i>	115
Figura 53 – <i>Capa de LP Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru</i>	116
Figura 54 – <i>Capa de CD João de Pife e Banda Dois irmãos</i>	116
Figura 55 – <i>Espectro sonoro da flauta</i>	118
Figura 56 – <i>Espectro sonoro do pífano</i>	118
Figura 57 – <i>Imagem de fragmento sonoro da música de pífano para análise do vibrato rápido</i>	121
Figura 58 – <i>Imagem do fragmento sonoro da música de pífano para análise do glissando ascendente</i>	122
Figura 59 – <i>Imagem de fragmento sonoro da música de pífano para análise da aparente “caída de afinação”</i>	124
Figura 60 – <i>Ângulos de embocadura</i>	127
Figura 61 – <i>Zabumba, maceta e bacalhau</i>	133
Figura 62 – <i>Ritmo do Baião no zabumba</i>	134

Figura 63 – <i>Ritmo do Coco no zabumba</i>	134
Figura 64 – <i>Rabequeiro Mané Pitunga tocando rabeca</i>	138
Figura 65 – <i>Diferentes afinações de rabecas</i>	138
Figura 66 – <i>Melodia de música de rabeca</i>	140
Figura 67 – <i>Repentistas Otacilio Batista e Diniz Vitorino.</i>	144
Figura 68 – <i>Transcrição de toada no gênero poético Martelo Agalopado</i>	145
Figura 69 – <i>Representação da sextilha em trecho melódico da peça “Repente”</i>	146
Figura 70 – <i>Padrões de terças melódicas na introdução de “Asa Branca”</i>	152
Figura 71 – <i>Trecho da parte da viola de “Improviso”, de Antônio Madureira</i>	154
Figura 72 – <i>Esquema da Toada</i>	158
Figura 73 – <i>Fotografia de Clóvis Pereira</i>	168
Figura 74 – <i>Introdução de “Terno de pífanos”</i>	175
Figura 75 – <i>Trecho da rítmica do baião das linhas da percussão em “Terno de pífanos”</i> ..	175
Figura 76 – <i>Aplicação do glissando de chave ascendente em “Terno de pífanos”</i>	176
Figura 77 – <i>Aplicação do glissando de bocal descendente em “Terno de pífanos”</i>	177
Figura 78 – <i>Aplicação do bisbigliando e dedilhação sugerida em “Terno de pífanos”</i>	179
Figura 79 – <i>Trecho recomendado para aplicação do som eólico em “Terno de pífanos”</i>	181
Figura 80 – <i>Fotografia de Rogério Borges</i>	184
Figura 81 – <i>Modos nordestinos e seus derivados</i>	188
Figura 82 – <i>Rítmica do maracatu Nação Porto Rico</i>	189
Figura 83 – <i>Rítmica do maracatu no Concertino Armorial</i>	190
Figura 84 – <i>Aplicação do canto e toque em simultâneo na introdução do Concertino Armorial</i>	193
Figura 85 – <i>Aplicação de mordentes, dinâmica e alteração de oitava em excerto no “Concertino Armorial”</i>	194
Figura 86 – <i>Aplicação do som eólico, quarto de tom abaixo e glissando descendente em cadência do “Concertino Armorial”</i>	196
Figura 87 – <i>Digitação da nota Mi (quarto de tom abaixo) em excerto da cadência (compassos 123-127) do “Concertino Armorial”</i>	196
Figura 88 – <i>Aplicação do canto e toque na cadência do “Concertino Armorial”</i>	197
Figura 89 – <i>Excerto selecionado para aplicação do “pizzicato” no “Concertino Armorial”</i>	198
Figura 90 – <i>Aplicação canto e toque em simultâneo na coda do “Concertino Armorial”</i>	199
Figura 91 – <i>Fotografia de Hezir Pereira</i>	202
Figura 92 – <i>Exemplo de construção melódica em variações de “Suite da Caatinga”</i>	206

Figura 93 – Exemplo de construção harmônica em blocos de quartas e quintas de “Suite da caatinga”	206
Figura 94 – Trecho selecionado para aplicação do som de pífano em “Suite da caatinga”	209
Figura 95 – Aplicação da técnica de sons harmônicos em “Suite da caatinga”	210
Figura 96 – Dedilhado do tom de Dó#6 (harmônico)	211
Figura 97 – Dedilhado do tom Lá5 (harmônico).....	211
Figura 98 – Aplicação da técnica de canto e toque em simultâneo em “Suite da caatinga”	213
Figura 99 – Notas selecionadas para inserção de mordentes em “Suite da caatinga”	214
Figura 100 – Exemplo de forma de organização da toada.....	216
Figura 101 – Aplicação da técnica de canto e toque em simultâneo em “Suite da caatinga”	217
Figura 102 – Aplicação do falar e tocar em simultâneo em “Suite da caatinga”	218
Figura 103 – Parte final do segundo movimento da “Suite da caatinga”	219
Figura 104 – Aplicação do canto e toque em simultâneo e ruído de chaves em “Suite da caatinga”	220
Figura 105 – Trecho selecionado para aplicação do som eólico (azul) e mordentes (verde) em “Suite da caatinga”	223
Figura 106 – Notas selecionadas para a aplicação de quarto de tom mais agudo em “Suite da caatinga”	224
Figura 107 – Dedilhação do Fá (um quarto de tom mais agudo) sugerida em excerto do terceiro movimento de “Suite da caatinga”	225
Figura 108 – Aplicação do glissando ascendente em “Suite da caatinga”	226
Figura 109 – Aplicação do canto e toque em simultâneo em “Suite da caatinga”	228
Figura 110 – Excerto escolhido para aplicação do pizzicato em “Suite da caatinga”	229
Figura 111 – Excerto selecionado para a aplicação do “frullato” em “Suite da caatinga... 231	

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 – <i>Principais características da música do Movimento Armorial</i>	40
Tabela 2 – <i>Obras da Orquestra Armorial em que a flauta detém maior destaque</i>	61
Tabela 3 – <i>Obras da Orquestra Armorial que incluem a flauta na instrumentação</i>	62
Tabela 4 – <i>Obras do Quinteto Armorial em que a flauta detém maior destaque</i>	70
Tabela 5 – <i>Obras do Quinteto Armorial que incluem a flauta na instrumentação</i>	71
Tabela 6 – <i>Nuances da música de pífano e técnicas contemporâneas equivalentes</i>	131
Tabela 7 – <i>Modos de articulação e outros elementos característicos da música de pífano</i> ..	132
Tabela 8 – <i>Guia para Flauta Armorial: Nuances dos elementos musicais nordestinas, técnicas sonoras contemporâneas equivalentes, e exemplos sonoros</i>	161
Tabela 9 – <i>Técnicas sonoras contemporâneas e símbolos abordadas no Guia para a Flauta Armorial (Tabela 8)</i>	164
Tabela 10 – <i>Procedimentos de análise</i>	166
Tabela 11 – <i>Forma estrutural do “Terno de pífanos”</i>	174
Tabela 12 – <i>Forma estrutural do “Concertino Armorial para flauta e orquestra”</i>	192
Tabela 13 – <i>Forma estrutural do primeiro movimento da “Suite da Caatinga”</i>	208
Tabela 14 – <i>Forma estrutural do segundo movimento da Suite da Caatinga</i>	215
Tabela 15 – <i>Forma estrutural do terceiro movimento da “Suite da caatinga”</i>	222
Tabela 16 – <i>Forma estrutural do quarto movimento da “Suite da caatinga”</i>	227

ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS EM ÁUDIO

Exemplo 1 – <i>Fragmento sonoro da música de pífano para análise do vibrato rápido</i>	120
Exemplo 2 – <i>Fragmento sonoro da música de pífano para análise do glissando ascendente</i>	122
Exemplo 3 – <i>Fragmento sonoro da música de pífano para análise da aparente “caída de afinação”</i>	123
Exemplo 4 – <i>“Caranguejo danado”, composição e interpretação de Nelson da Rabeca</i>	139
Exemplo 5 – <i>“Segredo das Árvores”, composição e interpretação de Nelson da Rabeca</i>	139
Exemplo 6 – <i>Vídeo da execução de músicas de rabeca por Manoel Pitunga</i>	140
Exemplo 7 – <i>CD “A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes – Otacílio Batista e Diniz Vitorino”, ano 2000, áudio gravado originalmente em 1973</i>	147
Exemplo 8 – <i>Vídeo da execução do baião de viola</i>	152
Exemplo 9 – <i>Áudio baião de viola aplicado na cantoria</i>	153
Exemplo 10 – <i>Aboio do Brasil</i>	156
Exemplo 11 – <i>Tralhoada, aboio de Portugal</i>	156
Exemplo 12 – <i>Toada “Aboio de vaqueiro”</i>	159
Exemplo 13 – <i>Resultado sonoro com o glissando de chave ascendente em “Terno de pífanos”</i>	176
Exemplo 14 – <i>Resultado sonoro com o glissando de bocal descendente em “Terno de pífanos</i>	178
Exemplo 15 – <i>Resultado sonoro do bisbigliando em “Terno de pífanos”</i>	180
Exemplo 16 – <i>Resultado sonoro do som eólico em “Terno de pífanos”</i>	181
Exemplo 17 – <i>Resultado sonoro da aplicação do canto e toque em simultâneo na introdução do “Concertino Armorial”</i>	193
Exemplo 18 – <i>Resultado sonoro da aplicação do som eólico, quarto de tom abaixo e glissando descendente no “Concertino Armorial”</i>	196
Exemplo 19 – <i>Resultado sonoro da aplicação do canto e toque em simultâneo na cadência do “Concertino Armorial”</i>	197
Exemplo 20 – <i>Resultado sonoro da aplicação do pizzicato na cadência do “Concertino Armorial”</i>	198
Exemplo 21 – <i>Resultado sonoro da aplicação do canto e toque em simultâneo na coda do “Concertino Armorial”</i>	199
Exemplo 22 – <i>Resultado sonoro da aplicação dos harmônicos e glissando ascendente de dedilhação em “Suite da caatinga”</i>	211
Exemplo 23 – <i>Resultado sonoro da aplicação do canto e toque em simultâneo em “Suite da caatinga”</i>	213

Exemplo 24 – <i>Resultado sonoro da aplicação do canto e toque em simultâneo em “Suite da caatinga”</i>	217
Exemplo 25 – <i>Resultado sonoro da aplicação do Falar e tocar em simultâneo em “Suite da caatinga”</i>	218
Exemplo 26 – <i>Resultado sonoro da aplicação do canto e toque em simultâneo e ruído de chaves em “Suite da caatinga”</i>	220
Exemplo 27 – <i>Resultado sonoro da aplicação da sonoridade difusa e mordentes em “Suite da caatinga”</i>	224
Exemplo 28 – <i>Resultado sonoro da aplicação do quarto de tom, gliss. descendente, shaking e mordente em “Suite da caatinga”</i>	225
Exemplo 29 – <i>Resultado sonoro da aplicação do pizzicato em “Suite da caatinga”</i>	230
Exemplo 30 – <i>Resultado sonoro da aplicação do glissando de dedilhação ascendente e descendente em “Suite da caatinga”</i>	230
Exemplo 31 – <i>Resultado sonoro da Aplicação do “frullato” em “Suite da caatinga”</i>	231

INTRODUÇÃO

A abordagem do repertório de flauta transversa, no contexto da música de concerto, vem ganhando um novo formato, uma vez que a escolha desse repertório não tem se limitado apenas ao programa tradicional dos conservatórios e cursos de música das universidades. O fato é que muitos compositores estão procurando elaborar suas obras tendo como referência a música de diferentes culturas, como a extraeuropeia ou de raiz popular, conseqüentemente, músicos tem demonstrado interesse na performance desse novo repertório. Diante disso, o intérprete precisa estar atento na interpretação desse tipo repertório, priorizando a busca de conhecimentos a respeito dessa outra cultura – dentre outros fundamentos interpretativos – de modo que a performance resulte de um processo reflexivo e criativo. Neste trabalho de tese é abordado o estudo interpretativo de três obras para flauta relacionadas à Música Armorial, música essa originada de um movimento artístico brasileiro que surgiu no século XX em Recife, no estado pernambucano. Esse movimento tinha por preceito a criação de uma arte erudita baseada nas manifestações da cultura de raiz popular da região Nordeste. O intitulado Movimento Armorial teve como mentor o escritor e dramaturgo Ariano Suassuna (1927-2014) e reunia diversos artistas da cena cultural pernambucana que compartilhavam da mesma ideia, cada qual representando sua arte, seja a literária, de natureza plástica ou musical, e a dança. As artes armoriais têm como fonte de inspiração a Literatura de cordel, as xilogravuras, a música de pífano, a rabeca, a cantoria de viola, dentre outros elementos. O Movimento foi lançado oficialmente na década de 1970 e se manteve como ação mobilizadora até início da década de 1980. No entanto, apesar de seu curto período de existência, as artes e os estudos armoriais, especialmente na área de música, continuaram e continuam a florescer.

Pessoalmente, o fato de ter nascido na região Nordeste, especificamente no estado da Paraíba, na capital João Pessoa, – que fica a 120km da cidade pernambucana Recife, local da gênese no Movimento Armorial – propiciou que eu experienciasse algumas expressões artísticas de raiz nordestina. Por exemplo, no ambiente familiar, já convivía com a Literatura de cordel, através dos cordéis produzidos pelo meu pai. E, como flautista, quando participei de festivais de cantadores de viola, pude observar as performances dos repentistas e as declamações de poesia popular. Também, através das bandas de música e grupos musicais

regionais, pude executar, regularmente, repertórios compostos por variados ritmos populares nordestinos.

No âmbito armorial, do mesmo modo, tive a oportunidade de conhecer um pouco do estilo tocando músicas do repertório do Movimento, ao assistir o filme *O auto da compadecida*, baseado na peça teatral de mesmo nome, de Ariano Suassuna, com a interessante trilha sonora do grupo SaGrama, ao apreciar as esculturas do artista pernambucano, residente na Paraíba, Miguel dos Santos (1944), espalhadas em alguns pontos da cidade de João Pessoa, ou ao contemplar as xilogravuras do artista pernambucano J. Borges (1935). Todo esse contexto me fez atentar para o quão é rica a arte nordestina. Particularmente, tenho uma significativa identificação com a Música Armorial por transmitir a música de raiz nordestina de maneira tão singular, que ao ouvir estruturas rítmicas e melódicas específicas de uma obra, poder reconhecê-la imediatamente e dizer que isto é armorial ou parece armorial.

O meu interesse na temática da Música Armorial resultou da minha experiência como flautista integrante da Orquestra Nordestina Unha de Gato, liderada pelo compositor Bebê de Natércio, que contemplava em seu repertório músicas inspiradas no Movimento Armorial. Minha curiosidade no assunto também foi despertada quando fui convidada pela Banda de Música 5 de agosto, do município de João Pessoa-Paraíba, para solar à frente do grupo o *Concertino Armorial para flauta e orquestra*, de Rogério Borges, uma das duas únicas peças para flauta – até então – de caráter concertante inspiradas na linguagem armorial. Em outra ocasião, também fui convidada a solar a peça, dessa vez frente à Orquestra Sinfônica Jovem da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), no concerto inaugural da Sala de Concertos Radegundis Feitosa da UFPB.

Durante a preparação da performance para essas ocasiões, o estudo da peça se limitava apenas à resolução de problemas de ordem técnica instrumental, de digitação ou afinação, e a interpretação era constituída de uma forma simplesmente intuitiva. E, embora dispondo do “sotaque” musical nordestino – aspecto enriquecedor na performance da Música Armorial e outras músicas de influência popular nordestina – com suas características acentuações, sutilezas e desprendimentos na execução, o qual, a meu ver, foi internalizado pela minha vivência com a música popular do Nordeste, considerava que era pertinente um maior embasamento interpretativo através de uma maior abrangência na apreensão de informações

em torno da obra, a fim de uma performance mais consolidada. Desse modo, vi a necessidade de investigar mais aprofundadamente sobre essa música por meio da pesquisa de seus aspectos técnicos e interpretativos no âmbito da flauta transversa. Efetivamente, esta investigação pretende criar um estilo interpretativo – destinado ao repertório para flauta relacionado à Música Armorial –, o qual, nesta tese, é designado por Flauta Armorial. Para o trabalho performativo, fundamentado no estudo da linguagem musical armorial, bem como na apreensão das nuances sonoras das expressões musicais populares nordestinas, será evidenciada a proposta de um processo criativo no qual se recorrerá às técnicas contemporâneas para flauta para configurar a sonoridade nordestina da Música Armorial.

As obras selecionadas para o estudo interpretativo estão divididas em três categorias: compreendem uma peça propriamente armorial, da época de atividade do Movimento; uma peça de influência armorial, escrita no princípio do século XXI; e mais uma peça de influência, sendo essa correspondente a uma encomenda para esta tese. Essa seleção de obras constitui-se numa base modelar para a construção da concepção de Flauta Armorial. Esse estudo será desenvolvido procurando realizar múltiplos questionamentos em torno da obra a fim de obter respostas a auxiliarem no entendimento da própria. Nesse sentido, será contemplada na pesquisa uma amplitude de conhecimentos inerentes a essas obras em seu universo armorial, quais sejam: histórico, social, cultural, composicional, estilístico, instrumental, sonoridade, timbre, articulação, ritmo, melodia, afinação, dinâmica e outros específicos na abordagem de cada partitura.

Um ponto fundamental nesta investigação é a realização de um processo de associação entre as nuances sonoras da música popular nordestina e as técnicas contemporâneas para flauta, onde se busca conferir um modelo sonoro, estabelecido a partir de um conjunto específico de técnicas estendidas, a ser introduzido nas peças em questão, com a finalidade de retratar o universo sonoro nordestino, no que se refere aos seus instrumentos populares e modos de toque, e por vezes ao que concerne a aspectos extramusicais regionais.

ESTADO DA ARTE

O Movimento Armorial tem sido temática de pesquisas de mestrado e doutoramento em diversificadas áreas do conhecimento, como a Literatura, História, Sociologia, Filosofia e Artes, nas quais identificamos os trabalhos de Newton Júnior (1999)¹, Santos (1999)², Bitter (2000), Moraes (2000), Brito (2005), Barros (2006), Costa (2007), Ventura (2007), Andrade (2013), Lima (2015), Rodrigues (2015) e Andrade (2017). Aqui evidenciamos o livro *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970/76)*, de Moraes (2000), originário de sua dissertação de mestrado de 1994. Esse trabalho representa uma importante referência para investigações por tratar do Movimento Armorial de maneira abrangente e detalhada. A autora realizou discussões sobre as origens e influências na formação do pensamento armorial, ampliando o debate para os significados de cultura popular e cultura brasileira. Moraes ainda destinou um dos capítulos de seu livro à abordagem exclusiva da Música Armorial. Outro livro que merece destaque é do próprio Ariano Suassuna de título *O Movimento Armorial*, do ano de 1974. Nele o autor revela de forma concisa os ideais do Movimento Armorial e define o significado de cada arte do Movimento, fazendo referência a alguns artistas e suas obras.

Podemos afirmar que o Movimento Armorial vem sendo consideravelmente explorado no meio acadêmico, mais comumente nas áreas da Literatura e História. Com relação à área de Música, em seu aspecto mais geral, temos os trabalhos de Nóbrega (2000), Aloán (2008), Souto Maior (2014) e Santos (2017). Destacamos a pesquisa de Nóbrega (2000) que representa um trabalho unânime no quesito base para investigações referentes à Música Armorial e temas adjacentes por ser um estudo precursor no que concerne à construção e registro da Música Armorial. A autora realizou uma sistematização das características musicais do Movimento e correlacionou as ideias do nacionalismo e culturas brasileiras evidenciadas pelos músicos do Movimento e pela bibliografia especializada.

Quanto às questões técnicas, interpretativas e performáticas da Música Armorial, as quais são escopo desta tese, identificamos os estudos de Marinho (2010), Farias (2013),

¹ Livro publicado oriundo de dissertação de mestrado de 1999

² Livro publicado oriundo de tese de doutoramento de 1995.

Queiroz (2014), Bezerra (2014), Silva (2014), Santos (2015), Bolis (2017), Holschuh (2017) e Santos (2018). A maior parte dessas pesquisas concentram-se, em termos instrumentais, nas cordas friccionadas, especialmente o violino. Os demais autores abordaram o violão, o fagote, e a música de câmara, essa com o canto sendo o núcleo principal.

Marinho (2010), em sua pesquisa, aborda uma obra concertante para violino, do compositor armorialista Clóvis Pereira, numa abordagem histórica, de estilo e de interpretação. Além disso, elaborou procedimentos de interpretação a partir da análise da peça, destinados ao violino. Também em proposta similar, Bezerra (2014), desenvolveu pesquisa sobre a Grande Missa Nordestina para coro, cantores solistas e orquestra, de Clóvis Pereira, na qual realizou sugestões interpretativas tanto para cantores, quanto para instrumentistas.

O trabalho de Farias (2013) traz um estudo de uma obra para violino e orquestra de câmara, de Guerra-Peixe, composição essa inspirada na Música Armorial, em que busca compreender como os aspectos sonoros dos instrumentos populares foram exploradas nos instrumentos clássicos pelo compositor, e pontualmente, como a técnica da rabeça foi transferida para o violino. Essa mesma peça também foi objeto de estudo do trabalho de Silva (2014), cuja pesquisa foi direcionada para a construção de possibilidades interpretativas com base nos princípios armoriais, como sugestão para a performance da obra.

A pesquisa de Queiroz (2014) teve como intuito confrontar a concepção musical e interpretativa do Movimento Armorial com as performances dos Quinteto Armorial, da Paraíba e o Uirapurú. A obra *Toré*, de Antônio Madureira, foi tomada como base comparativa e, através do novo arranjo elaborado para o quinteto de cordas Uirapurú, foi apresentada uma proposta interpretativa mais contemporânea da obra, utilizando alguns efeitos sonoros na execução a fim de aproximar-se ainda mais da imagética paisagem indígena ou do sertão que a peça imprime.

Santos (2015) abordou o ciclo de três canções intitulado *Visagem* para canto, viola, violoncelo e clarone³/clarineta, de Nelson Almeida. Com foco no canto, a autora utilizou-se de recursos extramusicais como imagens e a fonética inerentes ao texto da obra para sugerir referências sonoras para a interpretação da Música Armorial Contemporânea. Ademais, o

³ Clarinete baixo

trabalho apresenta a linguagem musical contemporânea utilizada pelo compositor para retratar o tradicional.

A pesquisa de Bolis (2017) apresenta uma interpretação da obra para violão solo de Antonio Madureira, compositor de grande representatividade do Movimento Armorial, com base nas perspectivas da Música Nordestina e Armorial, evidenciando a trajetória de Madureira e sua contribuição para o violão brasileiro.

Holschuh (2017) desenvolveu uma pesquisa artística acerca da interpretação de uma peça para violino solo, de Danilo Guanais, compositor que tem se dedicado a composição da Música Armorial utilizando técnicas contemporâneas de composição. Guanais e o Armorial também são referidos no trabalho de Santos (2018) que realiza uma abordagem técnico-interpretativa do seu Concerto para fagote e orquestra. Segundo Santos, apesar da intenção do compositor não ter sido criar uma obra armorial, é possível notar a influência armorial, no que concerne às características musicais, em alguns pontos da peça.

Com base nos trabalhos que vêm sendo desenvolvidos relacionados à Música Armorial, concluímos que esse tipo de música com foco específico no repertório para flauta transversa, ainda não se tornou tema de investigações. Portanto, esta tese tem o intuito de desenvolver pesquisa sobre Música Armorial no âmbito da flauta transversa, instrumento característico desse estilo por representar o pífano, elemento típico da cultura popular nordestina e fonte da inspiração armorial.

Serão utilizadas para fundamentar este trabalho pesquisas que versam sobre a temática do Movimento Armorial, sobretudo sua vertente musical, tendo como base substancial a pesquisa de Nóbrega (2000) com seu estudo pioneiro referente ao registro das características musicais do Movimento, sendo, portanto, de grande importância para o área acadêmica. Além disso, a investigação será conduzida baseando-se em conceitos e princípios da interpretação musical – em que serão considerados um conjunto de conhecimentos propícios a uma performance consciente – debatidos por Winter e Silveira (2006). Assim, acordamos com as ideias desses autores ao explicitarem a importância de embasar as escolhas interpretativas para a execução de uma obra musical em um conjunto de conhecimentos, sejam elas teóricas, instrumentais, histórico-sociais, estilística, analítica, etc.

Teremos também, como suporte para a investigação, autores que se dedicaram à pesquisa de técnicas contemporâneas para flauta como Pierre-Yves Artaud (1980), Carin

Levine e Mitropoulos-Bott (2005) e Robert Dick (1986). O livro “Present Day Flutes”, de Artaud, produzido em 1980, representa uma importante referência técnica, especificamente para área de flauta, destinada à interpretação da música contemporânea, por contemplar em seu conteúdo uma amplitude de efeitos sonoros com seus respectivos símbolos, além de exemplificar a aplicação dessas técnicas em obras do repertório. Dick (1986) realizou um estudo das técnicas contemporâneas apresentando exercícios práticos com a finalidade do melhoramento da sonoridade, contudo, seu trabalho integra, também, símbolos e tabelas de digitações de diversos tipos de sons que auxiliam na interpretação. Levine e Mitropoulos-Bott (2005) desenvolveu um trabalho similar ao de Artaud, no qual descreveu e estudou os variados recursos sonoros da flauta, exemplificando-os no repertório e demonstrando auditivamente através de registros em CD.

Tendo em vista o desenvolvimento das novas técnicas contemporâneas que resultou numa ampla variedade de possibilidades sonoras e efeitos, acreditamos que o estudo dessas técnicas poderá representar timbres peculiares das manifestações da cultura popular nordestina (a exemplo do pífano, instrumento que a flauta emula na Música Armorial), os quais poderão ser transferidos para a flauta. A título de exemplo, a flauta pode expressar a sonoridade do pífano, que tem característica desfocada e com poucos harmônicos, através da técnica contemporânea do som eólico, que condiz a sons de sussurro e ruídos de ar. Esse cruzamento de técnicas fará com que a performance se torne mais enriquecida em termos de timbre, à medida em que a flauta possa reproduzir a sonoridade do pífano com alguma aproximação.

Castellengo, Fabre e Dale (1993) em *The contemporary transverse flute and the Shakuhachi: Convergences* observaram as convergências entre a flauta transversal contemporânea e a Shakuhachi à luz da técnica de performance. Segundo eles, os músicos estão cada vez mais demonstrando interesse na música tradicional e têm percebido a existência milenar das “novas” sonoridades na prática musical de outras culturas, a exemplo da flauta japonesa Shakuhachi. Os autores ressaltam que se as novas técnicas contemporâneas para flauta transversa podem ser encontradas na música tradicional da Shakuhachi, a interação com outros modelos de música tradicional pode beneficiar o trabalho do intérprete e compositor na abordagem da flauta transversa.

Redburn (2014) desenvolveu pesquisa sobre o impacto da flauta Siku, proveniente dos países do Sul da América, especificamente Argentina, Peru, Bolívia e Venezuela e da

Shakuhachi do Japão, na técnica e repertório da flauta clássica ocidental. Para esse estudo, a autora abordou *Flute 3.2.4* (1995), de Adriana Verdié, e *Nesting of Cranes* (1999), de Will Offermans, obras inspiradas na Siku e Shakuhachi, respectivamente, em que os compositores recorreram às notações de técnicas estendidas. O objetivo central foi compreender a história e o estilo dessas flautas a fim de retratá-las em uma flauta do sistema Boehm.

Com relação a outros compositores que têm se dedicado a escrita para flauta com influência de outras culturas musicais, destacamos Kazuo Fukushima (1930). Sua obra *Mei* (1962) está inserida num âmbito de peças de relevância para o repertório de flauta solo, sendo sua execução solicitada em diversos concursos nacionais e internacionais, além de ser tema de inúmeras performances ao redor do mundo. *Mei* é inspirada na flauta japonesa Noh-kan e através das técnicas contemporâneas ocidentais, o compositor procurou informar peculiaridades sonoras da Noh-kan (Watanabe, 2008).

Jonathan Stock publicou, em 1994, uma coletânea de músicas para flauta de bambu tradicional chinesa destinada à performance na flauta transversa ocidental. Quinze peças solo para flauta chinesa, denominada *Di* ou *Dizi*, foram transcritas de modo que o estilo ornamental característico da música chinesa fosse reproduzido na flauta ocidental adequadamente. O autor elaborou notas sobre a técnica de performance exemplificando as nuances específicas do modo de execução da Dizi.

No caso da presente pesquisa, investigar sobre o pífano, bem como outros elementos da cultura popular nordestina, será de fundamental importância para a compreensão da Música Armorial, e, por conseguinte, para a construção da concepção de Flauta Armorial, a qual terá como apoio as técnicas sonoras contemporâneas para retratar as nuances sonoras da música de raiz popular nordestina na flauta transversa. Portanto, o estudo das referidas técnicas corresponde a mais um aporte para dar suporte à investigação a fim de contribuir para escolhas e soluções interpretativas das obras armoriais.

Acreditamos, assim, que a Música Armorial para flauta se configura como um importante objeto de estudo para a pesquisa, tendo em vista sua contribuição para o desenvolvimento do estudo interpretativo na área da flauta transversa. Pretendemos que esse estudo seja incentivo para que a música do Movimento reviva e que motive compositores a elaborarem obras inspiradas nesse estilo, e para além disso, que seja interesse de intérpretes.

OBJETIVOS DO ESTUDO

Este projeto teve o intuito de desenvolver e sistematizar uma concepção de Flauta Armorial a partir da ideia conceitual de Música Armorial. Buscou-se, portanto, compreender o significado de Música Armorial, o contexto em que foi concebida, bem como seus princípios e características. Além disso, pretendeu-se identificar o repertório flautístico armorial concernente às obras propriamente armoriais, produzidas pelos compositores participantes do Movimento Armorial, bem como às obras de influência.

Essa pesquisa também pretendeu estabelecer contato com compositores brasileiros, a fim de propor a elaboração de novas obras para flauta a partir de uma linguagem armorial. Inicialmente, essa proposta também seria destinada a compositores portugueses e espanhóis, tendo em vista que a origem da Música Armorial tem influência da antiga península ibérica (Portugal e Espanha) e, assim, observar de que maneira esses compositores conseguiriam rever a Música Armorial, sobretudo apreender o pensamento armorial considerando, obviamente, suas experiências musicais e características pessoais e de nacionalidade. Porém, esse projeto foi inviabilizado, diante da dificuldade de operação e da falta de recursos financeiros. Apesar disso, a pesquisa contou com a colaboração do compositor espanhol José Manuel Fernández Pérez, que contribuiu com a elaboração da obra *Capricho Armorial* para flauta e piano (2018), na qual buscou explorar diversos elementos populares nordestinos.

Voltando ao ponto fundamental dessa investigação, que compreende a construção da concepção de Flauta Armorial, a fundamentação para essa proposta baseia-se na teoria das tópicas em articulação com a intertextualidade. Segundo Agawu (1991), tópicas refere-se a signos musicais que se correlacionam e só adquirem significado dentro de um contexto cultural. Em conformidade com o conceito de Agawu, Piedade (2013) entende que o “universo das tópicas é um termo genérico para reunir algumas estruturas musicais e ideias culturais e literárias as quais faz sentido separar de outros universos” (pp. 10-11). Quanto à questão das tópicas no âmbito da música brasileira, o autor reflete que:

Na literatura brasileira, pelo menos desde o início do século XX as culturas da região nordeste se apresentaram como um ícone do “Brasil profundo”, com raízes que ecoam traços da Idade Média europeia. Nesta construção social, a musicalidade nordestina elevou-se a um universo

de tópicos muito importante na música brasileira, principalmente de viés nacionalista. Trata-se ainda hoje de um verdadeiro lugar comum da musicalidade brasileira, reconhecido imediatamente pelo uso de certas escalas ou pelo timbre das vozes e instrumentos como o acordeão ou a flauta pífaro. (Piedade, 2013, p. 11).

Com relação à intertextualidade, López Cano (2007) menciona que esse tipo de abordagem possibilita que o leitor relacione um determinado texto a uma amplitude de outros textos conhecidos de modo a contribuir em seu processo de compreensão. Da mesma forma ocorre no âmbito da música, onde o ouvinte pode perceber convergências entre textos musicais. O autor distingue diferentes classificações de intertextualidade: citação, paródia, transformação a partir de um original, tópicos e alusão. As duas últimas são as categorias que se adequam a essa proposta. Tópicos “é a referência de uma obra escrita em determinado estilo, a um estilo, gênero, tipo ou classe de música diferente” (p. 6)⁴. Quanto à alusão, López Cano explica que “são referências vagas, possíveis ou latentes a estruturas, sistemas ou procedimentos gerais que uma obra realiza em relação ao estilo geral de um autor, tipo de música ou mesmo uma cultura musical” (p. 7)⁵.

Nesse sentido, buscou-se fazer análises em nível de linguagem musical de três obras relacionadas à música do Movimento, – uma dessas resultante da proposta a compositores brasileiros para a elaboração de novas obras para flauta – objetivando identificar tópicos nordestinos, procedimentos de intertextualidade, bem como aspectos técnicos e interpretativos da Música Armorial, sendo esses elementos base para a construção do modo flautístico de execução dessa música, o que permitirá estabelecer e classificar nuances que possam caracterizar a flauta desse estilo de maneira informada. Nesse contexto, ao considerar o conceito de Música Armorial, a qual tem seu fundamento nas expressões musicais da cultura popular nordestina, buscou-se realizar um estudo de tais expressões a fim de apreender suas nuances sonoras e modos de toque, para serem aplicados nas obras. Nesse caso, recorreu-se às novas técnicas contemporâneas para flauta para representar as referidas nuances sonoras. Com

⁴ Texto original: Tópico: es la remisión desde una obra escrita en determinado estilo, a un estilo, género, tipo o clase de música diferente. (López Cano, 2007, p. 6)

⁵Texto original: Alusión: son referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos generales que una obra hace hacia el estilo general de un autor, tipo de música o incluso una cultura musical. (López Cano, 2007, p. 7).

isso, também pretendeu-se mostrar como as técnicas contemporâneas podem auxiliar na elaboração da performance da Música Armorial.

Com as análises, objetivou-se elaborar um caderno composto pelas partituras encomendadas e as abordadas no processo analítico da pesquisa, sendo essas com propostas interpretativas editadas na partitura, incluindo notas de performance –, além de uma lista de aspectos técnico-interpretativos pertinentes elaborados como sugestão de parâmetro para interpretação da Música Armorial, constituindo-se, assim, num guia prático para a Flauta Armorial.

METODOLOGIA

A metodologia aplicada nesta tese contempla a pesquisa bibliográfica, a pesquisa documental e a pesquisa artística. Numa primeira etapa da investigação, de modo a contextualizar a proposta deste projeto, foi necessário investigar sobre a origem da Música Armorial com o intuito de compreender sua conceituação, o contexto histórico do movimento artístico da qual é oriunda, além de verificar seu impacto na formação de grupos musicais e na elaboração de obras, em especial para flauta, desde a década de 1970. Nesse sentido, adotou-se, em primeiro lugar, o procedimento técnico da pesquisa bibliográfica que abrangeu dissertações, teses, livros e artigos com enfoque na Música Armorial, o Movimento Armorial e temas adjacentes. Seguidamente, com vistas a atender o objetivo principal da pesquisa, foi realizado um estudo da linguagem armorial com base na literatura especializada, buscando compreender as características musicais mais gerais do Movimento, estudo esse que se configurou como pilar na construção do conhecimento de Flauta Armorial. A pesquisa bibliográfica também foi importante na obtenção de conhecimentos intrínsecos às manifestações da cultura popular nordestina, nomeadamente a banda de pífano (especificamente o pífano e o zabumba), a rabeca, a cantoria de viola, o aboio e a toada. A pesquisa documental também foi adotada como procedimento metodológico, através da obtenção de registros fonográficos da música das referidas expressões artísticas. O material coletado serviu para análise de suas nuances sonoras e modos de toque, através da escuta de gravações em áudio. Para o caso específico da banda de pífano, acrescentou-se a observação da performance dos pifeiros a partir de vídeo, de modo a identificar particularidades da embocadura e digitações desses instrumentistas. Para dar suporte ao trabalho auditivo, analisou-se acusticamente propriedades sonoras do pífano, tendo o sonograma como ferramenta de análise. Dentre os instrumentos populares aqui abordados, o pífano se configura como o principal objeto de análise por ser o instrumento pelo qual a flauta da Música Armorial busca evocar.

Para a etapa consecutiva da pesquisa, a metodologia empregada alinha-se ao campo da pesquisa artística, considerando seu viés de produzir conhecimento com base na experiência prática, numa abordagem criativa da interpretação. Nessa perspectiva, é dado ao processo

construtivo da interpretação musical um maior enfoque em relação aos resultados. Além disso, “registra e documenta o processo interpretativo; oferece relatórios descritivos ou analíticos sobre a eleição dos critérios de interpretação, as razões pelas quais se escolheu tal andamento ou frase, a maneira como surgiram as ideias, a inspiração ou os materiais” (López Cano, 2015, p. 75-76).

Posto isso, realizou-se um trabalho interpretativo e de intervenção em obras selecionadas. As escolhidas compreendem uma peça armorial para flauta do período do Movimento Armorial e duas peças influenciadas por esse estilo. Essas últimas se dividem em duas categorias: uma escrita após o período de atividade do Movimento, e uma encomendada para compor este projeto. Respectivamente, são elas:

1. *Terno de Pífanos*, de Clóvis Pereira;
2. *Concertino Armorial para flauta e orquestra*, de Rogério Borges;
3. *Suite da Caatinga para flauta e piano*, de Hezir Pereira.

As referidas obras foram selecionadas pela seguinte razão: a primeira, escrita para duas flautas e percussão, se insere no grupo de obras do período do Movimento, no qual a flauta representa uma das poucas peças em que desempenha função de destaque, além de ser de um compositor de significativa importância para a constituição da Música Armorial; a segunda corresponde a uma das duas únicas obras de caráter concertante para flauta, a qual esta autora teve a oportunidade de interpretar em algumas ocasiões, despertando seu interesse pelo estilo armorial; e a última foi o primeiro dos resultados da proposta efetuada a compositores brasileiros para compor novas obras armoriais. Na peça, o compositor explora diversos elementos populares nordestinos, o que facilitou nas intervenções realizadas.

O processo analítico se constituiu buscando compreender aspectos harmônicos, melódicos e rítmicos de cada obra, tendo como auxílio o recurso metodológico do questionário que foi direcionado aos compositores. Nesse contexto, incluiu-se também a recolha de informações acerca da vida do compositor e seu procedimento composicional, evidenciando seu ponto de vista sobre quais elementos considera primordiais para compor numa linguagem armorial, além de prover ao intérprete recomendações para performance.

Com relação as intervenções realizadas por esta autora, tendo como ponto de partida o estudo dos elementos musicais típicos da cultura popular do Nordeste, buscou-se verificar a presença de tópicos nordestinas na constituição das obras, nas quais, posteriormente, identificou-se a técnica (contemporânea ou convencional) mais adequada que pudesse evocar uma sonoridade nordestina, bem como retratar os possíveis aspectos extramusicais culturais constituintes das obras, elaborando e estabelecendo, dessa forma, uma concepção de Flauta Armorial.

Por último, foi elaborado um caderno intitulado de Caderno de Partituras para a Flauta Armorial. Nele estão inclusas as obras selecionadas na abordagem analítica, devidamente editadas com as sugestões da autora, e cada qual com sua respectiva nota de performance. No caderno também contém as demais obras encomendadas em suas versões originais, sem as sugestões.

Esta tese compõe quatro capítulos. No primeiro, intitulado de Música Armorial, é realizada uma contextualização histórica da Música Armorial, com discussões sobre sua origem, princípios e características. No capítulo seguinte – Ressonâncias armoriais – é discorrido sobre a formação dos grupos musicais ligados ao Movimento Armorial e grupos mais atuais que foram influenciados pelo estilo. Nesse mesmo capítulo faz-se uma explanação sobre o repertório armorial para flauta, além de algumas considerações sobre os eventos ocorridos em 2020 para celebrar meio século do Movimento Armorial. No capítulo III, como o título já informa, – Construção da concepção sonora de flauta armorial – é elaborado um modelo sonoro destinado a interpretação do repertório armorial para flauta. Nesse sentido, são realizadas reflexões sobre flauta e sonoridade, bem como o desenvolvimento do trabalho de equivalência sonora entre as nuances das expressões musicais da cultura popular nordestina e as técnicas sonoras contemporâneas para flauta. O último capítulo é destinado a aplicação das referidas técnicas nas obras selecionadas, fundamentada no conhecimento construído nos capítulos I e III, e nas análises das obras.

CAPÍTULO 1 – MÚSICA ARMORIAL

A Música Armorial é originada de um movimento artístico e cultural que teve expressiva repercussão na arte brasileira. Esse estilo possibilitou o enaltecimento da música do Nordeste, ocupando um lugar relevante enquanto representante da sonoridade do Nordeste brasileiro.

Há cerca de vinte anos, Nóbrega (2000) afirmava que o Movimento Armorial continuava a influenciar “as músicas erudita e popular nacional, sendo referência para vários grupos musicais”. (p. 144). Hoje, meio século após a criação do Movimento, essa afirmativa mantém-se procedente, devido aos reflexos dessa música em diversas obras e performances de solistas, orquestras e grupos de câmara, tendo alcance não só no Nordeste, mas também em outras localidades e até mesmo a nível internacional.

Para compreender melhor sobre a Música Armorial é importante definir o Nordeste, a região mais antiga do Brasil, bem como discutir a imagem construída ao longo dos anos sobre essa região e sua música.

1.1. Breve abordagem do Nordeste e sua música

A região e as construções de uma identidade

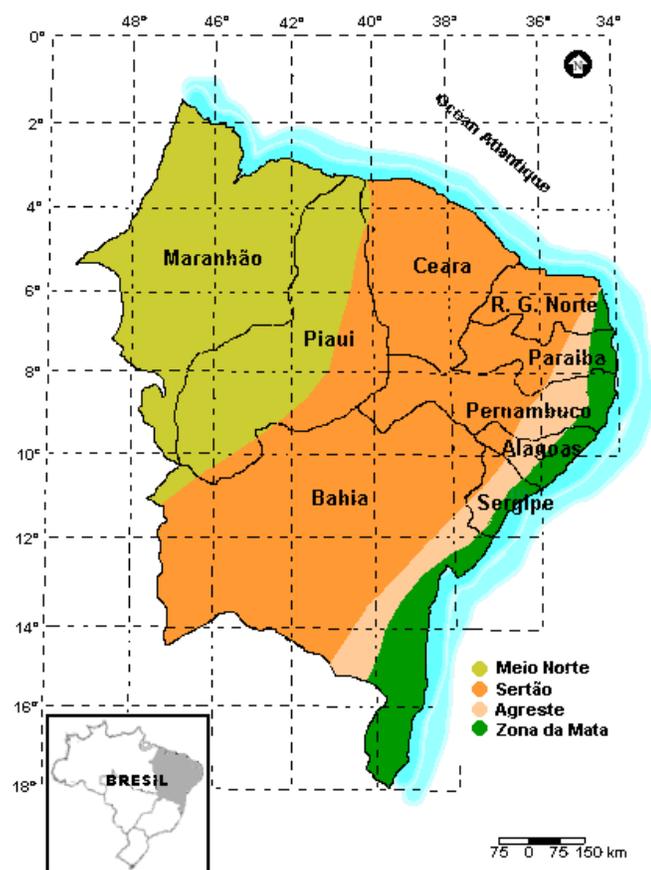
Além da região Nordeste, o território nacional abarca mais quatro localidades: o Norte, Centro-oeste, Sudeste e Sul. Em termos de dimensão territorial, é a maior do país. Os estados nordestinos compreendem a Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Bahia, Ceará, Sergipe, Piauí, Alagoas e o Maranhão. Essa organização regional só foi estabelecida no pós-segunda guerra mundial. Antes, os estados baiano e sergipano estavam agregados à região Sudeste (Magnoli, 2012).

O clima, mediante índice pluviométrico e externado pela vegetação natural, é o aspecto mais distinto da paisagem nordestina, além de ser uma questão preocupante para o homem. Desde o tempo colonial, a sub-região Zona da Mata caracteriza-se pelo clima quente e úmido, e as estações apresentam-se bem definidas, havendo uma época de chuva e outra de seca. Já o

Sertão caracteriza-se por um clima quente e seco. Com seu baixo índice de chuvas, a ocorrência periódica de secas compromete a vida dos animais e vegetação, o que obriga o homem a migrar. No Agreste, o clima se alterna de maneira constante, ora com trechos úmidos – quase como da Zona da Mata – e ora trechos secos como o Sertão (Andrade, 1964). Por fim, o Meio – Norte corresponde a uma área de transição entre os domínios do semiárido e da Amazônia, compreende os estados do Maranhão e o oeste do Piauí (Mangoli, 2012).

Figura 1

Mapa das sub-regiões nordestinas



Nota. Dantas, 2010.

O Sertão é a área mais extensa dentre as sub-regiões nordestinas. Na segunda metade do século XIX se configurava nessa região um Nordeste voltado para a produção do algodão e da pecuária. A ocupação do Sertão foi marcada pela instauração de fazendas com experiência no manejo com o gado. Dispondo de um pequeno número de animais, a área foi sendo gradativamente ocupada pelos portugueses a começar pelos vales úmidos. Esse seguimento teve como auxílio um vaqueiro que era o empregado do “dono de terras”⁶. “Estes vaqueiros foram os primeiros artesãos do processo de ocupação e colonização do Sertão. De origem mestiça, conseguiram estabelecer contato com os indígenas locais, os quais lhe apoiaram em seu empreendimento” (Dantas, 2010, p. 3).

Tradicionalmente, o Nordeste é referenciado como um lugar de secas que, em tempos de crise, recebe as atenções e verbas de governantes desde o período colonial. É apontado também como uma área caracterizada pelo subdesenvolvimento, com a baixa renda *per capita* da população (Andrade, 1964).

Segundo Magnoli (2012), a grande seca ocorrida entre 1877 e 1879 dizimou aproximadamente 500 mil nordestinos. Diante do fato, D. Pedro II declarou que “empenharia até as joias da Coroa, mas não permitiria que os sertanejos passassem fome”. (p.389). Sua afirmação não se concretizou, porém em 1884 o imperador deu início à obra do primeiro grande açude da região (Magnoli, 2012).

Os eventos das secas passaram a ter interesses políticos. Os “coronéis” do Sertão buscaram nas políticas públicas destinadas ao combate às secas um meio para expandir seus negócios. Vários órgãos foram criados no intuito de ajudar a causa, no entanto apenas a elite sertaneja era beneficiada em meio aos desvios de verbas e compra de votos eleitorais, e os camponeses pobres eram explorados e desfavorecidos (Magnoli, 2012). É nesse contexto que a primeira imagem do Nordeste é recortada e passa a ser atribuída simbolicamente ao cenário do Sertão; um lugar de adversidades climáticas, pobreza, fome e atraso.

Segundo Albuquerque Júnior (2011), o Nordeste teve sua formação assente na saudade e na tradição. Ele é “uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença”. (p. 79). A questão das secas está fortemente relacionada à área. O conjunto de imagens e textos elaborado a

⁶ Os grandes proprietários de terras eram intitulados de coronéis e detinham poder e autoridade sobre os assuntos do município.

respeito desse fenômeno configura-se num produto imagético-discursivo desde a grande seca de 1877, tornando-se a primeira marca definidora da região. Em 1925 aconteceu a primeira iniciativa em dar ao Nordeste um recorte espacial para além de uma descrição geográfica, natural, econômica ou política. Esse recorte regional ganha um conteúdo cultural e artístico através do *Livro do Nordeste*, organizado por Gilberto Freyre, na ocasião da comemoração do centenário do jornal *Diário de Pernambuco*. Sua proposta consistia em estabelecer o que seriam as tradições, memórias e história do Nordeste. Essa obra prenuncia, de algum modo, a ideia discutida e defendida no Congresso Regionalista do Recife, em 1926, a qual teria o intuito de proteger o “espírito nordestino” da influência estrangeira, do cosmopolitismo que ameaçava o “espírito” do Rio de Janeiro e São Paulo de modo a evitar a perda de suas características de nacionalidade. Neste sentido, instituir uma origem para a região foi o primeiro passo para legitimar o recorte do Nordeste. Decorre, então, o olhar para seu passado e sua história desde o século XVI. O escritor Gilberto Freyre, por exemplo, entende que a formação da “consciência regional” é atribuída à administração portuguesa, sendo essa consciência o princípio de uma “consciência nacional” (Albuquerque Júnior, 2011).

Albuquerque Júnior (2011) diz que as tradições nordestinas são sempre associadas ao passado rural, ao popular, ao folclore, à produção artesanal. São consideradas como as mais aproximadas das raízes genuínas da terra. Essa idealização do popular e folclórico como elemento imprescindível na defesa da autenticidade regional é vista, por exemplo, na obra de Luís Câmara Cascudo. O discurso tradicionalista apresenta o folclore tendo “função disciplinadora, de educação, de formação de uma sensibilidade, baseada na perpetuação de costumes, hábitos e concepções... Ele faz da história o processo de afirmação de uma identidade” (pp. 92 e 93), na luta contra o mundo moderno, uma visão oposta ao sul do país, onde os modernistas buscavam o rompimento com a narrativa tradicional (Albuquerque Júnior, 2011).

Ainda de acordo com Albuquerque Júnior, a ideia de Nordeste é tomada por diversos artistas e intelectuais em diferentes épocas. Nas décadas de 1920 e 1930 podem ser citados, além de Gilberto Freyre, os escritores José Lins do Rego e Ascenso. Na década seguinte, no ramo da música, destacam-se Luiz Gonzaga, Zé Dantas e Humberto Teixeira. E no início da década de 1950, a obra teatral de Ariano Suassuna, dentre outros artistas pintores e romancistas. A produção literária teve um papel essencial na caracterização da região,

buscando estabelecer um estilo regional no qual as fontes populares eram utilizadas como referência. Pretendia uma linguagem originada do português arcaico com as contribuições das línguas africana e indígena, característica do “falar nordestino” com a pronúncia mais arrastada, aberta e destacada, um falar como se estivesse cantando. Além disso os autores tinham a pretensão de que a visão exótica do falar regional fosse superada. Os trabalhos eram inspirados na poesia popular, nomeadamente o cordel⁷, nos cantadores e contadores de histórias, com narrativas a exemplo de histórias ouvidas na infância, de cangaceiros⁸, coronéis, beatismo, santos, milagres, vaqueiros, o sol escaldante, os flagelados pela seca, enfim, o cenário do cotidiano rural do Nordeste.

A música

As décadas de 1920, 1930 e princípio dos anos 1940, são marcados pela defesa de um novo som nacional pelo movimento modernista⁹. O posicionamento de Mário de Andrade¹⁰ com relação à música erudita nacional modernista girava em torno da construção de uma identidade musical brasileira com possibilidade de diálogo com tendências estéticas europeias. A pesquisa de canções folclóricas deveria ser tomada como matéria-prima pelo compositor

⁷ Literatura de Cordel: gênero literário em versos que no nordeste brasileiro apresenta características de métrica, ritmo e rimas próprias. Também é chamada de folhetos ou cordel. Segundo Silva (2007) o folheto nordestino, originado da poética oral, dos contos e cantorias, é uma literatura popular impressa e sua capa é ilustrada com uma xilogravura. O cordel sempre narra uma história, seja real ou fictícia, seu discurso apresenta uma linguagem coloquial, cotidiana. De acordo com Matos (2007), é denominado de cordel devido a forma que é exposto, pendurado em barbante (cordéis), para venda em mercados e feiras-livres.

⁸ Palavra originada do Cangaço. “O Cangaço foi uma forma de banditismo social ocorrido no Nordeste do Brasil entre os anos de 1870 a 1940” (Vieira, 2007, p. xi). O artigo de Santos (2018) aborda o cangaço como um movimento social e não como banditismo. Para ele, “o cangaço se constituiu como “um movimento social armado, contextualizado por disputas políticas, por terras e de lutas pela honra (Santos, 2018 p. 2). Sobre o termo Cangaceiro, “diz-se, no nordeste do Brasil, do criminoso errante, isolado ou em grupo, vivendo de assaltos e saques, perseguido, perseguindo, até a prisão ou morte numa luta com tropa de Polícia ou com outro bando de cangaceiros. (Cascudo, 2005, p. 234).

⁹ Surgido no início do século XX, o Movimento Modernista “pregava a modernização das linguagens artísticas e defendia a liberdade de expressão. Era contra o academismo e o tradicionalismo, e deu grande ênfase ao nacionalismo, tornando-se a grande base desta corrente estética” (Nascimento, 2014, p. 4).

¹⁰ Mário de Andrade (1893-1945) foi o “mentor intelectual e teórico máximo do nacionalismo musical brasileiro posterior à Semana da Arte Moderna” (Nascimento, 2014, p. 4).

erudito para a elaboração de uma música nacional¹¹, como essa sendo uma primeira etapa a seguir. O próximo estágio seria tornar essa música universal através de sua difusão nos principais núcleos culturais internacionais, principalmente na Europa (Contier, 2013). A Semana da Arte Moderna de 1922 marca esse novo momento da música brasileira tendo Villa-Lobos como um compositor de destaque.

Tanto no âmbito da música erudita, quanto na música popular, os mesmos critérios de sentimento nacionalista deveriam ser tomados para a idealização de uma nação civilizadora. A música nacional deveria ser representada pela música rural, regional. Seria enfatizada uma música modalista, a exemplo das expressadas nas feiras do Nordeste pelos cegos¹², que mesmo tendo influência do canto gregoriano europeu, era reconhecida como uma manifestação legítima do país (Contier, 1992 citado por Albuquerque Júnior, 2011).

Na década de 1940, a música de Luiz Gonzaga (1912-1989) surge como representante do som do Nordeste. Gonzaga é integrante de um grupo de artistas da nomeada Música Popular Brasileira, uma música de caráter midiático, que tinha o rádio como um importante difusor. As letras de suas músicas falavam de temas e imagens do Nordeste já cristalizadas, como a seca, o Sertão, as experiências de chuvas, o gado, o vaqueiro, a devoção aos santos, as festas tradicionais de São João, etc. Sua obra consistia em uma recriação de ritmos, sons e temas folclóricos do Nordeste. O baião, ritmo característico da região, passa a ser a música do Nordeste, tornando-se um símbolo regional. Suas canções retratavam a viola, a sanfona, os aboios, o repente, as cantorias, as toadas, dentre outras expressões musicais da cultura popular nordestina (Albuquerque Júnior, 2011). *Asa Branca* (1950), composta juntamente com Humberto Teixeira, transformou-se em uma peça clássica no âmbito da Música Popular Brasileira. Vale salientar que até hoje a obra é muito utilizada na iniciação musical de estudantes e executada nas salas de concertos pelo país, seja em seu formato original ou ganhando novos arranjos e adaptações para bandas de música e orquestras.

¹¹ A ideia do nacionalismo na música surgiu no século XIX, na Europa, na qual compositores tinham como base o folclore nacional para criação de suas obras. Sobre esse assunto, a obra de Taruskin (2017) representa uma importante referência por discutir o nacionalismo musical na Europa de maneira aprofundada.

¹² Para Camacho (2004), “os cegos formam uma classe característica entre os cantadores nordestinos. Acompanhados da mulher ou de uma criança para guiá-los, tocam e cantam a poesia em verso da tradição oral desta região”. (p. 71). Essa categoria de cantoria é chamada de *cantiga de cego*. De modo geral, apresenta as mesmas características poética, melódica, estrutural e instrumental da executada pelos cantadores do Nordeste. Há o cego cantador pedinte que vive de esmolas, e o que atua profissionalmente (Camacho, 2004).

Através de sua música, Luiz Gonzaga evidenciou a música tradicional do Nordeste. Além do baião, difundiu o xote, xaxado, côco, embolada, ciranda, maracatu, frevo, marcha junina, dentre outros gêneros musicais. Gonzaga, além disso, abordava em sua produção artística diversas manifestações da cultura popular nordestina.

A obra teatral e literária de Ariano Suassuna também teve significativa importância na construção da ideia de Nordeste. Em sua concepção, a tradição e a raiz popular sertaneja constituíam-se na essência da identidade cultural brasileira. Com a criação do Movimento Armorial, na década de 1970, essas ideias se tornaram mais expressivas e disseminadas, ganhando adeptos de várias áreas artísticas. A música, sendo o ramo mais profícuo do Movimento, passou também a ser identificada como a música do Nordeste.

1.2. Contexto Histórico-Político

O discurso do poder público no início da década de 1970 – procedente do regime autoritário e militar instaurado pelo golpe de 1964 – girava em torno de uma política autoritária e de uma Nação unificadora. O nacionalismo da época era manifestado através dos lemas das propagandas políticas como “Brasil: ame-o ou deixe-o”, entusiasmando a classe média que vivenciava o “milagre econômico” tão divulgado nos pronunciamentos oficiais. Apoiados nas “promissoras” estatísticas políticas, os grupos políticos partidários do golpe militar de 1964 projetavam para o Brasil um futuro grandioso através da construção de grandes obras e a menção em seus discursos de elaborar estratégias nas quais preconizavam a integração nacional com vistas a fazer do Brasil um país moderno, colocando-se no mesmo nivelamento dos países desenvolvidos. A imagem de um país grandioso parecia divergir do cenário otimista apresentado pelos políticos quando foram constatados os problemas de fragilidade econômica e social encontrados no Nordeste, uma região atribuída à seca, fome e miséria. Com isso, o então presidente Médici elaborou o primeiro Plano Nacional de Desenvolvimento, no qual estavam delimitadas as bases da integração nacional, que contemplava o desenvolvimento da região Nordeste, possibilitando que o país aproveitasse

seus recursos humanos, sua dimensão continental, além do investimento na integração social viabilizando a absorção de flagelados nordestinos (Moraes, 2000).

Com relação ao incentivo cultural da nação, foram criados vários projetos que buscavam extinguir a separação entre o popular e o erudito primando pelo agrupamento das diferenças numa unidade nacional. As propostas de ação cultural do governo incluíam a inauguração da Orquestra Sinfônica Nacional, da Escola de Samba da Mangueira, bem como o incentivo e o fomento de bandas, orquestras, balés e grupos folclóricos. Faziam parte também desse contexto de otimismo o futebol e o samba. O incentivo cultural só era destinado às atividades que a política oficial considerava como legítima cultura nacional. Apesar dos órgãos oficiais ressaltarem a importância da cultura atingir o todo nacional, só a concepção ufanista do Brasil era conveniente ao que eles buscavam conferir aos brasileiros. Quem fosse contrário a isso era considerado inimigo da Nação. Muitas músicas, peças de teatro, filmes e programas de televisão sofreram censura, sendo acusados de subverter a ordem e a segurança nacional. Como forma de sanar esses “subversivos” – que na visão do governo eram frequentemente encontrados nos setores culturais – as representações culturais da década de 1970 deveriam ter em sua abordagem de cultura brasileira o regionalismo e ter a arte engajada em um específico projeto político. Não era permitido que conteúdos de livros, peças e filmes fossem centralizados, por exemplo, na seca e na fome do Nordeste, entretanto artistas e intelectuais o fizeram como alerta para a sociedade dos problemas existentes na região, não sendo, assim, exclusividade dos programas assistencialistas do governo relacioná-la a miséria e a dificuldade. No entanto, o Nordeste despendia o mesmo interesse por sua riqueza cultural popular. A década de 1970 é marcada pelo conceito de uma cultura popular pura e autêntica. O Nordeste era identificado pela visão evolucionista das diversas representações nacionalistas como fonte de originalidade e identidade da Nação, sendo correlacionada com a infância do país e considerada o berço da tradição brasileira, resistente às influências externas e industriais (Moraes, 2000). A referida autora conclui que “assim é construída a imagem ambivalente da Região Nordeste, relacionada ao passado, sinônimo de atraso e pobreza; e representando um passado cristalizado, rico em cultura popular, fonte da possível originalidade da cultura brasileira” (Moraes, 2000, p. 35).

De acordo com Barza (2015), a concepção instituída pelo Governo neste período de nova orientação nacionalista era de um Brasil orgulhoso e grande dando a cada região sua

devida importância. As regiões Norte, Centro-Oeste e Nordeste receberam uma projeção que só era destinada ao Sul e Sudeste. Por conseguinte, o Movimento Armorial obteve visibilidade e financiamento que provavelmente não ocorreria em outras épocas.

1.3. Movimento Armorial

Um fator favorável ao surgimento do Movimento Armorial refere-se a admissão de Ariano Suassuna ao cargo de direção na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), especificamente no Departamento de Extensão Cultural (DEC), entre 1969 e 1974. Na função, o escritor pôde desenvolver diversas pesquisas referentes às artes populares, incluindo as artes plásticas, a dança e a música, nas quais foram formulados pressupostos que se adequariam ao Movimento. O músico e filósofo Jarbas Maciel e o ator, bailarino e músico Antônio Nóbrega, são exemplos de expoentes do Movimento que atuaram nas pesquisas do DEC (Bezerra, 2013).

Nesse contexto, surge, na cidade do Recife, o Movimento Armorial idealizado por Ariano Suassuna, composto por um grupo de intelectuais pernambucanos. Ariano Suassuna e o grupo de artistas objetivavam a realização de uma arte erudita com base nas tradições populares da cultura brasileira. O Movimento, em consonância com a perspectiva romântica de identidade nacional, acreditava que era partindo da cultura popular que a cultura brasileira poderia ser expressa de maneira genuína. Portanto, é no passado originário da cultura brasileira, constituído pelas culturas negra, indígena e europeia, que o armorial buscava refletir-se. Neste sentido, o Nordeste, nomeadamente o Sertão, foi o espaço geográfico priorizado pelo grupo armorial por ser considerada a região que manteve as características originais delineadoras da cultura brasileira (Moraes, 2000).

O lançamento oficial do Movimento aconteceu em Recife, numa solenidade realizada na Concatedral de São Pedro dos Clérigos, em 18 de outubro de 1970. Na programação da cerimônia houve uma exposição de artes plásticas e um concerto da recém-criada Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco (Bezerra, 2013). Na ocasião, não houve nenhum

manifesto, somente um programa elaborado por Ariano Suassuna com a definição da palavra armorial (Brito, 2005).

Armorial foi a palavra escolhida por Ariano Suassuna para adjetivar o Movimento. Em seu livro sobre o Movimento Armorial, explica o significado da palavra da seguinte maneira:

Em nosso idioma, “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados 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 cavalhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro¹³, os toques de viola e rabeça dos Cantares – 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 (Suassuna, 1974, p. 9).

Como visto, o significado da palavra armorial está relacionado à heráldica, isto é, às armas, brasões e outros emblemas da nobreza que identificam uma nação, comunidade ou grupo. Além de considerar a palavra armorial um belo nome, Ariano Suassuna menciona que o adjetivo representa as características brilhantes e coloridas, por exemplo, dos símbolos da heráldica, e os associa às expressões artísticas das raízes nordestinas que, a seu ver, eram emblemáticas. Ariano Suassuna exemplifica a comparação entre heráldica e as manifestações artísticas populares expondo que:

A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife e do Rio (Suassuna, 1974, p. 11).

¹³“O romanceiro é um gênero poético de origem medieval, composto por uma coleção de romances, obras narrativas que podem ser escritas em versos ou em prosa. A letra muda de país para país, de região para região, mas permanece a ideia central, o enredo e, quase sempre, a melodia” (Victor & Lins, 2013, p. s/n).

Para a elaboração do estilo armorial, Ariano Suassuna, juntamente com os pesquisadores artistas, procurou resgatar e recriar parte da cultura oral e iconográfica do Sertão do Nordeste. O líder do Movimento defendia o conceito de um “ser castanho” que seria a mistura das culturas popular, ibérica, moura, negra e indígena que originaram o “ser brasileiro”. A arte armorial trouxe à tona os elementos populares do Nordeste, bem como as influências medievais. Para a criação da arte armorial, os artistas tinham como referência a literatura de cordel, as xilogravuras, a música de pífano, a rabeça e a viola (Moraes, 2000).

Existe nesse Movimento uma estreita relação entre as manifestações culturais brasileiras e o barroco ibérico. Esse, mesmo que esteja afastado da idade média em termos cronológicos, ainda mantém muitas características daquele período. Visto que a maior difusão do barroco em Portugal e Espanha aconteceu na mesma época dos primeiros séculos da colonização no Brasil, muitos destes parâmetros estéticos foram trazidos para o Brasil, os quais participaram na constituição da cultura popular nacional que, por sua vez, obteve autenticidade ao absorver também a cultura indígena e africana. Os armorialistas inferem que a nacionalidade brasileira, originada da confluência dessas três culturas, tem procedência no Romanceiro dos primórdios da literatura da península ibérica, a qual tem influência moura, cigana, ladina e judaica. Portanto, foi no romanceiro da cultura do povo do Nordeste, isto é, a Literatura de cordel, que os integrantes do Movimento Armorial encontraram o ponto referencial comum, pois são nos folhetos de cordel que as artes armoriais estão correlacionadas, como por exemplo, a xilogravura que ornamenta a capa do cordel e a música que acompanha a recitação da poesia (Brito, 2005).

Neste sentido, Ariano apresenta uma definição geral para a Arte Armorial, publicada em Jornal recifense no mês de maio de 1973:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (Suassuna, 1974, p. 7).

Inicialmente o grupo não teve tanta preocupação em definir a Arte Armorial, centraram-se mais em criar, pois para eles, em Arte, a criação teria mais importância do que a teoria. Antes mesmo do lançamento do Movimento, a maioria dos artistas participantes já desenvolviam seus trabalhos a partir de princípios que coincidiam com as ideias armoriais, assim, pode-se dizer que Arte Armorial antecedeu o Movimento Armorial (Suassuna, 1974).

O Movimento Armorial está faseado em três momentos. A primeira fase, denominada de *preparatória*, corresponde aos anos entre 1946 e 1969, a segunda, *experimental*, dos anos 1970 a 1975, e terceira, a fase *romançal*, situada entre 1975 e 1981.

De acordo com Bitter (2000), a fase preparatória é marcada pelo início da vida intelectual de Ariano Suassuna quando, no ano de 1946, passa a cursar Direito na Universidade. Nesse ambiente, tem a oportunidade de conhecer uma equipe de pessoas interessadas em literatura e arte, que, posteriormente, deram início a criação do TEP - Teatro do Estudante de Pernambuco. Nesse grupo, participava Hermilo Borba Filho, o qual assumiu a liderança, e outros nomes como José Laurênio de Melo, Capiba, entre outros. Em 1947, o TEP promove uma mesa-redonda com discussões em torno das representações populares. O evento contou com as participações do poeta Ascenso Ferreira, o poeta popular João Martins, o capitão de bumba-meu-boi Antônio Pereira, e o mamulengueiro¹⁴ Cheiroso. As atividades do TEP passam a abordar o mamulengo, e esse se torna uma importante influência na dramaturgia de Suassuna. Em 1959, nasce o TPN - Teatro Polular do Nordeste, idealizado por Borba Filho, com abordagem principal de obras de autores brasileiros daquela geração como Osman Lins, Luiz Marinheiro e Ariano Suassuna. Ariano Suassuna ganha prestígio como autor de teatro na década de 1960, obtendo premiação e representação de suas peças no Brasil e no exterior. Dentre sua obra teatral, destaca-se o *Auto da Compadecida*, sua obra mais conhecida, a qual foi traduzida para vários idiomas. Com o passar do tempo, o escritor vai manifestando vocação para lidar com o público, e assim assume o papel de conselheiro das novas gerações de artistas. Em 1956 se afasta definitivamente da advocacia e torna-se docente da cadeira de estética da UFPE. Em 1969, essa fase é encerrada com sua nomeação para o cargo de diretor do DEC.

¹⁴ Indivíduo que produz o mamulengo. “Denomina-se “Mamulengo” o teatro popular de bonecos que se faz em Pernambuco” (Guerra-Peixe, 2007, p. 145).

Essa fase é vista como um momento de descobertas e sensibilização dos artistas e do público frente à cultura popular. Essa tomada de consciência possibilita a construção de uma arte brasileira original e autêntica. A partir disso, Recife torna-se um “centro de pesquisa” e de “criação original”, ao contrário de outras regiões do Brasil em que as ideias de vanguarda e de inovação predominavam (Santos, 1995 citado por Nóbrega, 2000, p. 47).

A fase experimental inicia-se quando o Movimento é posto em evidência através de seu lançamento oficial. O trabalho desenvolvido no DEC configurou-se como um laboratório de experimentação nos campos artísticos diversos, sendo de fundamental importância para a consolidação do Movimento, nas palavras de Ariano Suassuna, resultado de longos 25 anos de pesquisas. Foi um período de significativa produtividade principalmente na área de música, com projetos direcionados à elaboração de uma música brasileira erudita, bem como a criação da Orquestra Armorial de Câmara e do Quinteto Armorial. Nessa fase, também, no ramo literário, os primeiros poemas da Geração de 65 (movimento literário de Pernambuco) são publicados pela revista Estudos Universitários da UFPE. No ano de 1971 é publicada a premiada *Pedra do Reino*, de Suassuna, inaugurando uma nova etapa criadora do autor. Essa fase é finalizada em 1975 com sua contratação como Secretário de Educação e Cultura da capital recifense, função exercida até 1978. A partir desse ano é inaugurada a fase romançal, caracterizada como um período de amadurecimento criador dos artistas e marcada pelo lançamento da Orquestra Romançal Brasileira e do Balé Armorial (Bitter, 2000).

A tese de Santos (1995 citada por Nóbrega, 2000) delimita o fim do Movimento Armorial no ano de 1981, na ocasião em que Ariano anuncia seu afastamento da literatura através de carta aberta publicada no Diário de Pernambuco. Segundo Bezerra (2013), com o título de “Despedida”, o conteúdo da carta transmitia o pesar do autor em relação a equívocos cometidos durante sua atuação no ramo político e cultural. Relata também seu afeto pelo povo e pela cultura brasileira, e expõe sua insatisfação com a desvalorização da cultura e do povo por parte dos políticos. Comenta, ainda, sua perda de interesse como gestor cultural, bem como pelas entrevistas e colaborações à imprensa. No entanto, em 1994, Ariano Suassuna assume função na Secretaria Estadual de Cultura e promove um programa cultural chamado Projeto Pernambuco-Brasil que resulta na criação do Grupo Grial de Dança, da Trupe Romançal de Teatro, dirigida por Romero de Andrade, e do Quarteto Romançal, tendo como diretor musical Antônio José Madureira (Bitter, 2000). De acordo com Nóbrega (2000),

outras produções do Movimento nessa fase contavam com a liderança de Arnaldo Barbosa nas artes plásticas, Carlos Newton Júnior na literatura e Dantas Suassuna na pintura.

1.4. A Música do Movimento Armorial

Considerações gerais

A música do Movimento Armorial teve proposta similar ao Movimento Nacionalista. Ambas tinham o intuito de elaboração de uma música baseada nos elementos da cultura popular brasileira, porém o Armorial, numa abordagem mais regionalista, com foco principal no Sertão do Nordeste do Brasil. O Movimento Nacionalista significou um novo direcionamento estético para as artes no Brasil no início do século XX, à medida que o Armorial promoveu o emblema sonoro nordestino de maneira eruditizada, na segunda metade do século (Marinho, 2010).

Guerra-Peixe¹⁵ (1914-1993), considerado um compositor nacionalista, contribuiu significativamente para a concepção da Música Armorial através da implementação de sua escola de composição na década de 1950 em Recife, quando foi contratado para trabalhar na Radio do Commercio como arranjador e regente. Segundo Barza (2015), Guerra-Peixe destinava seu tempo livre para investigar sobre a música pernambucana e lecionar composição para um grupo seletivo de compositores: Capiba (1904-1997), Sivuca (1930-2006), Jarbas Maciel (1933-2019) e Clóvis Pereira (1932-). (Barza, 2015). De acordo com Silva (2014), Guerra-Peixe teve grande importância para a formação do estilo musical armorial por sua experiência composicional, juntamente com sua dedicação à pesquisa da música popular do Nordeste, fomentando a criação de uma música erudita nordestina.

Marinho (2010) comenta que para Clóvis Pereira, Guerra-Peixe representou o elo entre o Movimento Nacionalista e o Movimento Armorial. Em depoimento cedido à autora, Clóvis

¹⁵ César Guerra-Peixe é compositor da música de concerto brasileira. Filho de pais portugueses que emigraram para o Brasil, nasceu na cidade de Petrópolis, estado do Rio de Janeiro, em 18 de março de 1914 (Lacerda, 2011).

Pereira transmite como o pensamento de Mário de Andrade influenciou Guerra-Peixe, bem como os compositores precursores da Música Armorial:

Guerra-Peixe insistia com seus alunos aqui no Recife que a fonte para fazermos uma música de concerto essencialmente brasileira está no folclore, como disse Mário de Andrade. [...] Temos que compor nossas obras partindo dos nossos ritmos, analisando as nossas melodias e desenvolver todo material pesquisado de volta ao povo de maneira tal que as grandes massas sintam a nordestinidade e o brasileiro que as obras deverão conter. [...] A casa onde morava era habitualmente frequentada por violeiros e cantadores e um músico do Maracatu Elefante que foi por muito tempo seu colaborador. [...] Em 1951 Guerra-Peixe resolveu abrir um curso de música no Recife e escolheu como alunos Capiba, Jarbas Maciel, Sivuca e Clóvis Pereira. As aulas todas gratuitas. Guerra tinha como propósito nos passar o pensamento de Mário de Andrade, fazendo-nos valorizar as constâncias musicais brasileiras, principalmente aquelas contidas na cultura *folk*. Pesquisou e analisou a música dos xangôs, dos caboclinhos, do frevo e dos maracatus. Adentrando as cidades do interior do nosso Estado, pesquisou a música dos ternos de pifes e ainda as incelências¹⁶, lamentos usados nos velórios das cidades interioranas por onde andou (Marinho, 2010, p. 52).

Como já visto, a Música Armorial tem seu locus de criação no Nordeste brasileiro e se configura a partir da confluência de elementos da música popular nordestina e de elementos da música erudita. De acordo com Nóbrega (2000), para Ariano Suassuna, a música popular é feita pelo povo. Já a arte erudita é realizada mediante superações da arte popular. Ao tomar como exemplo a música popular da Itália, Ariano relata que, como em qualquer país, ela é feita pelo povo e que através de Monteverdi, Vivaldi, torna-se erudita, representando superações da música popular.

Segundo Barza (2015), os principais compositores envolvidos durante todo processo de elaboração da música eram Jarbas Maciel, Clóvis Pereira, Cussy de Almeida (1936-2010) e Antônio Madureira (1949-). Apesar da similaridade entre a Música Armorial e a música erudita do Movimento Nacionalista, esses compositores refletiam que a diferença entre elas é que no caso da última, a música brasileira era construída baseada em formas composicionais

¹⁶ Incelências, incelenças ou excelências referem-se a cantos entoados em velórios para mortos. Canta-se sem acompanhamento instrumental e em uníssono. (Casculo, 2005, p. 378).

tradicionais que acomodariam temas folclóricos, ao passo que a Música Armorial traria os aspectos eruditos para a música genuína do Nordeste. Segundo Nóbrega (2000), o Movimento Nacionalista, bem como o Movimento Armorial, tiveram o folclore como base na realização da arte erudita. Contudo, para Mário de Andrade, a música artística não podia ser limitada aos processos harmônicos populares, devido a simplicidade destes. “Teria de haver um desenvolvimento erudito deles, que seria a utilização da harmonia europeia, delimitando ao quadro do neoclássico, utilizando das formas tradicionais, como as suítes, sonatas entre outros”. (pp. 127 e 128). Numa visão diferente do nacionalismo, o Movimento Armorial procurou reportar às formas populares do renascimento e do barroco do século XVI, XVII e XVIII. Além dos referidos compositores, a concepção armorial se expressou nas obras de Guerra-Peixe, Capiba, Camargo Guarnieri (1907-1993) e Marlos Nobre (1939-). Também participaram dos trabalhos, os músicos Sebastião Vila Nova (1944-2018), Benhy Wolkoff (1921-1995) e José Tavares de Amorim (1935-1989), além dos pesquisadores Generino Luna e José Maria Tavares de Andrade, que investigaram temas musicais nordestinos, arquivados no DEC da UFPE (Nóbrega, 2000).

Em depoimento prestado à Nóbrega (2000), Cussy de Almeida relatou que as primeiras ideias da Música do Movimento surgiram quando ele era integrante do Primeiro Conselho Estadual de Cultura. Dirigido por Gilberto Freyre, o Conselho integrava vários intelectuais, dentre eles Ariano Suassuna, ocasião que possibilitou a aproximação entre eles. Certa vez, Cussy de Almeida expressa, em conversa com Ariano Suassuna, seu desejo em produzir música nordestina conforme Villa-Lobos fez com a música urbana do sul do Brasil. Ariano Suassuna então expõe que é uma ideia excelente e revela que há trinta anos compartilhava desse mesmo desejo, porém não obteve êxito. Cussy de Almeida propõe os nomes de Guerra-Peixe, Clóvis Pereira e Jarbas Maciel para dar início ao projeto. Quanto ao motivo das escolhas, justifica que Guerra-Peixe foi o primeiro compositor brasileiro que teve preocupação com a música nordestina, e Clóvis Pereira e Jarbas Maciel, além de terem recebido formação de Guerra-Peixe, tinham raízes nordestinas. Com o objetivo de pesquisar a música do Nordeste, as primeiras reuniões do grupo aconteceram na casa de Cussy de Almeida, o que foi denominado de 1º Seminário de Criação e Interpretação da Música Nordestina. Com incentivos do DEC, Ariano Suassuna trazia para os encontros rabequeiros, violeiros e Terno

de pífanos. Os músicos se apresentavam, e a equipe de compositores selecionava e gravava os temas executados.

A pesquisa de campo empreendida por Guerra-Peixe e seus alunos, Clóvis Pereira e Jarbas Maciel, decorreu desde os anos 1940. Dentre tantas outras investigações sobre as diversas expressões musicais populares, iam, por exemplo, a terreiros de candomblé para transcrever melodias e ritmos da música africana. Consideravam a harmonia modal característica do Nordeste muito simples, no entanto, os ritmos ricos e complexos. A relação direta estabelecida entre os compositores e o “povo” contribuiu significativamente para a maneira de compor e interpretar a Música Armorial. Das primeiras experiências de criação da Música Armorial surgiu, em 1969, um Quinteto fundado por Ariano Suassuna, inspirado na formação do “terno” de Mestre Ovídio, constituído por duas flautas e duas rabecas. O Quinteto era formado por duas flautas simbolizando o pífano além de um violino e uma viola emulando a rabeca, e a percussão remetendo à zabumba da música popular (Nóbrega, 2000). Posteriormente, a pedido de Ariano, foi incorporado ao grupo a viola sertaneja e o violão. “Esse, é historicamente, o primeiro “quinteto armorial”, e a sonoridade seria o arcabouço da música armorial” (Barza, 2015, p. 8).

Contudo, paralelamente, Cussy de Almeida fundara uma orquestra de cordas no Conservatório Pernambucano de Música e propõe a Ariano Suassuna que a Música Armorial tivesse sua primeira audição apresentada pela orquestra ao invés do quinteto (Moraes, 2000). A proposta é aceita. Suassuna, então, nomeia a orquestra da Instituição de Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, e os músicos do quinteto são inseridos no grupo. O concerto de estreia da Orquestra aconteceu no dia 21 de agosto de 1970 com repertório apenas de música barroca. A inauguração do Movimento Armorial só ocorreria no quinto concerto da Orquestra. A primeira parte do programa incluiu obras de compositores do Barroco Pernambucano, José de Lima e Luiz Alvares Pinto (1719-1789)¹⁷. As obras armoriais ficaram para a segunda parte do concerto (Barza, 2015).

Dado que a base para as experimentações da Música Armorial era a pesquisa das tradições populares, Ariano Suassuna e o grupo de compositores buscavam compreender as raízes populares olhando para os tempos mais antigos, nomeadamente a nossa herança

¹⁷ Segundo Nóbrega (2000) estas peças foram descobertas e restauradas pelo Padre Jaime Diniz.

medieval. O estudo dos sons dos instrumentos populares era realizado buscando equipará-los aos instrumentos eruditos. Durante a pesquisa, por exemplo, o grupo identificou similaridades entre a viola sertaneja e o cravo, instrumento da música barroca, e o inseriu em experiências composicionais. Ao relatar um pouco da experiência de pesquisa desenvolvida no DEC, Jarbas Maciel comenta que ao se reportar às raízes populares nordestinas, é possível identificar a relação com a música renascentista, barroca e até mesmo a medieval, que se mesclavam aos elementos musicais indígenas, através da transmissão da música sacra pelos jesuítas na catequese dos índios. O estilo armorial foi sistematizado a partir do estudo e resgate de melodias barrocas que o romancero popular preservou dos aboios, dos sons da rabeça e violas dos cantadores. Tendo como referência tais elementos musicais, o artista armorial procurava produzir sua “recriação”. Na inauguração do Movimento, por exemplo, a Orquestra executou obras armoriais recriadas a partir de elementos musicais populares do bumba-meu-boi, maracatu e pastoril (Moraes, 2000).

Nas palavras da mesma autora, “a afinidade dos armoriais com o barroco é justificada pela aproximação deste com o “tronco ibérico” das raízes brasileiras” (Moraes, 2000, p. 108). Quando Ariano Suassuna reflete sobre a importância da Arte Barroca para a Arte Armorial,

é pensando, principalmente, no Barroco ibérico, muito mais aproximado do espírito medieval e pré-renascentista, do que, por exemplo, da Arte do século XVIII europeu. [...]. Da mesma forma, na Música, os “cantares” do Romancero ibérico, e as músicas que os acompanham, são muito mais ligadas ao espírito dos “motetos” medievais, isto apesar de, cronologicamente, grande parte dos “romances” pertencer, já ao período barroco. Assim, quando falo na importância, para a Música Armorial, dos “cantares” que nos vieram para cá nos séculos XVI, XVII e XVIII, é pensando em algo muito mais áspero e primitivo do que a música de Mozart (Suassuna, 1974, p. 61).

Sobre essa vinculação com o medieval, um ponto a se destacar é a inclusão de dois romances de títulos *A Bela infanta*¹⁸ e *Minervina*¹⁹, no repertório do Quinteto Armorial. Segundo o líder do grupo, Antônio José Madureira, esses romances, de origem ibérica, foram

¹⁸ Link da gravação da obra pelo Quinteto Armorial: <https://www.youtube.com/watch?v=pGNsI0hrN30>.

¹⁹ Link da gravação da obra pelo Quinteto Armorial: <https://www.youtube.com/watch?v=hwjrYVu5CcE>.

trazidos para o Brasil no século XVII e ainda são encontrados no Nordeste (Moraes, 2000). *Bela infanta*, peça tradicional portuguesa, é uma das cantigas que Ariano Suassuna cantava em sua infância (Victor & Lins, 2007). Ambos romances foram recriados por Antônio José Madureira para o Quinteto Armorial.

Quanto à expressão musical do Movimento, Ariano Suassuna esforçava-se em instigar os músicos a utilizarem a rabeça, o pífano, a viola e o marimbau²⁰ em suas performances com intuito de aproveitar a sonoridade desses instrumentos. Para Ariano, os músicos deveriam utilizar os instrumentos populares pelo menos em parte do repertório (Marinho, 2010).

Os músicos armoriais utilizavam todas estas modalidades instrumentais: estruturação da orquestra sobre o modelo popular, utilização de instrumentos típicos, adaptação de instrumentos populares, orquestra mista e transposição da técnica de um instrumento para o outro. A evolução das formações instrumentais armoriais é significativa dessa consciência crescente da importância dos instrumentos populares para criar um som original, brasileiro e nordestino (Santos, 1999, p. 183 citado por Marinho, 2010, p. 55).

Segundo Ventura (2007) o Quarteto Romançal foi um exemplo, entre outros grupos do Movimento, que se preocupou em reproduzir o timbre dos instrumentos populares através de seus instrumentos eruditos. Para Ariano Suassuna, a Música Armorial deveria transmitir a sonoridade do Sertão: um lugar áspero, rústico, de seca, paisagens hostis e gente valente.

²⁰ Instrumento criado por músicos do Armorial. Sua criação foi inspirada no *berimbau-de-lata*, uma versão do *berimbau* da Bahia. Sua sonoridade evoca os instrumentos da cultura moura, por conta da origem ibérica da cultura brasileira (Ventura, 2007).

Características musicais

A música do Movimento Armorial caracteriza-se por melodias modais, com a utilização frequente de escalas com o quarto grau aumentando e o sétimo abaixado²¹. As melodias são curtas e não há desenvolvimento do tema. Segundo Jarbas Maciel, essas melodias são condizentes aos cantos e danças do cancioneiro popular do Nordeste, tem forte influência do canto dos índios, além da influência europeia por meio do cantochão. A nota rebatida é outro traço encontrado nas melodias. Consiste, por exemplo, em grupo de quatro semicolcheias articuladas de duas em duas, sendo que a segunda nota se repete e se liga à seguinte. É possível perceber essa característica também em gêneros musicais nordestinos a exemplo do forró, na música de sanfona e de rabeca (Nóbrega, 2000). A seguir, um trecho com as referidas características na obra armorial *Toré*²² de Antônio Madureira:

Figura 2

Primeiros compassos da peça Toré



Nota. Nóbrega, 2000, p. 63.

Segundo Silva (2014), observa-se a recorrente presença dessa articulação na música barroca europeia, no entanto, é o emprego da acentuação na nota repetida que vai caracterizar o armorial. As melodias do coco nordestino, coco de embolada, da cantoria e do baião são exemplos dessa forma de organização das semicolcheias. Nesse contexto, a acentuação rítmica ocorre no tempo fraco, enfatizando a rítmica do baião, gênero musical bastante aproveitado

²¹ Escalas nos modos mixolídio ou mixolídio + lídio, modos que representam a chamada Escala nordestina.

²² Segundo os dicionários em língua portuguesa, o termo *Toré* é associado a uma espécie de Trombeta, bem como aos ritos e cerimônias indígenas – normalmente dançantes e corporificadas em coreografia – nas quais o instrumento é utilizado (Queiroz, 2005).

pela Música Armorial. Nóbrega (2000) observa que além do grupo de semicolcheias articuladas de duas em duas, Clóvis Pereira chama atenção para a técnica de instrumentos de cordas friccionadas no que diz respeito ao uso frequente de cordas duplas, ocorrências de bariolage²³ e eventual mudança de posição

Jarbas Maciel informa que, no início do Movimento, a Música Armorial buscava se referenciar, por exemplo, na forma de obras do barroco, seu aspecto de claro-escuro, sendo equiparada à música do barroco nordestino mais aproximado das expressões musicais populares no que concerne à "aspereza" dos instrumentos (Nóbrega, 2000). Para Ariano Suassuna, as músicas barrocas eram fundamentais para a música brasileira; por essa razão, parte do repertório do primeiro concerto do Quinteto Armorial incluiu obras do Barroco brasileiro, a exemplo de uma peça extraída do TEU DEUM, de Luís Álvares Pinto, e uma peça de José de Lima. O Quinteto também executou um allegro de Haendel, um andante de Vivaldi, além de uma contradança de Fernando Ferandiere (compositor espanhol do século XVIII) (Moraes, 2000).

No *Toré*, por exemplo, Antônio Madureira buscou trazer uma nova forma musical. O compositor considera a obra quase minimalista. De curta duração, há uma constante repetição de fragmentos melódicos na composição, perpassando por diferentes instrumentos, com poucas variações, porém dotada de diversidade quanto ao material rítmico. Para ele a repetição é um componente primordial na música e está relacionada à música dançada, sendo essa uma sequência de ritmos a qual não se faz necessário desenvolvimentos melódicos e harmônicos (característica presente na música indígena). No armorial, era comum o material melódico disposto em superposição de terças paralelas, técnica recorrente na música popular e na polifonia europeia (falso bordão), além do acompanhamento de nota-pedal. O emprego de pedais, bastante usual, é encontrado com nota sustentada como ostinato, que também pode ser rítmicos, como pode ser visto na parte do violão do *Toré*, na figura 3 (Nóbrega, 2000).

²³ “Modo de executar no instrumento de corda determinadas passagens de notas, alternando com cordas soltas” (Nóbrega, 2000, p. 64).

Figura 3

Compassos 31 a 36 da parte de violão da peça Toré



Nota. Nóbrega, 2000, p.67.

Segundo a mesma autora, o ritmo da música do Movimento é caracterizado pelo emprego de síncopas, acentos na parte fraca do tempo, polirritmia, notas em anacruse e acéfalas, utilização de semicolcheias que são repetidas à mesma altura ou articuladas duas a duas em grupos, além do pedal sonoro e rítmico. Observa-se que as semicolcheias são uma presença marcante nos desenhos rítmicos do repertório armorial (ver figura 1). Na concepção de Clóvis Pereira, a síncopa constituía-se numa das maiores dificuldades que os músicos tinham na execução do repertório armorial, atribuindo esta limitação a falta de vivência com a música popular que requer que a síncopa seja tocada com “balanço”, e não “matematicamente”. O baião ou baiano, já citado anteriormente como um ritmo bastante recorrente na música, apresenta os seguintes padrões, segundo Raymundo (1999):

Figura 4.

Padrões rítmicos do baião



Nota. Raymundo, 1999, p. 4

No exemplo abaixo, Nóbrega (2000) apresenta um pouco da rítmica que o compositor explorou no *Toré*. A voz da flauta realiza improviso a partir desse padrão, evocando a inúbia²⁴, e os demais instrumentos, violino, violoncelo e violão, realizam suas linhas com efeitos percussivos, executando um dos ritmos característicos do Toque de caboclinhos²⁵, chamado Toque de Guerra, praticamente por toda peça.

Figura 5.

Aspectos rítmicos da peça Toré

The image shows a musical score for four instruments: Flauta (Flute), Violino (Violin), Cello, and Violão (Acoustic Guitar). The score is in 2/4 time and G major. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Violin part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Cello part plays a simple bass line of quarter notes. The Acoustic Guitar part plays a complex rhythmic pattern with many accents, characteristic of the 'Toque de Guerra' style.

Nota. Nóbrega, 2000, p. 75.

Segundo Nóbrega (2007), sobre a harmonia, Clóvis Pereira relata que os compositores geralmente optavam por elaborar as obras nas tonalidades de Ré maior e Lá maior, mantendo a tônica como pedal. Era usual o emprego de escala no modo maior com a sétima abaixada ou ainda acrescentando a quarta aumentada, o que ocasionava alterações as quais não resultavam em modulações. O uso da sensível era evitado, bem como os encadeamentos consoante aos

²⁴ Instrumento de sopro, de som agudo da música dos Cabocolinhos ou Caboclinhos. É feita de latão e mede 40cm de comprimento por 2 de diâmetro. Possui quatro orifícios de sua metade para a ponta destinados ao dedilhamento, e um orifício na extremidade para o sopro. O instrumentista da inúbia é chamado de gaitêro. Apesar da inúbia ser provida de apenas quatro orifícios, não impede o músico de executá-la com agilidade extraordinária (Guerra- Peixe, 2007).

²⁵ Caboclinhos é um grupo de populares tradicional do Recife que se vestem de índio e saem no Carnaval dançando e executando música própria (Guerra-Peixe, 2007).

moldes europeus. Em depoimento cedido à autora, Clóvis explica os procedimentos realizados por ele na harmonização das peças armoriais da seguinte maneira:

A tônica seria o acorde perfeito maior, Ré I grau, a subdominante funcionaria como IV grau, como no clássico, o acorde de II grau como dominante da dominante, ou seja, é usado o acorde de Mi maior sem provocar modulação por causa da quarta aumentada. Pode-se usar melodicamente a escala de Ré com a sétima abaixada e o II grau com sol#, estando harmonicamente a escala com a quarta aumentada, mesmo que melodicamente não apareça. Então, talvez a escala fosse um misto de ré - mi e fá# - sol - sol# - lá - sib - si - dó - nunca dó#. Nunca havia a sensível, sempre havia acordes alterados que não provocavam modulações, contrariando o modo clássico, que quando tem uma nota alterada tem de modular. Portanto, quando aparecia a dominante da dominante, ela não resolvia, voltava para a tônica como se fossem dois polos contrários, ficando a tônica no centro, a dominante um grau acima para a esquerda e uma subdominante um grau para baixo. Usava o sétimo grau do lado de cá, o II grau alterado do lado de cá e a tônica, agora a dominante europeia, não aparecia, o que seria o V grau de lá com dó#, porque dó# estava proibido de usar para não aproximar com a tonalidade europeia (Nóbrega, 2000, pp. 78 e 79).

Quanto a esses parâmetros estabelecidos para a Música Armorial, Clóvis acredita que o povo já procedia desta forma por uma questão de acomodação, expondo a praticidade de realizar no violão, “dois semitons para frente e dois para trás”, e esse sistema era denominado por ele de dominante porque é para direita, e a subdominante para a esquerda. Esse argumento é advindo do popular, da forma do músico de viola sertaneja tocar quando conduz sua mão em movimentos paralelos. Assim, a Música Armorial é caracterizada por acordes paralelos, melodias em conformidade com as especificidades da escala e harmonia seguindo sempre três acordes. Clóvis denomina a estrutura harmônica do Armorial de acordes “da esquerda, da direita e do centro”, assim como na harmonia clássica se utiliza a tônica, a dominante e a subdominante, porém sem nenhuma relação com as quintas, ou seja, “o que seria na harmonia tradicional europeia uma quinta abaixo e uma quarta acima, ele decidiu que na sua música seria “um grau para trás e um grau para frente”, “um grau para esquerda e um grau para direita”” (Nóbrega, 2000, p. 79). Portanto, esses três acordes citados, – tomando como referência a tonalidade de Ré (tônica = centro), Dó (subdominante = acorde de esquerda) e Mi

(dominante = acorde de direita) – se distanciavam da harmonia clássica europeia e enfatizava a intenção nordestina.

O critério de composição adotado por Antônio Madureira era o de tentar absorver todo material melódico e harmônico da técnica popular, como os duetos e pedais rítmicos, aliando tais elementos ao seu conhecimento obtido da música erudita, mesmo não priorizando os princípios da harmonia tradicional europeia e modulações. Madureira buscava uma harmonia estática e discordava do procedimento de compositores em utilizar acordes alterados na música nordestina, o que fazia com que se assemelhasse à música romântica e impressionista (Nóbrega, 2007).

Nóbrega (2000) menciona que uma característica peculiar das manifestações musicais do Nordeste como o aboio, coco ou cantoria, é que elas não estão em conformidade com o sistema temperado de afinação, que é o caso do terceiro grau neutro, ou seja, há uma oscilação entre a terça maior e menor da escala temperada. Essa particularidade da música de raiz nordestina faz com que o ouvinte não informado tenha a impressão de que há uma desafinação ou uma insuficiência na execução. Quanto ao timbre, os compositores buscavam uma sonoridade “anasalada”, “áspera”, similar a dos rabequeiros e cantadores, procurando uma sonoridade “rude”, com pouco ou nenhum vibrato, justificada pela rudicidade do Sertão e da música de raiz, contudo, não excluindo a utilização da técnica instrumental adquirida em escolas de música. Além disso, recursos sonoros na música como o *pizzicato* e efeitos percussivos foram aproveitados.

A tabela a seguir abrange as principais características da Música do Movimento Armorial com base nos depoimentos de compositores do Movimento, recolhidos por Nóbrega (2000), primeira e mais detalhada fonte bibliográfica acerca do assunto.

Tabela 1

Principais características da música do Movimento Armorial

Características musicais
Melodias modais (modo mixolídio e o modo híbrido mixolídio + lídio)
Melodias curtas e sem desenvolvimento do tema (baseadas nos cantos e danças da tradição popular do Nordeste)
Nota rebatida (semicolcheias articuladas duas a duas, tendo sempre uma que se repete para ligar à seguinte)
Uso de cordas duplas
Uso do modelo formal das músicas barrocas
Experimentação de novas formas musicais caracterizada pela repetição de fragmentos melódicos com poucas variações, inspiradas, por exemplo, na música indígena.
Material rítmico diversificado
Superposição de terças paralelas
Acompanhamento em nota-pedal
Uso frequente das tonalidades Ré maior e Lá maior para composição (modo maior com a sétima abaixada ou modo maior com a sétima abaixada e quarta aumentada), evitando uso da sensível.
Presença de sincopas, acentuação no tempo fraco, células anacrústicas e acéfalas
Aproveitamento de padrões rítmicos como os do baião, caboclinho, entre outros da cultura popular
Timbre anasalado, áspero e rústico (similar a dos rabequeiros e cantadores)
Emprego de recursos sonoros como <i>pizzicato</i> e efeitos percussivos
Pouco ou nenhum vibrato

CAPÍTULO 2 – RESSONÂNCIAS ARMORIAIS

2.1 Grupos Musicais do Movimento

O primeiro Quinteto

Como já abordado no capítulo 1, o primeiro grupo do Movimento Armorial foi um quinteto criado em 1969, por Ariano Suassuna, que serviu como uma espécie de oficina para a elaboração das primeiras composições armoriais. O Quinteto era constituído por duas flautas, um violino, uma viola (clássica) e percussão. Tal formação era inspirada no “terno” do Mestre Ovídio, um conjunto musical da cultura popular nordestina formado por dois pifeiros e dois rabequeiros, desse modo, as flautas representariam os pífanos, o violino e a viola a rabeça, e a percussão a zabumba das bandas de pífanos (Suassuna, 1974). Os instrumentistas que integravam o Quinteto eram alguns dos próprios compositores do Movimento: Cussy de Almeida ao violino, Jarbas Maciel na viola e José Tavares Amorim na flauta. Os demais instrumentistas eram Rogério Pessoa, na função de flautista, e José Xavier, percussionista (Nóbrega, 2000). A questão da formação instrumental gerava um certo incômodo em Ariano Suassuna. Em suas palavras, ele explica que

nesse 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 do “zabumba”, para a percussão. E a outra era a ausência da viola sertaneja, que eu considerava fundamental para a Música para a qual sonhava desde 1946. Para me consolar dessa última falha, Jarbas Maciel e Cussy de Almeida convocavam, de vez em quando, um violonista, Henrique Annes, que procurava suprir assim, com o violão, as frustrações que eu sentia com a falta da viola dos Cantadores, no conjunto camerístico (Suassuna, 1974, pp. 57 e 58).

Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco

Figura 6

Foto da Orquestra Armorial, regência de Vicente Fittipaldi



Nota. Barza, 2015, p. 134

O surgimento da Orquestra Armorial acontece um ano depois da formação do primeiro Quinteto, em 1970. Como já explicado anteriormente, sua origem é devida a Cussy de Almeida, que criou uma orquestra de câmara no Conservatório Pernambucano de Música. Como presidente da instituição, Cussy de Almeida firmou contrato com onze músicos – a maioria desses oriundos da Europa – que atuariam como professores do Conservatório, e também integrariam o quadro da orquestra. Cussy propõe a Ariano Suassuna que a orquestra fosse associada ao Movimento, sugerindo sua participação na estreia da Música Armorial. Suassuna logo concorda e nomeia o grupo de Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco. A formação instrumental do grupo incluía violinos, violas, violoncelos, contrabaixo, cravo,

violão, viola nordestina²⁶, berincelo²⁷, percussão e flautas, essas tocadas pelos músicos José Tavares Amorim e Ivanildo Maciel. Na época, foi considerada pela crítica e pelo maestro Isaac Karabtchevsk como a melhor orquestra de câmara do país (Nóbrega, 2000).

A Orquestra Armorial reúne cinco LPs em sua discografia: 1. *Orquestra Armorial*. Continental, 1975; 2. *Orquestra Armorial. Chamada*. Continental, 1975; 3. *Orquestra Armorial. Gavião*. Continental Gran Luxo, 1976; 4. *Orquestra Armorial*. Vol 4. Continental, de 1979. Pelo Conservatório Pernambucano de Música, a Orquestra Armorial também realizou a gravação de seu volume 5, lançado em 1981. Nesse disco estão registradas a *Suite Retratos* (1956), de Radamés Gnattali, para bandolim, grupo de choro e orquestra, e o *Concerto para Dois Bandolins e Cordas em Sol Maior, RV 532*, de Vivaldi. Em 1994, o grupo lança o CD *Orquestra Armorial*, abrangendo repertório já gravado nos LPs anteriores, exceto a obra *Velame* para quinteto de cordas, de Clóvis Pereira. Nesse mesmo ano, a Orquestra também lançou o CD *Capiba 90 anos*, a qual registrou obras do compositor Capiba: a *Grande Missa Armorial* e a *Suite Sem Lei I, II e III*, essa última já registrada em Lps anteriores.

O fato da não inserção de instrumentos populares na música do Movimento continuava a ser um incômodo para Ariano Suassuna, que considerava o som da orquestra muito europeu. Segundo Aloán (2008), o timbre e a interpretação da Música Armorial eram alguns dos fatores que mais inquietavam Ariano, fatores esses que, em sua concepção, deveriam imprimir a música de raiz popular nordestina. Suassuna (1974) acreditava que se poderia tirar proveito da sonoridade áspera da rabeca ou do pífano, inserindo tais instrumentos ao menos em parte do repertório armorial. Porém, encontrava muita resistência por parte de alguns compositores do Movimento, por temerem problemas de afinação.

Sobre os trabalhos da orquestra e o futuro da Música Armorial, Ariano Suassuna relata que

²⁶ Certamente a viola sertaneja só foi inserida na Orquestra após a criação do Quinteto Armorial, o qual passou a utilizar o instrumento.

²⁷ O berincelo foi um instrumento criado por Cussy de Almeida, no ano de 1973. “É uma mistura de berimbau pernambucano com o violoncelo, lembrando o som característico do berimbau e o som áspero das rabecas e da viola da gamba do século XVIII”. O instrumento praticamente não teve adesão dos compositores do Movimento, a não ser o próprio Cussy de Almeida que utilizou o instrumento na sua missa *Kyrie* (Nóbrega, 2000, p. 170 e 171).

a Orquestra, que absorvera inclusive os membros do Quinteto que eu tinha fundado, passou a se encarregar da execução das músicas. As encomendas de partituras continuaram a meu cargo, sendo que eu, inclusive, continuei a fazer sobre os músicos um trabalho de supervisão, escolhendo o que achava bom e rejeitando o que me parecia, não digo mau, mas não muito de acordo com o que eu sonhava para a Música Armorial...Agora, como eu achava, e ainda acho, que um Quinteto é fundamental para Música Armorial – não só pela mais 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 estréia da Música armorial – e 26 de novembro de 1971, acontecia um fato que foi da maior importância para o nosso Movimento: eu travava conhecimento com Antônio José Madureira, jovem músico que iria abrir novas perspectivas para a Música armorial...(Suassuna, 1974, p. 59).

Quinteto Armorial

Surge então o Quinteto Armorial, tendo Antônio José Madureira como o líder do grupo que, para atender o novo momento da Música Armorial, se dedicou a aprender a técnica da viola sertaneja com dois Cantadores trazidos do interior, além de trabalhar na composição de novas obras e na adaptação de outras. Os demais integrantes do grupo eram Edilson Eulálio (1948-) e Antônio Carlos Nóbrega (1951-), na época estudantes de violão e violino, respectivamente. Também integraram o Quinteto, Jarbas Maciel, na viola (clássica), e José Tavares Amorim, na flauta, ambos oriundos dos conjuntos anteriores (Suassuna, 1974). O concerto de estreia do Quinteto Armorial aconteceu, na verdade, no formato de quarteto, devido a não participação de Jarbas Maciel, que não mais faria parte do grupo. A apresentação aconteceu no dia 26 de novembro de 1971, na Igreja do Rosário dos Pretos, na cidade do Recife. O concerto foi dividido em três momentos; um que incluiu repertório de músicas do período barroco, um segundo destinado às músicas do barroco nordestino, e um terceiro, à Música Armorial. Nessa última parte foram executadas cinco obras: três de Antônio José Madureira (*Improviso*, *Chamada* e *Repente Armorial*) e duas de José Generino de Luna

(Nóbrega, 2000). O Quinteto Armorial foi criando um estilo próprio, mais aproximado das expressões musicais nordestinas, com a incorporação de novos instrumentos populares. O primeiro foi o marimbau, com a chegada de Fernando Torres Barbosa (1945-) ao grupo, em 1972, que também participava na flauta e tambor, além de ter contribuído com uma composição musical. Quanto ao marimbau, trata-se de um instrumento oriundo da África, que no Brasil obteve novas configurações. No Nordeste passou a ser nominado de berimbau de lata para distinguir do berimbau da Bahia, utilizado na capoeira. Pode ser encontrado nas feiras populares, tocado por músicos anônimos. Na sua construção é utilizada uma corda de arame que é esticada sobre um arco de madeira, fixado em duas latas que ficam dispostas em suas extremidades, servindo de cavaletes para a projeção sonora. O som é produzido com uma vareta e um pequeno cilindro de vidro. Uma das mãos percute a corda com a vareta, e a outra com o vidro, realiza deslizamentos sobre ela, a fim de identificar as alturas dos sons. Com a nomenclatura marimbau, o Armorial reinventa o berimbau de lata, transformando o instrumento em uma forte característica da Música Armorial e um distinto definidor da identidade sonora do Quinteto. A invenção do marimbau armorial contou com colaboração do artesão João Batista de Lima, que construiu o instrumento conforme as especificações solicitadas pelos armorialistas. Ao invés das latas, com a funcionalidade de caixas de ressonância, o instrumento tinha agora estrutura semelhante as dos instrumentos de cordas dedilhadas dos períodos renascentista e barroco –, composto de duas cordas de diferentes espessuras e afinadas em oitavas. Da configuração do instrumento original, mantiveram-se a vareta e a peça de vidro. Com esse novo instrumento, as possibilidades sonoras foram ampliadas, sendo possível a realização de notas soltas e ligadas, efeitos percutores, portamento e nota pedal (Andrade, 2017). Aloan (2008) complementa que o marimbau possui um timbre rústico e fanhoso, além de uma afinação indefinida, assim como os instrumentos não temperados do Nordeste. Nas figuras a seguir, pode-se identificar as diferenças e semelhanças entre o berimbau de lata e o marimbau do Movimento. A figura 7 refere-se a foto do músico da cultura popular, Severino Batista, tocando berimbau de lata, e a figura 8, a foto do músico armorialista, Fernando Torres Barbosa, executando o marimbau armorial. As figuras 9 e 10 condizem às imagens mais nítidas do berimbau de lata e do marimbau armorial, respectivamente.

Figura 7

Músico da cultura popular Severino Batista executando berimbau de lata



Nota. Imagem do encarte do LP *Instrumentos Populares do Nordeste*. Discos Marcos Pereira, 1976. Disponível no Acervo Fundação Joaquim Nabuco (Andrade, 2017, p. 47).

Figura 8

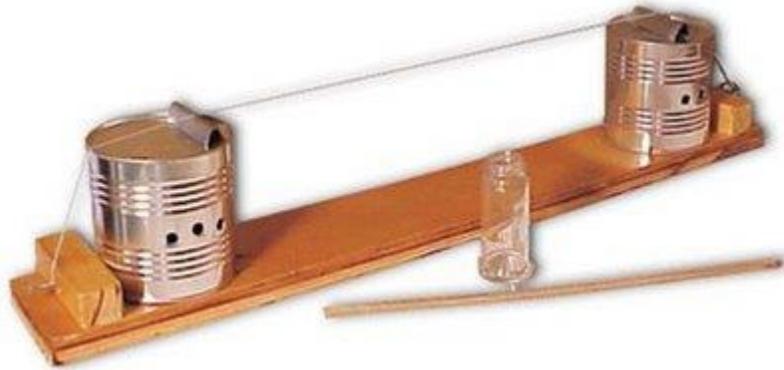
Fernando Torres Barbosa executando o marimbau armorial



Nota. Imagem capturada de vídeo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nJZVycMoPRU>. Acesso em janeiro de 2021.

Figura 9

Berimbau de lata



Nota. <https://armorialbrasileiro.wordpress.com/2013/02/06/quinteto-armorial-2/>.

Acesso em janeiro de 2021

Figura 10

Marimbau armorial



Nota. Foto de Ariana Perazzo da Nóbrega (Nóbrega, 2000, p. 172).

Depois foi a vez do pífano de ser incorporado ao Quinteto, através de Egildo Vieira do Nascimento (1947-2015), que passou a substituir o flautista José Tavares de Amorim. Antes de integrar o grupo, Egildo Vieira já dispusera do domínio da técnica do pífano, além de ter experiência como construtor do instrumento, conhecimentos esses adquiridos desde cedo, através de sua vivência muito íntima com a cultura popular em Alagoas, seu lugar de nascimento. Quando começou a fazer parte do Quinteto, a partir de 1972, trazia consigo apenas a experiência com o clarinete, além do pífano, tendo de aprender a flauta transversa, a qual conseguiu dominar em três meses. O músico trouxe muito do pífano para a flauta, tornando-se difícil distinguir, na discografia do Quinteto, os momentos em que toca um ou outro instrumento. Além de instrumentista, contribuiu também como compositor em dois discos do grupo. Outro instrumentista que colaborou com as composições foi o violinista Antônio Carlos Nóbrega. Vale salientar que o músico inseriu o universo da rabeca no contexto do Quinteto Armorial, seja adaptando-a a algumas características do violino, seja ao transferir o modo de toque do rabequeiro para sua performance no violino (Andrade, 2017).

Ainda de acordo com Andrade (2017), em 1977, a Universidade Federal da Paraíba propõe ao Quinteto sua mudança para o estado Paraibano, o grupo concorda e muda-se do Recife para Campina Grande, permanecendo na cidade até 1979. Nesse período ocorrem algumas mudanças significativas, principalmente com relação a busca por novas referências musicais, antes mais focadas no universo do Sertão. O conjunto agora também explorava as expressões musicais litorâneas da Zona da Mata nordestina e da Amazônia, inspirando-se na cultura indígena. Além disso, a gaita foi o novo timbre acrescentado ao repertório, “instrumento de sopro pequeno proveniente dos índios cariris e presente nos conjuntos de Caboclinhos, é feito comumente com material de bambu, sendo seu registro sonoro supra agudo, e tocado na posição vertical a exemplo das flautas doces europeias”. (p. 88). Esse novo instrumento foi introduzido pelo músico Antonio Fernandes de Farias (1951), paraibano conhecido por Fernando Pitassilgo, que passou a substituir Egildo Vieira tocando flauta, pífano e gaita (Andrade, 2017)

Assim nasceu o Quinteto Armorial. Cinco instrumentos de presença bem marcante nas manifestações musicais do povo nordestino foram eleitos e convocados a participar dessa primeira experiência. Novos timbres seriam experimentados, novas linguagens se revelariam,

fornecendo-nos novos dados para a composição organizada, que rompesse a barreira entre a música erudita e música popular – uma música que estivesse mais próxima da nossa realidade cultural, erudita enquanto concepção e elaboração, popular no seu sentido mais amplo, verdadeiro e profundo (Madureira, 1976).²⁸

Figura 11

Foto do Quinteto Armorial



Nota. Da esquerda para a direita: Fernando Pitassilgo (flauta), Edilson Eulálio (violão), Fernando Torres (marimbau), Antônio Madureira (viola sertaneja) e Antônio Nóbrega (violino). Foto de acervo pessoal de Antônio Nóbrega, publicada em outubro de 2020, na página do artista: <https://www.facebook.com/BrincanteNobrega>. Acesso em outubro de 2020.

²⁸ Excerto de texto sobre o Quinteto Armorial apresentado em encarte do LP *Aralume*. São Paulo: Disco Marcus Pereira, 1976.

Segundo Nóbrega (2000), o Quinteto Armorial obteve bastante reconhecimento do público, apresentando-se em várias cidades dentro e fora do país, e recebendo premiações, como por exemplo, o de melhor disco do ano pela revista *Veja* em 1974, e pelo jornal do Brasil também no ano de 1974 e 1976, além de ter obtido o prêmio de melhor conjunto instrumental pela Associação de Críticos de Arte (APCA), no ano de 1974. O grupo gravou quatro discos, todos pela “Discos Marcus Pereira”: 1. *Do Romance ao Galope Nordestino*, com lançamento em 1975, 2. *Aralume*, 1976, 3. *Quinteto Armorial*, 1978 e 4. *Sete Flechas*, 1980.

Outros grupos

Ligada ao Quinteto Armorial, em 1975 surge a Orquestra Romançal Brasileira, mais um conjunto idealizado por Ariano Suassuna, com assistência da Secretaria de Cultura de Recife. A constituição da orquestra foi baseada na formação do Quinteto (inclusive os mesmos membros), sendo esse considerado por Ariano como “a espinha dorsal da orquestra”. O grupo era formado por violinos, viola, flautas, marimbaus, violão, viola sertaneja, percussão, e outros instrumentos que até então não haviam sido trabalhados pelo Movimento, como o clarinete, trompete, trombone e cantores; uma voz feminina e outra masculina, com regência de Antônio Madureira. A orquestra passa a executar basicamente o mesmo repertório do Quinteto, porém com os arranjos adaptados. No caso do canto, as vozes foram introduzidas somente nas peças dos romances ibéricos. Com a transferência do Quinteto para o estado da Paraíba, a orquestra fica incompleta e origina-se o Trio Romançal formado pelos músicos Antero Madureira, Antúlio Madureira e Walmir Chagas. Em 1977, outro grupo que também foi criado por orientação de Ariano foi o Quinteto Itacoatiara, composto pelos docentes da Universidade Federal da Paraíba: Fernando Pitassilgo (flauta), Agmar Dias (violino), João de Arimatéia (violoncelo), Samuel Araújo (violão) e Reginaldo Alcântara (viola sertaneja). O pífano, a gaita e o marimbau também estavam incorporados à proposta do grupo. O repertório abrangia obras dos próprios componentes ou de compositores contemporâneos da Paraíba (Nóbrega, 2000).

Poderia se dizer que os grupos até aqui mencionados correspondem aos criados durante o período do Movimento Armorial, se considerarmos o ano de 1981 como o momento do

término do Movimento, quando Ariano Suassuna anuncia seu desligamento da Literatura, ficando mais distante, conseqüentemente, da arte armorial, bem como dos cargos políticos que sempre esteve à frente na área da cultura. Porém, em 1996, dois anos após o seu retorno às atividades no ramo político-cultural, surge o Quarteto Romançal, significando uma retomada dos trabalhos no campo da Música Armorial.

Na explicação de Ariano Suassuna ao Diário de Pernambuco (14 de dezembro de 1975), a palavra Romançal é oriunda do “romance ou romance, era aquele amálgama de dialetos do latim “mal-falado” e popular que deu origem às línguas românicas ou neo-latinas, inclusive o português, o provençal, o espanhol e o galego” (Moraes, 2000, p. 129). Os integrantes do Quarteto eram Antônio Madureira, no violão, Sérgio Campelo (1962-), na flauta - que posteriormente foi substituído por Fernando Pitassilgo -, Aglaia Costa no violino e rabeca, e João Carlos Araújo no violoncelo, depois substituído por Fabiano Menezes. Em 1998 o grupo lança seu primeiro CD, de título *Ancestral*. A primeira parte do disco é dedicada às obras com elaboração intrinsecamente relacionada com a cultura popular nordestina, como *Lancinante*, *Aralume*, *Repente* (estas já gravadas pelo Quinteto Armorial), *Romaria* e *Nau*. A segunda parte traz uma proposta diferente dos objetivos do Armorial, como a execução da *Suite Retreta*, de Antônio Madureira. Originalmente escrita para violão, aborda ritmos e danças como o maxixe, a valsa, a polca, a mazurca e o dobrado. O disco é finalizado com a obra *Toré*, inspirada em elementos indígenas e um frevo, de nome *Tradicional*, ambos de Madureira.

O lançamento do segundo CD do grupo ocorre no ano 2000, com o título *Tríptico – No Reino da Ave dos Três Punhais*. O nome escolhido buscou refletir os três principais grupos étnicos formadores da cultura brasileira. O CD inclui três obras de nomes *Toques dos Encantados*, *Toque dos Orixás* e *Toque dos Degredados*, cada uma contendo várias peças. As obras fazem “referência às artes indígenas, africana e dos exilados ibéricos, enfocando aspectos religiosos de cada povo” (Nóbrega, 2000, p. 111).

2.2 Grupos Musicais pós-movimento

Pode-se considerar que o Quarteto Romançal corresponde ao último grupo formado no contexto do Movimento Armorial. Grupos como o Quinteto da Paraíba, Gesta, Armorial Marista, SaGramma, dentre outros, de acordo com Nóbrega (2000), foram influenciados pelas concepções armoriais, seja trabalhando na divulgação do próprio repertório armorial, seja trabalhando na elaboração de novas composições, sempre buscando se referenciar nas fontes populares. Destacamos aqui o SaGramma, um grupo musical autêntico e representativo da música do Nordeste, ativo até os dias atuais. Sua instrumentação inclui flautas 1 e 2 (intercaladas com pífanos), violão, viola sertaneja, clarinete e clarone, contrabaixo acústico e percussão. Através da mídia, conseguiu fazer com que sua música fosse conhecida por todo território brasileiro, tendo também sua sonoridade associada à Música Armorial.

Figura 12

Foto do grupo SaGramma



Nota. Disponível em <http://g1.globo.com/pernambuco/musica/noticia/2014/01/no-recife-sagramma-faz-retrospectiva-com-toque-teatral-e-poetico.html>. Acesso em janeiro de 2021

O SaGrama surgiu em 1995, por iniciativa de Sérgio Campelo, flautista, professor e compositor (também ex-integrante do Quarteto Romançal). O grupo foi concebido no âmbito do Conservatório Pernambucano de Música, inicialmente com o propósito de possibilitar aos alunos a oportunidade de desenvolver a prática de conjunto voltada para a música de concerto brasileira. O professor Sérgio Campelo contou com a colaboração do professor de violão Cláudio Moura e o professor de percussão Antônio Barreto, que também enriqueceu a sonoridade do grupo com a marimba. Uma peça fundamental para o SaGrama foi o compositor pernambucano Dimas Sedícias (1930-2001). Sua obra apresenta uma certa relação com a Música Armorial, que tem a ver com seu retorno ao Brasil, em 1971, depois de longa estadia em Paris, época em que o Movimento Armorial estava em um momento de grande produção. Apesar de não ter integrado o grupo de compositores do Movimento, pode-se dizer que esse influenciou suas composições, no que concerne a utilização de elementos musicais da cultura popular nordestina, inclusive a utilização do marimbau armorial. Com a parceria de Sérgio Campelo nos arranjos, as peças de Dimas Sedícias passaram a fazer parte do repertório do SaGrama, as quais fizeram grande sucesso no contexto nacional mudando, dessa forma, a proposta do grupo, que agora estaria focada na elaboração de obras baseadas na cultura popular nordestina. Vale salientar que Dimas Sedícias contribuiu significativamente com o estilo composicional de Sérgio Campelo (Cunha, 2002). De acordo com Santos (2019), o sucesso da música do grupo foi devido a sua participação na gravação da trilha sonora de *O Auto da Compadecida*, um longa-metragem do ano 2000 recriado a partir de uma peça de teatro de 1955, de Ariano Suassuna, chamada *Auto da Compadecida*. A autora acredita que com a grande repercussão alcançada pelo filme, através da mídia, a música do SaGrama passou a ser vinculada à sonoridade armorial. Em 2003, o grupo também participou de trilha sonora relacionada a outra obra de Ariano Suassuna, que foi a peça de teatro *Fernando e Isaura*, adaptada de um romance do escritor.

O Quadro, Quarteto Encore, *Madureira Armorial*, Quinteto *Madureira*, Quinteto *Aralume* e *Rosa Armorial* são exemplos de outros grupos nos quais é possível perceber características armoriais. Vale salientar que alguns desses grupos e muitos outros – que em maior ou menor medida tem o armorial como referência –, não são oriundos somente do Nordeste, procedendo também de outras regiões do Brasil (Santos, 2017).

2.3 Repertório flautístico armorial e função da flauta

O repertório do Movimento Armorial é predominantemente voltado para a música de câmara. Quanto a opção por essa instrumentação, possivelmente se deu pelo fato de que, para a elaboração da Música Armorial, os compositores deveriam priorizar o universo sonoro do Sertão Nordestino, tendo como inspiração os instrumentos populares, a exemplo do pífano, a rabeça, a viola sertaneja e o zabumba, o que levou à criação do primeiro quinteto. Além disso, a circunstância que favoreceu a Orquestra de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música de ser associada ao Movimento, bem como a criação do Quinteto Armorial logo depois, fez com que a produção das obras fosse sempre encaminhada a essas formações instrumentais, não havendo por parte dos compositores um interesse ou uma maior abertura na elaboração de obras com outras instrumentações ou mesmo a solo. Entretanto, algumas poucas obras foram escritas para instrumentos solistas. Barza (2015) refere uma peça para viola de Marlos Nobre, e uma para violino e uma para violino e violão, ambas de Guerra-Peixe. O autor coloca que as peças armoriais normalmente tinham curta duração, no entanto a Orquestra Armorial realizou encomendas de obras de maior envergadura, a exemplo das mencionadas. As demais encomendas foram um concerto de Mozart Camargo Guarnieri e uma peça de Radamés Gnattali. Também houve o Concertino para violino, de Clóvis Pereira, escrita após o período de atividade do Movimento Armorial.

Aqui temos a intenção de informar o repertório do período do Movimento Armorial em que a flauta atua de forma mais destacada. Além disso, buscamos também indicar todas as obras em que a flauta está presente na instrumentação, bem como a função que assume no conjunto. A seleção das obras foi baseada nas principais discografias da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco e do Quinteto Armorial, disponibilizadas no site do YouTube. Foram delimitados tais grupos por serem considerados como os mais emblemáticos do Movimento, por executarem obras resultantes de um momento de intensa produção composicional, com o grupo de compositores bastante empenhado na elaboração da Música Armorial.

Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco

Figura 13

Capa do primeiro Lp da Orquestra Armorial, 1975.



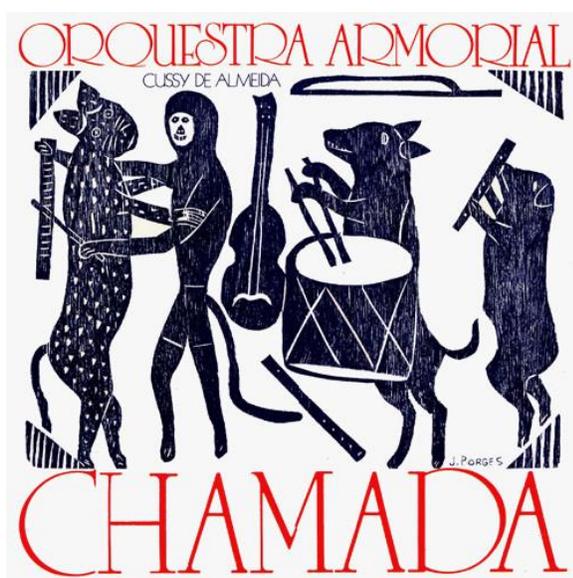
Nota. Disponível em https://www.discogs.com/pt_BR/Orquestra-Armorial-Orquestra-Armorial/release/5953949. Acesso em fevereiro de 2021

O primeiro LP da Orquestra Armorial (Gravadora Continental, 1975) inclui doze faixas das quais seis músicas abordam a flauta na instrumentação. Na faixa 2, de título *Galope*, de Guerra-Peixe, as flautas 1 e 2 não desempenham função de destaque, porém apresentam breves solos caracterizados por material melódico-rítmico em ostinato. Também auxiliam as cordas executando contracantos com inferências de floreios. A faixa 5 refere-se ao *Repente* de Antônio José Madureira. A obra é caracterizada por diálogo entre cordas e flautas. Nela, as flautas são colocadas em evidência com realização de solo pela flauta 1, em paralelo com a flauta 2 executando contracanto. Seguidamente, o solo é desenvolvido com as flautas em cânone. Por último, as faixas 3. *Ciranda Armorial*, e 9. *Pífanos em Dobrado*, ambas de José

Tavares de Amorim, e a faixa 5, *Terno de pífanos*²⁹, de Clóvis Pereira, são obras em que as flautas protagonizam, sendo suas instrumentações unicamente para duas flautas e percussão, aludindo às bandas de pífanos³⁰. Na faixa 11, o *Kyrie*, de Cussy de Almeida, as flautas participam da orquestração apenas como acompanhamento para o coro e voz solista.³¹

Figura 14

Capa do LP *Chamada*, da Orquestra Armorial, 1975.



Nota. Disponível em [https://www.discogs.com/pt BR/Orquestra-Armorial-Chamada/release/6066805](https://www.discogs.com/pt_BR/Orquestra-Armorial-Chamada/release/6066805). Acesso em fevereiro de 2021

²⁹ *Terno de pífanos* foi executada no âmbito do primeiro recital de doutoramento desta autora e faz parte do grupo de obras trabalhadas no capítulo 4 desta pesquisa.

³⁰ As Bandas de pífanos são constituídas por dois pífanos e percussão. Normalmente os pífanos executam as melodias em terças e com bastantes ornamentações (mordentes e trinados).

³¹ LP disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0IcKZXaZkGk&t=374s>. Acesso em fevereiro de 2021.

O segundo LP da Orquestra Armorial, intitulado *Chamada* (Gravadora Continental, 1975), abrange nove faixas, sendo que entre essas a flauta está inclusa em seis, a saber: a faixa 2. *Cantiga*, de Clóvis Pereira, aborda a flauta em uma posição de destaque. A obra é iniciada com solo de flauta 1 acompanhada pela segunda voz do violoncelo. As flautas também se encarregam de importante solo com vozes em terças, além da execução de arranjos floreados. Na faixa 4. *Cantoria*, de José Tavares de Amorim, as flautas são responsáveis pelas vozes principais, as quais são desenvolvidas com melodias em terças. Ainda é dedicado ao instrumento um solo de caráter de improvisação para a flauta 1. Na faixa 5. *Chamada nº 2* (A Pedra do Reino), de Jarbas Maciel, as flautas desempenham importante papel, executando temas principais em terças e contracantos com melodias em evidência. Quanto a faixa 6. *No Reino da Pedra Verde*, de Clóvis Pereira, as flautas realizam inferências de breves solos em terças, porém pode-se dizer que a flauta, nessa obra, não assume um lugar tão relevante quanto as cordas. Por fim, as faixas 8. *Sem Lei Nem Rei II* e 9. *Sem Lei Nem Rei III*, ambas de Capiba, são caracterizadas por várias pequenas partes solistas para flautas, ora em terças, ora em cânone, porém, no geral, o protagonismo das flautas se divide com as cordas.³²³³

³² As faixas 2. *Cantiga*, 4. *Cantoria* e 5. *Chamada nº2*, integraram o repertório do primeiro recital de doutoramento desta autora.

³³ LP disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AMvCZBoGJ6I>. Acesso em fevereiro de 2021.

Figura 15

Capa do LP *Gavião*, da *Orquestra Armorial*, 1976



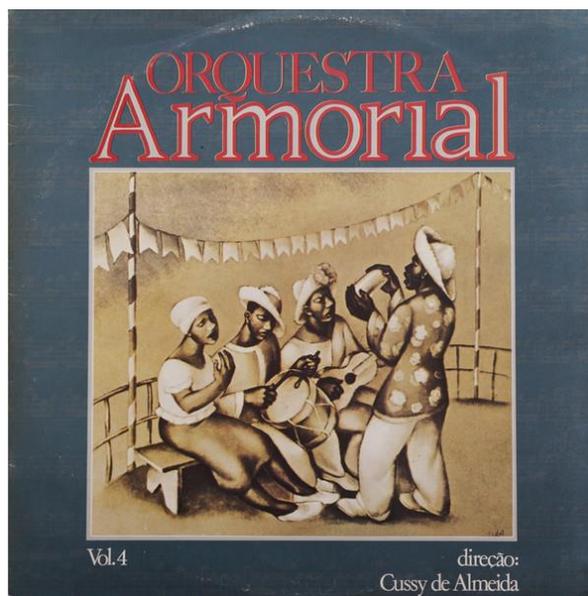
Nota. Disponível em https://www.discogs.com/pt_BR/Orquestra-Armorial-Gavi%C3%A3o/release/7045797. Acesso em fevereiro de 2021

O terceiro LP da Orquestra Armorial, de nome *Gavião* (Gravadora Continental Gran – Luxo, 1976) é constituído por oito faixas, das quais apenas as faixas 3 e 4 não incluem a flauta na instrumentação. Na faixa 1. *Gavião*, de Cussy de Almeida, a presença da flauta é bastante distinta, com apresentação de pequeno excerto introdutório, em *frullato*, nas flautas 1 e 2, aludindo ao som emitido pela ave. O tema principal é exposto pela flauta 1, que também realiza solo de caráter de improvisação. A faixa 2. *Zabumba de Alegria*, de Jarbas Maciel, a flauta se destaca executando arranjos virtuosísticos, além da execução de tema principal e solo com as flautas 1 e 2 em terças. A faixa 5. *Aboio Esporiado*, de José Tavares de Amorim, apresenta as flautas como as vozes fundamentais, estruturadas em terças, assim como os pífanos são concebidos no repertório das bandas de pífanos. Desse mesmo compositor, *Cantando Viola* (faixa 7) apresenta praticamente a mesma configuração de *Aboio Esporiado*, acrescida de solo de caráter de improvisação executado pela flauta 1. Na faixa 8. *Chegança*, de Benny Wolkoff, as flautas são bastante evidenciadas, realizando arranjos ornamentais e breves

solos em terças, no entanto, nessa obra, as flautas são postas no mesmo nível de relevância das cordas. Para finalizar, na faixa 6. *Santa Cruz do Capibaribe*, de Jarbas Maciel, a flauta apresenta uma funcionalidade diferenciada das obras expostas até aqui. Uma única flauta realiza solo por praticamente toda a peça, explorando uma extensão predominantemente grave e média do instrumento. A instrumentação de *Santa Cruz do Capibaribe* poderia ser classificada como uma peça para flauta e cordas.^{34 35}

Figura 16

Capa do LP da Orquestra Armorial, vol. 4, 1979



Nota. Disponível em https://www.discogs.com/pt_BR/Orquestra-Armorial-Orquestra-Armorial-Vol-4/release/8534281. Acesso em fevereiro de 2021

³⁴ As obras *Gavião* (faixa 1) e *Zabumba de Alegria* (faixa 2) fizeram parte do segundo recital de doutoramento desta autora, realizado a 12 de julho de 2019, no Auditório da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), no âmbito do X Festival Internacional de Música de Campina Grande.

³⁵ LP disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=U8pMTs9IhQo&t=1525s>. Acesso em fevereiro de 2021

O quarto LP da Orquestra Armorial – volume 4 (1979) integra oito faixas. Com exceção da faixa 2. *Glória*, de Cussy de Almeida, todas as demais faixas incluem a flauta na instrumentação, a saber: faixa 1. A famosa *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (Versão orquestral de Cussy de Almeida), faixa 3. *Danças de Índios*, de Waldemar de Almeida (arranjo de Duda e Cussy de Almeida), faixa 4. *Galope de Cavahada*, de José Tavares de Amorim, faixa 5. *Mulher Rendeira* (obra tradicional de domínio público, versão orquestral de Radamés Gnatalli), faixa 6. *Cirandância*, de Cussy de Almeida e Marcos Accioly, faixa 7. *Galope a Beira Mar*, de José Tavares de Amorim e faixa 8. *Mandacaru*, de Henrique Annes e Benny Wolkoff. Dessas, a faixa 3. *Danças de Índios*, de Waldemar de Almeida, merece ser ressaltada por ser uma obra composta por material flautístico predominante. O instrumento assume o papel de solista, ora apenas na flauta 1, ora nas flautas 1 e 2. Com relação as demais faixas em que a flauta está presente, o instrumento desempenha importante funcionalidade, encarregando-se por vezes pela apresentação do tema principal ou execução de solos pontuais, variando entre flauta 1 e flauta 1 e 2. Porém, a flauta detém sua importância na medida em que é fundamental num contexto geral orquestral, compartilhando seu protagonismo com outros instrumentos. Portanto, tais obras não são consideradas como sendo dotadas de conteúdo predominantemente flautístico.³⁶

A tabela 2 a seguir confere a lista de obras em que a flauta desempenha função de destaque. Já a tabela 3 abrange a lista de todas as obras gravadas pela Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco – referentes aos LPs aqui abordados – que contém a flauta na instrumentação.

³⁶ LP disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jaTgqADTJv0&t=1239s>. Acesso em fevereiro de 2021.

Tabela 2

Obras da Orquestra Armorial em que a flauta detém maior destaque

Orquestra Armorial	
Obra	Compositor
LP de 1975	
<i>Repente</i>	Antônio José Madureira
<i>Ciranda Armorial</i>	José Tavares de Amorim
<i>Pífanos em Dobrado</i>	José Tavares de Amorim
<i>Terno de Pífanos</i>	Clóvis Pereira
LP Chamada, de 1975	
<i>Cantiga</i>	Clóvis Pereira
<i>Cantoria</i>	José Tavares de Amorim
LP Gavião, de 1976	
<i>Gavião</i>	Cussy de Almeida
<i>Zabumba de Alegria</i>	Jarbas Maciel
<i>Aboio Esporiado</i>	José Tavares de Amorim
<i>Cantando Viola</i>	José Tavares de Amorim
<i>Santa Cruz do Capibaribe</i>	Jarbas Maciel
LP vol 4. de 1979	
<i>Dança de Índios</i>	Waldemar de Almeida (versão orquestral de Cussy de Almeida)

Tabela 3

Obras da Orquestra Armorial que incluem a flauta na instrumentação

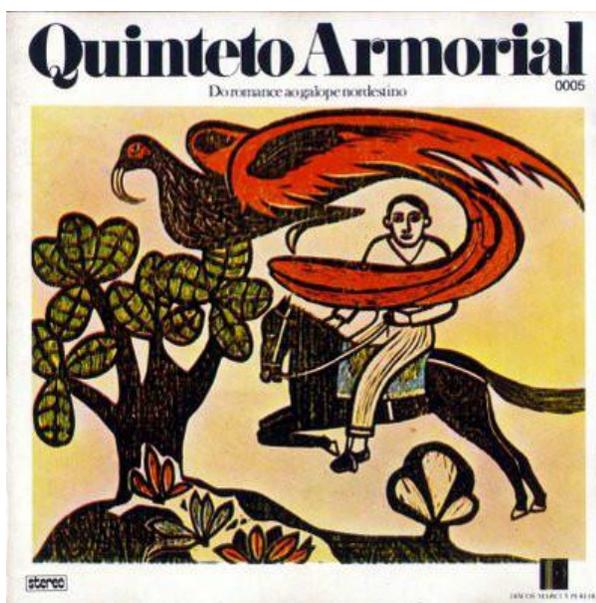
Orquestra Armorial	
LP de 1975	
Obra	Compositor
<i>Galope</i>	Guerra-Peixe
<i>Repente</i>	Antônio José Madureira
<i>Ciranda Armorial</i>	José Tavares de Amorim
<i>Terno de Pffanos</i>	Clóvis Pereira
<i>Pffanos em Dobrado</i>	José Tavares Amorim
<i>Kyrie</i>	Cussy de Almeida
LP Chamada, de 1975	
<i>Cantiga</i>	Clóvis Pereira
<i>Cantoria</i>	José Tavares de Amorim
<i>Chamada nº 2 (A Pedra do Reino)</i>	Jarbas Maciel
<i>No Reino da Pedra Verde</i>	Clóvis Pereira
<i>Sem Lei Nem Rei II</i>	Capiba
<i>Sem Lei Nem Rei III</i>	Capiba
LP Gavião, de 1976	
<i>Gavião</i>	Cussy de Almeida
<i>Zabumba de Alegria</i>	Jarbas Maciel
<i>Aboio Esporiado</i>	José Tavares de Amorim
<i>Cantando Viola</i>	José Tavares de Amorim
<i>Chegança</i>	Benny Wolkoff
<i>Santa Cruz do Capibaribe</i>	Jarbas Maciel
LP vol. 4, de 1979	
<i>Asa Branca</i>	Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (versão orquestral de Cussy de Almeida)
<i>Dança de Índios</i>	Waldemar de Almeida (versão orquestral de Duda e Cussy de Almeida)
<i>Galope de Cavahada</i>	José Tavares de Amorim
<i>Mulher Rendeira</i>	Domínio público (versão orquestral de Radamés Gnatalli)
<i>Cirandância</i>	Cussy de Almeida e Marcos Accioly
<i>Galope a Beira Mar</i>	José Tavares de Amorim
<i>Mandacaru</i>	Henrique Annes e Benny Wolkoff

Quinteto Armorial

O Quinteto Armorial surgiu, de certa maneira, como forma de pôr em prática um dos ideais do Movimento: o de enaltecimento dos instrumentos populares, através da introdução da viola sertaneja, a rabeca, o pífano e o marimbau à formação do grupo, que se somaram ao violino, flauta e violão. Desse modo, o desenvolvimento da maioria das peças aponta para uma estrutura em que todos os instrumentos são evidenciados de maneira importante. No entanto, é possível identificar obras em que a flauta desempenha função mais sobrelevada.

Figura 17

Capa do LP Do Romance ao Galope Nordestino, do Quinteto Armorial



Nota. https://www.discogs.com/pt_BR/Quinteto-Armorial-Do-Romance-Ao-Galope-Nordestino/release/1929392. Acesso em fevereiro de 2021

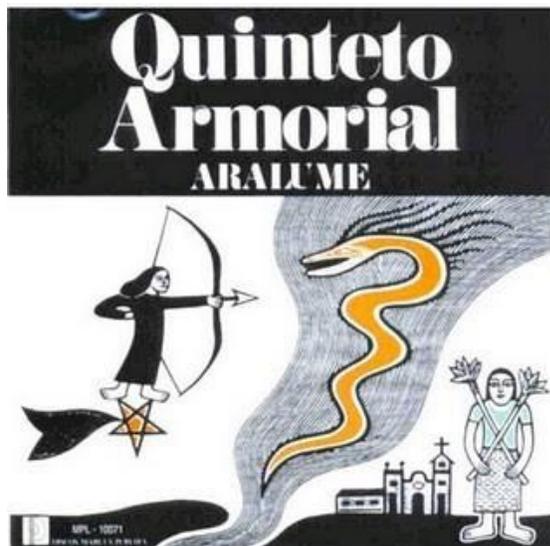
O primeiro LP do Quinteto Armorial, chamado *Do Romance ao Galope Nordestino* (Gravadora Discos Marcus Pereira, de 1974)³⁷, apresenta doze faixas, das quais apenas a faixa 3. *Mourão* de Guerra-Peixe, não contém a flauta na instrumentação. Na faixa 1. *Revoada*, de Antônio José Madureira, a flauta atua no acompanhamento em notas longas, e também em partes principais, ora em dueto com o violino, ora com o marimbau. A faixa 2., *Romance da Bela Infanta*, consiste em uma recriação de Antônio José Madureira de romance ibérico do século XVI. Nessa obra, a flauta é substituída pelo pífano, o qual se destaca na execução dos refrões. Na faixa 4. *Toada e Desafio* de Capiba, na primeira parte da peça o violino executa tema em diálogo com a flauta, a qual também realiza segunda voz para o violino no desenvolvimento. Na segunda parte executa tema em uníssono com o violino e também segue desenvolvendo diálogos com o violão e violino. Na faixa 5. *Ponteio Acutilado*, de Antônio Carlos Nóbrega, a viola nordestina, o marimbau e o violão são o destaque, porém a flauta também trabalha o tema principal e seus desenvolvimentos em dueto com o violino, ora em uníssono, ora em vozes independentes. Quanto ao *Repente*, de Antônio José Madureira (faixa 6), diferentemente da versão para a Orquestral Armorial, na qual a flauta configura função mais relevante, nessa trabalha sua parte principalmente em diálogo com o violino. Já na faixa 7. *Toré*, de Antônio José Madureira, é dedicada à flauta solos importantes com o intuito de aludir à flauta indígena. A faixa 8. *Excelência*, refere-se a um tema tradicional de canto fúnebre recriado por Antônio José Madureira. A presença da flauta é bastante predominante, pois além de realizar tema principal, de caráter movido, juntamente com violino, também executa solo penoso, representando o canto fúnebre. A faixa 9. *Bendito*, de Egildo Vieira é outra obra em que a flauta tem atuação bem expressiva praticamente por toda a peça, executando melodias virtuosísticas, além de importantes solos. Na faixa 10. *Toada e Dobrado de Cavallhada*, de Antônio José Madureira, na primeira parte da peça, o tema principal é executado pelo violino e posteriormente pela flauta. Na segunda parte, a melodia principal transpassa pelo violino, seguidamente pela flauta e depois pelo violão, sendo que no momento desse último, a viola sertaneja é introduzida e o trecho é executado em cânone. Posteriormente, predomina dueto de flauta e violino. A faixa 11. *Romance de Minervina*, corresponde a um romance nordestino certamente do século XIX, também recriado por

³⁷ A discografia pode ser consultada no link: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/do-romance-ao-galope-nordestino>. Acesso em janeiro de 2021.

Antônio José Madureira. Nessa peça, o pífano e a rabeca são os instrumentos centrais, responsáveis pela melodia principal, cada qual funcionando como acompanhamento (segunda voz) um do outro no momento da execução. Finalmente, na faixa 12. *Rasga*, de Antônio Carlos Nóbrega, a flauta atua realizando arranjos ornamentais e contracantos, além disso, executa melodias em dueto com o violino, em uníssono. Conclui-se que as faixas 7. *Toré*, 8. *Excelência* e 9. *Bendito*, conferem as obras mais interessantes no que diz respeito à predominância de material flautístico.³⁸

Figura 18

Capa do LP Aralume, do Quinteto Armorial



Nota. Disponível em https://www.discogs.com/pt_BR/Quinteto-Armorial-Aralume/release/4365264. Acesso em fevereiro de 2021

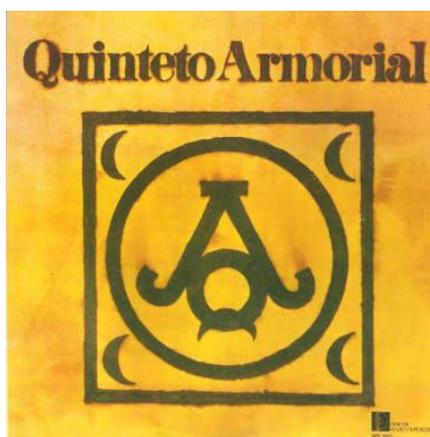
O segundo LP, de nome *Aralume* (Gravadora Discos Marcus Pereira, 1976), é composto por oito faixas. Apenas a faixa 2. *Improviso*, de Antônio José Madureira, não há a presença da flauta. A flauta, na faixa 1. *Lancinante*, de Antônio José Madureira, tem atuação

³⁸ LP disponível em https://www.youtube.com/watch?v=wDC2TJRpF_0&t=30s. Acesso em fevereiro de 2021.

fundamental, sendo responsável pela melodia principal. No entanto, a presença da viola sertaneja e marimbau também é bastante marcante. A faixa 3. *O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Antônio José Madureira é composta por três partes: a) *Abertura*, b) *A preguiça*, c) *A troca dos bichos*, d) *A ironia do rico*. Dessas, a flauta não está presente apenas na peça *A preguiça*. Nessa obra, todos os instrumentos são trabalhados conjuntamente de maneira importante, compartilhando solos, temas principais, além de acompanhamentos, porém, no contexto geral, pode-se dizer que a obra não tem tanta relevância para a flauta, do ponto de vista do instrumento num papel mais destacado. Na faixa 4. *Aralume*, de Antônio José Madureira e a faixa 5. *Reisado*, de Egildo Vieira, a flauta está numa função de considerável atuação, participando de melodias importantes, assim como os demais instrumentos que também detêm papéis essenciais. Na faixa 6. *Guerreiro*, de Antônio José Madureira, a flauta se caracteriza principalmente pela inferência de vários solos breves e simples por toda a peça. Na faixa 7. *Ponteados*, de Antônio José Madureira, a viola sertaneja apresenta-se como o instrumento de maior destaque. Nessa, a flauta contribui com arranjos e contracantos. A faixa 8. *Chamada e Marcha Caminheira*, de Egildo Vieira do Nascimento, confere a obra em que a flauta tem função mais significativa, sendo essa mais uma peça alusiva às bandas de pífanos.³⁹

Figura 19

Capa do LP Quinteto Armorial, do Quinteto Armorial



Nota. Disponível em https://www.discogs.com/pt_BR/Quinteto-Armorial-Quinteto-Armorial/release/7920016. Acesso em fevereiro de 2021

³⁹ LP disponível em <https://www.youtube.com/playlist?list=PLws-M9SnTjyksPmVBU2BhBew66J1GsIkP>. Acesso em fevereiro de 2021.

O terceiro LP, titulado *Quinteto Armorial* (Gravadora Discos Marcus Pereira, 1978), abrange seis obras, das quais apenas a faixa 4. *Entremeio para rabeça e percussão*, de Antônio Carlos Nóbrega, não inclui a flauta. Na faixa 1. *Baque de Luanda*, de Antônio José Madureira, a flauta trabalha na voz principal, com melodia em terças. O dueto de flautas também trabalha em diálogo com o violino, e nos floreios. Vale ressaltar que, em alguns momentos da peça, a flauta executa a técnica de canto e toque em simultâneo. Um outro ponto a ser evidenciado na música é com relação a rítmica do maracatu, realizado pela percussão e também enfatizado pelas flautas através da acentuação. Na faixa 2. *Romance da Nau Catarineta* (recriação de temas de Chegança), de Antônio José Madureira, o cavaquinho é introduzido na gravação e juntamente com violão dividem tema principal com a flauta. O refrão fica a cargo da flauta e violino, sendo acompanhados pelo violão, cavaquinho e pandeiro. A faixa 3. *Toque de Caboclinhos*, peça tradicional, é dedicada a gaita (flauta indígena) e percussão. É uma obra significativa por evocar timbres da cultura musical indígena, em especial a gaita. A faixa 6 refere-se a Ária (Cantinelas) da *Bachianas Brasileiras nº 5*, de acordo com Cueto Jr. (2013), provavelmente a obra mais conhecida de Villa-Lobos, composta em 1938 para voz soprano e oito violoncelos, esses últimos atuam como se fossem um grande violão, acompanhando o canto.⁴⁰ Na versão para o Quinteto Armorial, feita por Antônio José Madureira, a flauta representa a voz soprano da versão original e divide este papel com o cavaquinho. Por fim, a última obra, faixa 6. *Toque para Marimbau e Orquestra*, de Antônio José Madureira, é composta por três movimentos: 1. *Galope a Beira-Mar*, 2. *Bendito de Romeiros*, e 3. *Marcha Rural*. Como o próprio título da peça revela, o marimbau é o instrumento de destaque, e a flauta (1 e 2) participa na orquestração. Elegemos as faixas 1. *Baque de Luanda* e 3. *Toque de Caboclinhos* como as obras mais interessantes no contexto da flauta.⁴¹

⁴⁰ Para mais detalhes, aceder a página <http://euterpe.blog.br/villa-lobos-bachianas-brasileiras-5>. Acesso em fevereiro de 2021.

⁴¹ LP disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jZxKKPG2A7c&t=1s>. Acesso em fevereiro de 2021.

Figura 20

Capa do LP Sete Flechas, do Quinteto Armorial



Nota. Disponível em https://www.discogs.com/pt_BR/Quinteto-Armorial-Sete-Flechas/release/4365282. Acesso em fevereiro de 2021

O último LP do grupo, *Sete Flechas* (Discos Marcus Pereira, 1980) inclui nove obras. A flauta está presente em todas, exceto na faixa 6. *Martelo Agalopado*, de Ariano Suassuna e Antônio Carlos Nóbrega. Em geral, nesse disco, a flauta tem atuação bastante expressiva. A começar pelas faixas 1. *Marcha da Folia*, obra tradicional, de Raul Morais, composta em 1924, com arranjo de Antônio José Madureira, 2. *Sete Flechas*, de Antônio José Madureira e 5. *Cocada*⁴², de Lourival Oliveira, são três frevos⁴³, pelos quais a flauta desempenha relevante função, apesar de dividir protagonismo com outros instrumentos. No entanto, as obras

⁴² De acordo com o manuscrito, a obra é original para requinta, 1º, 2º e 3º clarinete, 1º e 3º sax-alto, 2º e 4º tenor, 1º, 2º e 3º piston, 1º, 2º e 3º trombone, tuba em sib, tuba em mib e bateria. Ganhou o primeiro lugar no carnaval de 1968 (Andrade, 2017, p. 215).

⁴³ Frevo é um tipo de dança e música do carnaval de Pernambuco. Refere-se a uma marcha de ritmo sincopado, em andamento rápido e compasso binário (Casudo, 2005, p. 414).

apresentam conteúdo flautístico interessante, especialmente com relação a rítmica, além do caráter virtuosístico do frevo.

A flauta também tem relevância na obra de inspiração indígena, *Xincuan*, de Antônio José Madureira (faixa 3). Além da flauta, o flautim também está inserido na instrumentação. Vale ressaltar que esses instrumentos realizam algumas técnicas sonoras contemporâneas na obra. Na faixa 4. *Improviso*, de Antônio José Madureira, a viola sertaneja é o instrumento central. A flauta (primeira e segunda voz) atua em alguns momentos da melodia principal como apoio para a viola sertaneja. Do mesmo compositor, a faixa 7. *Cantiga*, tem o marimbau como o instrumento de destaque. A flauta executa breves contracantos e pequeno solo. Na faixa 8. *Algodão*, peça tradicional nordestina, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, a flauta (primeira e segunda voz) desempenha função mais evidenciada, sendo responsável pela melodia principal, porém essa é uma obra breve, com pouco material de flauta. Já a última peça, *Zabumba Lanceada*, de Fernando Torres Barbosa (faixa 9), é dotada de considerável conteúdo flautístico. Inspirada nas bandas de pífanos, é composta exclusivamente para duas flautas e percussão.⁴⁴

A seguir, apresentamos duas relações de obras gravadas pelo Quinteto Armorial; uma contendo peças de maior importância para flauta (tabela 4) e outra com todas as obras em que a flauta está inserida na instrumentação (tabela 5).

⁴⁴ LP disponível em https://www.youtube.com/watch?v=yULdlkQDEmM&list=RDyULdlkQDEmM&start_radio=1. Acesos em fevereiro de 2021.

Tabela 4

Obras do Quinteto Armorial em que a flauta detém maior destaque

Quinteto Armorial	
<i>LP Do Romance ao Galope Nordestino, de 1974</i>	
Obra	Compositor
<i>Toré</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
<i>Excelência</i>	<i>Tradicional (Recriada por Antônio José Madureira)</i>
<i>Bendito</i>	<i>Egildo Vieira</i>
<i>LP Aralume, de 1976</i>	
<i>Chamada e Marcha Caminheira</i>	<i>Egildo Vieira</i>
<i>LP Quinteto Armorial, de 1978</i>	
<i>Baque de Luanda</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
<i>Toque de Caboclinhos</i>	<i>Tradicional</i>
<i>LP Sete Flechas, de 1980</i>	
<i>Marcha da Folia</i>	<i>Raul Morais (arranjo de Antônio José Madureira)</i>
<i>Sete Flechas</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
<i>Cocada</i>	<i>Lourival Oliveira</i>
<i>Xincuan</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
<i>Zabumba Lanceada</i>	<i>Fernando Torres Barbosa</i>

Tabela 5

Obras do Quinteto Armorial que incluem a flauta na instrumentação

Quinteto Armorial	
LP <i>Do Romance ao Galope Nordestino</i> , de 1974	
Obra	Compositor
<i>Revoada</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
<i>Romance da Bela Infanta</i>	<i>Romance ibérico do século XVI (recriado por Antônio José Madureira)</i>
<i>Toada e Desafio</i>	<i>Capiba</i>
<i>Ponteio Acutilado</i>	<i>Antônio Carlos Nóbrega</i>
<i>Repente</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
<i>Toré</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
<i>Excelência</i>	<i>Tradicional (Recriada por Antônio José Madureira)</i>
<i>Bendito</i>	<i>Egildo Vieira</i>
<i>Toada e Dobrado de Cavalhada</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
<i>Romance de Minervina</i>	<i>Romance nordestino provavelmente do século XIX (recriado por Antônio José Madureira)</i>
<i>Rasga</i>	<i>Antônio Carlos Nóbrega</i>
LP <i>Aralume</i> , de 1976	
<i>Lancinante</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
<i>O homem da vaca e o poder da fortuna</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
<i>Aralume</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
<i>Reisado</i>	<i>Egildo Vieira</i>
<i>Guerreiro</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
<i>Ponteado</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
<i>Chamada e Marcha Caminheira</i>	<i>Egildo Vieira</i>
LP <i>Quinteto Armorial</i> , de 1978	
<i>Baque de Luanda</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
<i>Romance da Nau Catarineta</i>	<i>Antônio José Madureira (recriação a partir de temas de Chegança)</i>
<i>Toque de Caboclinhos</i>	<i>Tradicional</i>
<i>Ária (Cantinelas) das Bachianas Brasileiras nº 5</i>	<i>Villa-Lobos (versão par ao Quinteto Armorial por Antônio José Madureira)</i>
<i>Toque de Marimbau e Orquestra</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
LP <i>Sete Flechas</i> , de 1980	
<i>Marcha da Folia</i>	<i>Raul Morais (arranjo de Antônio José Madureira)</i>
<i>Sete Flechas</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
<i>Xincuan</i>	<i>Lourival Oliveira</i>
<i>Improviso</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
<i>Cocada</i>	<i>Lourival Oliveira</i>
<i>Cantiga</i>	<i>Antônio José Madureira</i>
<i>Algodão</i>	<i>Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira</i>
<i>Zabumba Lanceada</i>	<i>Fernando Torres Barbosa</i>

2.4 Repertório flautístico de influência armorial/nordestina

Em pesquisa exploratória para identificar a existência de obras para flauta influenciadas pela Música Armorial, foi possível perceber que poucos compositores têm se referenciado nesse estilo, pelo menos diretamente. Contudo, evidentemente, é possível encontrar muitas obras inspiradas nos elementos populares nordestinos. Neste subcapítulo serão citadas obras para flauta que, de alguma forma, estão conectadas com o Armorial, seja pelo título, ou seja pelas características musicais relacionadas aos elementos da cultura popular nordestina.

Das obras para flauta que fazem referência ao nome Armorial, existem poucas, são elas: 1. *Concertino Armorial para flauta e orquestra*, de Rogério Borges, 2. *Concerto Armorial nº 2 para flauta e orquestra de cordas*, opus 98, de Marlos Nobre e 3. *Estudo Armorial nº 5* para duas flautas, de Carlos Eduardo Amaral.

O Concertino Armorial para flauta e orquestra, de Rogério Borges (1969-), foi composto em 2000. Originalmente, a obra foi escrita para flauta, orquestra de cordas e percussão. No ano de 2011, o compositor paraibano escreveu duas novas versões: uma para flauta e orquestra sinfônica, e outra para flauta e banda sinfônica e, no ano de 2017, fez a versão para flauta e piano, revisada pelo pianista, compositor e professor Marcílio Onofre. Rogério Borges buscou homenagear o Movimento Armorial através da utilização de ritmos e danças nordestinas na composição. Dedicada ao flautista e professor Fernando Pintasilgo (ex-integrante do Quinteto Armorial e do Quarteto Romançal), a obra teve sua estreia no mesmo ano de criação, no âmbito dos eventos comemorativos dos 500 anos do Brasil, sendo interpretada pelo solista George Albert e a Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba, com a direção do maestro Luiz Carlos Durier. O concerto ocorreu no Cine Banguê, atual Sala de Concertos José Siqueira, no Espaço Cultural, localizada em João Pessoa, na Paraíba. Esse concertino concerne a uma das obras selecionadas para abordagem investigativa, no capítulo 4 desta tese. A obra (versão flauta e piano) fez parte do primeiro recital de doutoramento desta autora, ocorrido em 4 de julho de 2018, no Auditório Mateus d'Aranda da Universidade Évora, Portugal e também está inserida na programação do terceiro recital com nova versão interpretativa. Além dessas ocasiões, esta autora solou a obra junto a Orquestra Clássica da

Universidade de Évora, sob a batuta do maestro Kodo Yamagishi, em 10 de maio de 2018, no mesmo auditório.

O *Concerto Armorial nº 2 para flauta e orquestra de cordas*, opus 98, de Marlos Nobre (1939), foi composto em 2004 a pedido do flautista James Strauss. De acordo com o historiador e musicólogo Vasco Mariz, o pernambucano Marlos Nobre assegurou seu espaço na história da música brasileira, sendo um compositor de destaque no âmbito nacional e internacional. Dentre as contribuições para a sua formação estética composicional, ressaltam-se as manifestações folclóricas do Nordeste, tendo como referência sobretudo a rítmica dos maracatus e a escala modal, característica dos cantares dos violeiros. O dodecafonismo, o serialismo e a politonalidade também estão presentes na sua obra (Mariz, 2005). No caso do Concerto Armorial, constituído pelos movimentos I. Concerto Grosso, II. Aria.Scherzo.Aria e III. Presto com fuoco alucinante, o tonalismo, a politonalidade e o atonalismo se amalgamam. Apesar da obra não apresentar linguagem propriamente alinhada ao armorial, o compositor traz a sonoridade nordestina ao final do terceiro movimento. Na verdade, a utilização do termo armorial no título da composição, trata-se de uma forma pessoal de Marlos Nobre homenagear o Movimento Armorial, bem como a pessoa de Ariano Suassuna, ainda que a obra não tenha sido dedicada ao escritor. No período do Movimento Armorial, o compositor estabeleceu um certo vínculo com a Música Armorial quando a Orquestra Armorial encomendou o seu *Desafio para Viola e Cordas*, porém, Nobre não integrou o grupo de compositores armorialistas. O Concerto Armorial é bastante interessante e virtuosístico, exigindo do flautista um elevado grau de domínio técnico. A obra teve sua estreia mundial pelo flautista James Strauss e a Orquestra Sinfônica de Santo André, São Paulo, sob a regência do maestro Abel Rocha, em 27 de setembro de 2014.

O *Estudo Armorial nº 5, op. 13* para duas flautas, de Carlos Eduardo Amaral (1980), foi escrito em 2014 e é dedicado às flautistas Andrea e Odette Ernest Dias. Além de compositor, o pernambucano Carlos Eduardo Amaral também é jornalista, pesquisador e crítico musical. Em 2013 publicou o artigo *Premissas estéticas e ideológicas da música armorial* pela Revista Brasileira de Música (Rio de Janeiro), e em 2015, lançou livro sobre a vida e obra de um importante nome da Música Armorial, o compositor Clóvis Pereira. O Estudo Armorial é inspirado no ritmo dos caboclinhos e é caracterizado por uma linguagem

contemporânea, com a utilização de técnicas estendidas. A obra foi estreada por esta autora e o flautista Simão Correia, no âmbito do primeiro recital de doutoramento.

As obras que serão mencionadas a seguir não são diretamente influenciadas pelo estilo armorial ou podem não apresentar nenhuma ligação com a música do Movimento, porém apresentam claramente inspiração nos elementos musicais populares da cultura nordestina. Identificamos, portanto, as seguintes obras: 1. *A inúbia do cabocolinho*, de Guerra-Peixe, 2. *Improvisação para flauta solo*, de José Alberto Kaplan, 3. *Sonatina Nordestina* para flauta e piano, de Ernest Mahle, 3. *Três estudos para flauta e piano*, de José Siqueira, 4. *Sugestões de Inúbias* para duas flautas, de Guilherme Bauer, 5. *Sonata para flauta e piano N° 2*, opus 27, de Liduino Pitombeira e 6. *A cor do barro*, de Sérgio Campelo. Certamente, podem existir muitas outras obras nessa categoria que esta investigação não conseguiu contemplar.

A inúbia do cabocolinho foi escrita em 1955, originalmente para orquestra, e transcrita para flauta e piano em 1956. Como o próprio título já revela, a obra se inspira no grupo dos Caboclinhos, manifestação da cultura popular nordestina, que se apresenta no Carnaval de Pernambuco, dançando e tocando (inúbia e instrumentos de percussão). O caboclinho, ou cabocolinho, é o integrante que se veste de índio, e a inúbia, a sua flauta. Filho de pais portugueses e nascido no Rio de Janeiro, Guerra-Peixe (1914-1993), como já visto, teve grande importância na criação da Música do Movimento Armorial. Mariz (2005) o situa na geração dos compositores pós-nacionalistas. Detém grande experiência tanto na área da música erudita, quanto na música popular. Sua produção composicional perpassou por momentos distintos. Primeiramente seguiu a linha neoclássica, com citação de temas nacionais, e depois, a diretriz dodecafônica. Posteriormente, buscou mesclar a linha dodecafônica e as constâncias nacionais. Com sua ida a Recife, identificou-se com as manifestações populares da região e passou a estudar o folclore do Nordeste mais aprofundadamente, abandonando de vez o sistema dodecafônico. Foi nesse contexto que Guerra-Peixe tornou-se o grande influenciador da Música Armorial, devido o seu papel de pesquisador da música de raiz nordestina e sua importante contribuição na formação dos compositores armorialistas. *A inúbia do cabocolinho* integrou repertório do primeiro recital de doutoramento desta autora. Outras duas obras do compositor, *Quatro Coisas* para flauta e piano (1987) e *Em Duas Flautas* para duas flautas (1982), ambas com algum material musical tipicamente nordestino, também fizeram parte do recital.

A *Improvisação para flauta solo* foi composta em 1983, por José Alberto Kaplan (1935-2009), compositor nascido na Argentina e radicado na Paraíba. A obra tem melodia apoiada na escala nordestina e é inspirada no Martelo Agalopado, estilo poético utilizado na cantoria de viola. Kaplan dedicou a obra a Gustavo Ginés de Paco de Géa, flautista também nascido na Argentina e radicado na Paraíba. Vasco Mariz (2005) considera que Kaplan tem uma obra consistente, porém não tão numerosa. Relata que, quando chegou a Paraíba, em 1961, demonstrou grande fascínio pela riqueza da música do Nordeste, em especial seu aspecto modal, buscando compreendê-la aprofundadamente. Na sua obra também faz uso do dodecafonismo. Contudo, de uma forma geral, suas composições estão enquadradas num viés nacionalista, com uma adequada síntese dos elementos regionais, os quais detinha considerável domínio.

A *Sonatina Nordestina para flauta e piano*, de Ernest Mahle (1929), foi escrita em 1987. A peça tem característica modal e muitas vezes o compositor faz referência à rítmica do baião. De acordo com Mariz (2005), Ernest Mahle nasceu na Alemanha, mas em 1951, veio para o Brasil e naturalizou-se brasileiro, residindo em Piracicaba, São Paulo. Sua obra é bastante extensa e se caracteriza por uma linguagem moderna, a qual apresenta uma distinta qualidade técnica.

De José Siqueira (1907-1985), os *Três estudos para flauta e piano*, foi escrito em 1964, composto pelos movimentos: 1. Calmo, 2. Tempo di Toada e 3. Tempo di Coco. Paraibano, da cidade de Conceição, José Siqueira foi o criador do sistema de composição que nominou de Trimodal. De acordo com Mariz (2005), esse sistema “consiste no aproveitamento sistemático de três escalas do folclore nordestino, com o emprego também sistemático dos seus ritmos, harmonias, melodias e até rítmica de palavras”. (p. 273). Segundo a divisão das fases de composição de José Siqueira, definida por Mariz, a referida obra se enquadra no período chamado nordestino essencial. Os demais períodos foram o universalista, até 1943, e o segundo, nacionalista, entre 1943 e 1950.

A *cor do barro*, de Sérgio Campelo (1962), foi composta em 2012, originalmente para pífano, violão, tuba e percussão. Em 2017, escreveu a versão para flauta e piano para integrar o programa do primeiro recital de doutoramento desta autora. A obra é inspirada nos aboios (canto nordestino do vaqueiro, utilizado para conduzir o gado). Para a apresentação da obra, foram introduzidos alguns elementos na performance com o objetivo de criar uma atmosfera

referente a ideia da peça, como a utilização do recurso de áudio produzindo o canto do aboio, como parte introdutória, bem como a inserção do pífano, que foi tocado pela autora também na introdução.

Sugestões de Inúbias para duas flautas, de Guilherme Bauer, foi composta em 1991 e é caracterizada por uma linguagem contemporânea, sendo inspirada no cabocolinhos do Recife. Guilherme Bauer é natural do Rio de Janeiro, nascido no ano de 1940. Dentre os professores que contribuíram com a sua formação composicional, destacam-se Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Esther Scliar. Inicialmente procurou alinhar suas composições ao atonalismo, porém mais tarde passou a compor mais livremente, fazendo referência, frequentemente, às expressões musicais populares. Segundo Mariz (2005), sua bibliografia já possui um número significativo de obras, as quais ganharam considerável notabilidade que culminou em convite para execução também no exterior. *Sugestões de Inúbias*, nos seus agudos que evocam as flautas dos caboclinhos, causou impacto positivo durante a X Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro, em 1993.⁴⁵

A Sonata para flauta e piano N° 2, opus 27, do compositor Liduino Pitombeira, foi escrita em 1996, baseada num motivo de seis notas da *Improvisação para flauta solo*, de José Alberto Kaplan. O compositor trabalha realizando transformações desse motivo, o qual perpassa pelos três movimentos da peça. A obra foi encomendada e dedicada ao flautista brasileiro Sando. Teve sua estreia em 20 de setembro de 2000, pela flautista Sabrina Theresa Hurst e a pianista Maria Di Cavalcanti, na sala de concertos da Louisiana State University (EUA) e gravada pela Rádio MEC (Rio de Janeiro), pela flautista Larena Franco e o pianista Danilo Jatobá, em 24 de abril de 2012. Outras peças do compositor, como *Sertão*, opus 136, para flauta e quarteto de cordas (2008), *Fantasia sobre a Muie Rendêra*, opus 001b, para sexteto de flautas e cravo (1988)⁴⁶, *Peripécias do Guajara*, opus 21, para grupo de flautas, violão e contrabaixo (1995), e *Brazilian Landscape N° 8* para flauta solo (2007), também fazem referência a elementos musicais nordestinos. A referida sonata fez parte do programa do segundo recital de doutoramento desta autora, realizado em 2019, no auditório da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), no âmbito da décima edição do FIMUS

⁴⁵ Informações obtidas em encarte do CD *Guilherme Bahuer, Partita Brasileira*, Academia Brasileira de Música, 2006.

⁴⁶ Para esta obra, também existe a versão para flauta, orquestra de cordas e piano, e a versão para flauta e piano

(Festival Internacional de Música de Campina Grande). Liduino Pitombeira foi um dos compositores que se dispuseram a contribuir para esta tese, compondo a obra *Boi Misterioso*, para estreia no âmbito do terceiro recital de doutoramento da autora. Nascido no Nordeste do Brasil, em 6 de outubro de 1962, na cidade de Russas, no Estado do Ceará, a 162km da capital Fortaleza, Liduino é um compositor em plena atividade no país, detentor de um extenso acervo – de mais de 250 obras, incluindo diversas para flauta – e de premiações em concursos nacionais e internacionais. Suas obras apresentam uma certa ligação com a Música Armorial, no que concerne ao uso de materiais escalares e rítmicos da música nordestina. Sua aproximação com a linguagem armorial iniciou com a produção de trabalhos no âmbito da música folclórica e popular do Nordeste no grupo musical Syntagma, o qual atuava como instrumentista, arranjador e compositor. Como arranjador, trabalhou em peças de compositores como Luiz Gonzaga, Elomar, o armorialista Clóvis Pereira, dentre outros. E como compositor, incorporou essa linguagem em obras para o grupo, que resultaram na gravação do primeiro CD. Nesse contexto, buscou inspiração nos cantadores e sanfoneiros nordestinos, e obras medievais e renascentistas para flauta doce. Sobre a escolha do título da obra, *Boi Misterioso*, Liduino Pitombeira nos diz que buscou referenciar-se na obra literária de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), intitulada *História do Boi Misterioso*. Trata-se de um cordel no qual o autor narra uma história que versa sobre o “imaginário mítico voltado à figura do “boi”, que representa o valor comercial das fazendas no nordeste brasileiro, e do “vaqueiro”, que é um indivíduo destemido e corajoso, importante no trabalho com o gado e organização da fazenda de seu dono” (Nascimento, 2016, p. 7). *Boi Misterioso*, opus 250, foi escrita para flauta e piano, no ano 2020, e tem cerca de 6:45 de duração. A peça propõe um andamento rápido e caracteriza-se por bastantes mudanças métricas, uso de compassos mistos e polirritmias. A elaboração da obra se deu a partir de transformações composicionais aplicadas a cinco canções do Bumba-meu-boi do Estado nordestino Rio Grande do Norte, que estão documentadas na obra *Danças Dramáticas do Brasil*, de Mário de Andrade, publicada em 1982, a saber: 1. *Baiano da Burrinha*, 2. *Ronda Coral*, 3. *Aboio*, 4. *Baiano de João Gurujuba* e 5. *A Caboclinha*. O que a obra traz de influência armorial condiz ao uso de escala modal, nomeadamente o modo misto nordestino, bem como a rítmica do baião.

Flósculo da caatinga, de Samuel Cavalcanti, foi outra obra composta a pedido desta autora para integrar o programa do seu terceiro recital de doutoramento. A obra foi idealizada

a partir de um sonho do compositor ocorrido em 2012, e escrita em 2020, na ocasião oportuna. Samuel Cavalcanti nasceu na cidade de Campina Grande, na Paraíba, em 1982. Integra o COMPOMUS (Laboratório de Composição Musical da Universidade Federal da Paraíba). Em 2008, recebeu o título de Mestre na área de composição musical pela UFPB⁴⁷. Sua obra tem forte influência da música nordestina e muitas vezes é caracterizada pela utilização de motivo melódico da consagrada *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. De acordo com Queiroz (2014), Samuel Cavalcanti tem realizado um trabalho assíduo como compositor e crítico musical, no contexto musical brasileiro. Destaca-o como um dos compositores que vem recebendo influência da Música Armorial em certa medida, numa linguagem mais contemporânea. Sua obra *Toccataarmorial* para piano a quatro mãos, por exemplo, foi composta em 2008 e revisada em 2011. Nela, as referências armoriais utilizadas pelo compositor dizem respeito ao uso da escala nordestina, a rítmica aproximada do baião e do galope, contornos melódicos alusivos ao canto da cantoria de viola, além do uso de substrato de *Asa Branca*, procedimento marcante em suas obras. No caso do *Flósculo da Caatinga*, Samuel Cavalcanti busca inspiração em diversas fontes como, por exemplo, a onírica, que lhe trouxe a mente imagens das flores do Sertão nordestino, o que levou a escolha do título da obra. Na capa da partitura, expõe os seguintes versos poéticos: *em sonho concebida/melodia encantada/ladainha e cantiga/cantoria e entocada*, buscando estabelecer uma relação entre palavras e melodias nordestinas. De forma concreta, faz uso da escala nordestina e além de *Asa Branca*, também realiza transformações com a conhecida melodia de *Assum Preto*, também de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

Outros pedidos de encomendadas para a pesquisa resultaram nas obras *Suite da Caatinga* para flauta e piano, de Hezir Pereira, o *Capricho Armorial* para flauta e piano, de José Manuel Fernández Pérez, e a *Miniatura Pernambucana (XIV – Cantigas e Caboclinho)* para flauta e piano, de Beetholven Cunha. A primeira obra integrou o repertório do segundo recital de doutoramento dessa autora e também foi interpretada em concerto em 6 de novembro de 2019, no Auditório do Colégio Matheus d'Aranda, no âmbito do flautUEncontro (Encontro de Investigação em Flauta Transversal), promovido pelo Departamento de Música da Escola de Artes da Universidade de Évora, entre os dias 5 e 7 de novembro de 2019. A

⁴⁷ Para conhecer mais sobre o COMPOMUS e Samuel Cavalcanti: <http://www.ccta.ufpb.br/compomus/contents/paginas/samuel-correia>

peça será abordada no capítulo 4 desta tese, sendo uma das peças selecionadas para o trabalho de pesquisa. A mesma também está inclusa no repertório do terceiro recital de doutoramento dessa autora, cuja performance traz uma nova interpretação resultante do processo investigativo. Quanto ao *Capricho Armorial*, é mais uma obra componente do programa do terceiro recital. O compositor José Manuel Fernández Pérez (1959) é natural de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz – Espanha). Realizou seus estudos musicais nos Conservatórios Superiores de Música de Sevilla e Málaga. Também realizou cursos de aperfeiçoamento em diferentes áreas da música como Clarinete, Análise Musical, Harmonia do século XX, Composição, entre outros. Durante muitos anos, fez parte do corpo de Professores de Música e Artes Cênicas, sendo admitido em 1993, através de concurso público, no qual obteve o primeiro lugar para lecionar o curso de clarinete no Conservatorio Profesional de Música de Jerez de la Frontera. Como compositor, tem desenvolvido trabalhos para Banda Sinfônica, Orquestra Sinfônica, Orquestra de Cordas e Música de Câmara com diversas combinações instrumentais. Foi vencedor do Concurso de Composição para Música de Capilla, com a obra *Cristo de la Buena Muerte* para oboé, clarinete e fagote e *Al Pie de la Cruz*, também para a mesma formação, nos anos 2006 e 2007, respectivamente. Sobre a experiência de compor numa linguagem armorial, José Manuel Fernández Pérez conta que esse tipo de música do Nordeste do Brasil era algo novo para ele. Então, através de buscas na internet, passou a escutar gravações de obras relacionadas à Música Armorial, sobretudo a música mais popular do Movimento, além de realizar leituras sobre o tema. Uma vez que pôde obter conhecimentos referentes ao assunto, decidiu compor um capricho se baseando no canto dos vaqueiros e assim surgiu a peça. O compositor informa que, em alguns momentos, a flauta pode nos levar a pensar em algo mais bucólico; um cenário campestre, com animais e cantos de pássaros. E por último, com relação à obra de Beetholven Cunha, do mesmo modo, integra as obras do terceiro recital. O compositor nasceu em 1978, na cidade de Goiana, Pernambuco, onde cresceu em meio de diversas manifestações da cultura popular nordestina, o que muito influencia na sua maneira de compor. Suas composições têm sido apresentadas, regularmente, em muitas cidades brasileiras, e também no exterior. Sobre a *Miniatura Pernambucana*, o início da peça traz uma linguagem que remete à música medieval. É inspirada nos caboclinhos e em cantigas fúnebres, que em Pernambuco são chamadas por “Incelênças”.

2.5 Movimento Armorial: 50 anos

2020 foi o ano em que o Movimento Armorial completou 50 anos, e para comemorar sua existência, foram realizados diversos debates, palestras e apresentações artísticas, promovidos por instituições de ensino e cultural do Brasil, a fim de rememorar a história desse importante Movimento e trazer reflexões sobre a arte armorial e seus efeitos após meio século.

Logo em fevereiro de 2020, o Correio da Artes (Suplemento Literário do Jornal A União) publicou o exemplar de título: “Armorial: 50 anos. Reportagens, ensaios e entrevista avaliam o legado do movimento criado por Ariano Suassuna na literatura, artes visuais, música, cinema e teatro”, no qual especialistas e integrantes do Movimento refletiram sobre a cultura brasileira e a persistência das concepções armoriais nas artes brasileiras até os dias de hoje. Em entrevista ao Jornal, Carlos Newton Júnior, grande conhecedor da obra de Ariano Suassuna, coloca que “o movimento propôs uma poética, um conjunto de princípios que continuam válidos. Uma poética é como uma direção a ser seguida por quem acredita nos princípios que ela estabelece, lembrando que cada artista segue essa mesma direção por um caminho próprio, por ele mesmo traçado” (Newton Júnior, 2020, p. 10)

No mês de outubro de 2020, o Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, também rememorou os 50 anos do Movimento através do projeto 10º Interculturalidades. De maneira remota, devido ao estado de pandemia, o evento transmitiu a partir do Youtube, performances artísticas e debates nas áreas da poesia, música, cinema, artes plásticas, dança e teatro. Participaram da ocasião, importantes nomes do Movimento como Antônio José Madureira e Antônio Nóbrega.

O Conservatório Pernambucano de Música, no âmbito das comemorações dos 90 anos da instituição, também prestou sua homenagem aos 50 anos do Movimento Armorial com a apresentação do evento *Jornada Armorial e sua Música: 50 anos*, com discussões sobre a Música Armorial à luz da Orquestra Armorial e o Quinteto Armorial e a influência desses grupos em composições e grupos musicais atuais. O evento ocorreu em quatro encontros, nos dias 18, 19, 21 e 22 de outubro de 2020, de forma on line, com transmissão pelo site do Youtube.

Também com foco na área de música, a Universidade Federal da Paraíba promoveu, entre os dias 4 e 6 de dezembro de 2020, conferência online de título "50 anos do Movimento Armorial: Música e Interfaces Artísticas". A programação incluiu palestras, mesas-redondas, exibição de documentário e vídeo e apresentações artísticas, dentre as quais destaca-se a apresentação comentada do CD Pife Urbano do pifeiro e construtor de pífano Alexandre Rodrigues. Com relação aos debates ocorridos, evidencia-se a mesa Novos caminhos para a Música Armorial, com a participação de Sérgio Ferraz (1973) e Danilo Guanais (1965), compositores que na atualidade tem buscado em suas obras, estabelecer conexão com a linguagem armorial. Sobre o pernambucano Sérgio Ferraz, Santos (2017) informa que além de atuar na área composicional, também toca violino, guitarra elétrica e rabeca. Dentre as obras inspiradas na linguagem armorial, destacam-se o seu Concerto Armorial para violino e orquestra (2013). Atualmente, Ferraz está trabalhando na composição de seu segundo concerto (duplo), para os instrumentos solistas violino e viola de 12 cordas. Podem ser citadas também a sua Suite Ibérica para violino, violão e percussão, a Suite Mouresca Nordestina para rabeca e percussão, a Suite Armorial para violino e violão, dentre outras obras, geralmente com uma abordagem para instrumentos de cordas. Quanto a Danilo Guanais, nasceu em São Paulo, mas brevemente passou a viver na cidade de Natal, no Rio Grande do Norte. Corresponde a um compositor que desde os anos 1990 vem elaborando suas composições baseadas na linguagem armorial, mesclando modalidade e tonalidade, além do acréscimo de técnicas como o serialismo, minimalismo, politonalidade, polirritmia e assimetria. Algumas de suas obras de relevância, em estilo armorial, são, por exemplo, a Paixão segundo Alcaçus (2013), e a Missa de Alcaçus, composta em 1996 e gravada em Natal no mesmo ano. Em Portugal, a obra teve sua estreia no Teatro Garcia de Resende, em Évora, em 2017, no âmbito da quarta edição do Festival de Música da Escola de Artes da Universidade de Évora. Em 2019, Danilo Guanais e Vladimir Silva, em parceria com suas respectivas instituições, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), nas quais são docentes, lançaram o New Armorial Music Project (NAMP), o com o intuito de divulgar, a nível internacional, obras produzidas no Nordeste, sob a insígnia Armorial, numa nova perspectiva composicional.

CAPÍTULO 3 – CONSTRUÇÃO DA CONCEPÇÃO SONORA DE FLAUTA ARMORIAL

3.1 Reflexões sobre flauta e sonoridade

O som da flauta, essa em seu amplo sentido de instrumento aerófono, ecoa nas diferentes culturas, desde longas datas. Há relatos que ossos foram utilizados como um dos primeiros meios para se produzir sons através do sopro. Supõe-se que no período paleolítico, tal instrumento e seus fenômenos sonoros estavam relacionados com o simbolismo das culturas e detinham significado místico. O papel da flauta estava ligado ao sobrenatural, servia a rituais de magia, auxiliava na comunicação com o plano espiritual, cura de enfermidades, cessar chuva, dentre outras funcionalidades. Existiam diferentes formas de flautas como, por exemplo, as fabricadas a partir de ossos de avestruz, similar a um pequeno apito, ou através de um tubo de bambu contendo um corte em formato de forquilha, e até mesmo feitas de cascas de frutas que, após sua secagem, eram trabalhadas deixando uma cavidade oca em seu interior. Os orifícios destinados aos dedos foram acrescentados às flautas com o passar dos anos. As flautas das civilizações Egípcias e Suméricas já possuíam três ou quatro orifícios, apesar de que já se conhecia sobre instrumentos feitos de ossos contendo vários orifícios desde o período pré-histórico (Araújo, 1999).

É fato da existência da flauta nas diversas culturas do mundo, porém desperta atenção as especificidades do instrumento em cada região no que diz respeito à sonoridade, estrutura física e técnica. A título de exemplificação, pode-se citar um tipo de flauta de cada continente, dentre a enorme variedade existente. Na América, destaca-se a flauta *quena*, oriunda da Cordilheira dos Andes. Essa é tocada verticalmente, é feita de cana e detém um som forte e claro. Do continente africano, o instrumento árabe *ney* é um exemplo. Esse se insere em uma categoria de flauta oblíqua. Na Ásia, pode-se mencionar a *Shakuhachi*, flauta de bambu da tradição japonesa, de disposição vertical e cinco orifícios. É a flauta que mais tem inspirado compositores ocidentais. No contexto europeu, o *galoubet* é um tipo de flauta vertical, originada da França, de formato bastante estreito e apenas três orifícios (Artaud, 1991). E na

Oceania, tem-se a *Koauau*, uma peculiar flauta tradicional da cultura Maori, caracterizada por ser um instrumento curto, arredondado, de abertura cônica em ambas extremidades, podendo conter três ou mais orifícios (Komene, 2008). De acordo com Araújo (1999), no período do Renascimento havia muitos instrumentos de sopro denominados por flautas. Os que eram tocados de forma vertical, transformaram-se na moderna flauta doce, enquanto os tocados horizontalmente, na flauta transversal. A nossa flauta transversal moderna herdou os significados mágicos das flautas primitivas. Nos solos orquestrais de *Prélude à L'Après-midi d'un Faune*, de Claude Debussy (1862-1918) e *Daphnis et Chloé*, de Maurice Ravel (1875-1937) “não é difícil identificar o deus Pan, recostado a uma árvore, flautando seus encantos e inspirando a floresta com seu som mágico”. (p. 1)

No contexto da flauta de concerto, o som é o elemento que revela a identidade do flautista. Conjectura-se que a busca por uma sonoridade nítida e focada é consoante entre esses músicos que, em suas performances, almejam exprimir um som bonito. O termo “som bonito” é habitualmente proferido como qualificação pelos ouvintes apreciadores àqueles que dispõem desse atributo e deveras requerido pelos professores a seus alunos. Baptista e Fenerich refletem que a busca por uma sonoridade considerada boa sempre foi interesse de renomados flautistas e professores. Johann Joachin Quantz, no capítulo nominado *Of the Embouchure* de seu tratado *On playing the flute*, do século XVIII, discute sobre formas de se adquirir um bom som. O método *De la Sonorité*, de Marcel Moyse, de 1934, é dedicado ao estudo exclusivo da sonoridade, no qual propõe exercícios para desenvolver um som com qualidade. Termos como “agradável”, “cheio”, “homogêneo” e “penetrante”, por exemplo, são utilizados por esses flautistas para designar uma sonoridade satisfatória (s.d.). Além disso, palavras como “claro” e “forte”, foram mencionadas por Theobald Boehm, em seus experimentos relacionados à construção da nossa atual flauta de concerto, como qualidades necessárias à sonoridade do instrumento (Toff, 2012).

A qualidade do som está inteiramente relacionada ao domínio das diversas técnicas de sonoridade, que envolve a aquisição de conhecimentos sobre embocadura, respiração e emissão sonora. Certamente, com isso, resultará num som rico em harmônicos, com boa projeção em todas as dinâmicas e numa sonoridade homogênea do registro grave ao agudo. De fato, esse conjunto de competências técnicas contribui significativamente para a conquista de um som ideal. De acordo com Toff (2012), “o som ideal da flauta é claro e focado; tem um

núcleo consistente e firme, modificado pelas qualidades de doçura e beleza. Não deve ter contornos difusos” (p. 97)⁴⁸. Sartor (2017) infere que essa é a concepção de homogeneidade sonora proveniente da escola de flauta francesa do final do século XIX e que, atualmente, ainda é largamente aderida. Segundo Rónai (2014), na Escola Alemã, por exemplo, grande parte dos flautistas idealiza uma sonoridade vigorosa e potente, assemelhando-se a uma “quina” cortante, contrastando com o ideal de som doce e puro dos flautistas franceses.

Sartor (2017) reflete que o ideal de homogeneidade sonora da Escola Francesa é conveniente ao contexto de repertório que abrange a música de concerto da transição entre os séculos XIX e XX. Contudo, é importante ressaltar que existem inúmeros repertórios de épocas e estilos diferentes, a exemplo da música popular ou a música não ocidental, que requer análise e tratamento por partes dos flautistas na busca por outros tipos de som e sua forma de utilização, portanto, sendo necessário expandir as possibilidades sonoras para além do som “ideal” evidenciado por Toff.

Sabe-se que cada obra musical tem sua época e, assim sendo, características estilísticas específicas. Dessa maneira, a sonoridade configura-se como um dos aspectos técnico-interpretativos indispensáveis de investigação para uma performance adequada. Dispor de um som firme, formado e “bonito” não é o suficiente para executar uma obra de forma satisfatória. Em se tratando da flauta transversal então, as possibilidades de cores e nuances sonoras são bem amplas, devido a sua construção instrumental da embocadura ser de formato livre, sendo possível o som ser emitido sob variados ângulos de embocadura, produzindo, assim, diversos tipos de timbres. No entanto, para o flautista usufruir dessa gama de cores, bem como de sua utilização apropriada, é necessário que ele tenha grande controle do corpo, especialmente a embocadura, através de um conhecimento técnico instrumental associado a conhecimentos inerentes à obra, ou seja, história, época, compositor e estilo.

Sobre esse assunto, Streitová (2011) traz uma pertinente elucidação:

A interpretação de obras de diferentes épocas exige do instrumentista um cuidado particular com a qualidade e o timbre do som produzido, exigindo conseqüentemente um cuidado com a embocadura. A qualidade sonora e a própria articulação influenciam-se mutuamente e

⁴⁸ Texto original: The ideal flute tone is clear and focused; it has a hard, firm core, modified by qualities of sweetness and beauty. It should not have fuzzy edges (Toff, 2012, p. 97).

relacionam-se de diversas formas, dependendo da época, do estilo e do tipo de obra. A sua aplicação em contexto pedagógico poderá ter um lado positivo e negativo, dependendo do conhecimento que o aluno tem das técnicas e da utilização que delas faz nas obras em estudo. Torna-se, então, fundamental uma adequada supervisão do aluno de modo a este utilizar correctamente os conhecimentos adquiridos e a aprendizagem prática realizada. Conhecimentos e aprendizagem traduzir-se-ão numa fonte de emissão sonora correcta e adequada para se atingir uma interpretação consciente, tendo sempre presente o estilo e época da obra. Para tal, deverá ser feita uma cuidadosa escolha timbrística, dentro das possibilidades disponíveis numa paleta sonora, a mais alargada possível, e de uma consciente e correcta posição da embocadura. (p. 27).

A Flauta Armorial não se aparta desses princípios. Ela imprime uma sonoridade que remete ao universo sonoro nordestino. Vale recaptular que uma das peculiaridades da Música Armorial é que sua concepção sonora versa sobre os instrumentos musicais das raízes da cultura popular nordestina; a rabeca, o pífano e a zabumba, desse modo, a sonoridade armorial é expressa pelo violino representando a rabeca, a percussão emulando a zabumba, e flauta, o pífano.

O pífano, instrumento de sopro característico da cultura popular nordestina, o qual está estreitamente ligado à flauta, configura-se como a base primária de análise necessária para compreender a flauta da Música Armorial. Portanto, conhecer sobre esse instrumento possibilitará novos caminhos sonoros para o flautista que interpreta as obras armoriais viabilizando, dessa maneira, uma performance fundamentada.

3.2 Novas técnicas de sonoridade: possibilidades para a flauta armorial

Na segunda metade do século XIX, despertou-se um maior interesse no timbre como elemento estruturador da obra, forjando, então, uma nova sonoridade e uma nova atmosfera musical. A composição de Claude Debussy é um claro exemplo dessa valorização timbrística. Seu *Prélude à L'après-Midi d'un Faune*, estreado em 1894, representa o marco para a música moderna, bem como para o repertório de flauta. A melodia da flauta do início da obra é tida por muitos como o princípio da música moderna. Esse contexto gerou consequências significativas no que concerne ao desenvolvimento das novas sonoridades no século XX, assim como para o repertório contemporâneo de flauta (Bomfim, 2009). Nesse sentido, Levine e Mitropoulos-Bott (2005) expõem que, em virtude da colaboração mútua entre compositores e intérpretes, experiências foram realizadas a fim de descobrir novos timbres e sons que resultaram no desenvolvimento de novas técnicas interpretativas e formas de notação. A flauta, portanto, revelou-se como um instrumento de múltiplas possibilidades sonoras.

A partir da década de 1930 se nota um considerável interesse no uso de ruídos e sonoridades complexas nas composições. Com relação ao repertório para flauta, o ano de 1936 se destaca com a composição de duas importantes obras: *Density 21.5*, de Edgar Varèse (1883-1965) e *Cinq Incantations*, de André Jolivet (1905-1974). Varèse foi o primeiro compositor a explorar os limites da tessitura da flauta. Em *Density 21.5*, utilizou o efeito de chaves percutidas, sendo o pioneiro a introduzir a técnica na literatura. Para a elaboração de *Cinq Incantations*, Jolivet buscou inspiração na flauta ney e todo um contexto de ritualismo e espiritualismo que envolve a tradição do instrumento. O grande especialista em música contemporânea Pierre Yves-Artaud coloca a obra em um nível de relevância por conter sonoridades não-convencionais e ruídos. No ano de 1974, o flautista húngaro e professor da Academia Franz Liszt de Budapest, István Matuz, compôs *Studiun 1/974*, primeira obra da literatura para flauta que utiliza a respiração circular (Bomfim, 2009). Streitová (2011) ressalta que, nesse mesmo ano, Matuz se utilizou da respiração circular quando gravou as *sonatas e a Partita em lá menor* de J.S. Bach, para Rádio de Helsínquia, sendo o precursor no cruzamento de técnicas contemporâneas na interpretação de obras históricas.

A publicação de *New Sound for Woodwind*, de Bruno Bartolozzi, de 1967, propiciou um grande avanço para o conhecimento da linguagem contemporânea. Seu trabalho pretendeu sistematizar graficamente as novas técnicas de sonoridade destinadas aos instrumentos do naipe de madeira que, posteriormente, passaram a ser chamadas de técnicas expandidas (Bomfim, 2009). Segundo Streitová (2011), apesar da importante contribuição de Bartolozzi na produção do conhecimento referente às novas técnicas de sonoridade para os instrumentos de sopro, foi com a publicação *Present Day flute*, de Pierre-Yves Artaud, em 1980, que a área de flauta avançou consideravelmente. Essa obra inclui tabelas e esquemas de grande complexidade para uma variedade de efeitos como multifônicos, glissandos, vários tipos de vibratos, dentre outros, além de uma compilação de símbolos que são usados até os nossos dias. De acordo com Bomfim (2009), muitas outras obras referentes às novas técnicas para flauta foram lançadas nas décadas de 1970 e 1980. Dentre essas, a autora refere-se ao já citado livro de Artaud e também “*Tone Development Through Extended Techniques, The Other Flute* e *A Performance Manual of Contemporary Techniques*, os três de Robert Dick e *A Modern Guide To Fingerings For the Flute*, de James J. Pellerite” (Bomfim, 2009, p. 21).

A literatura de flauta inclui um repertório bastante vasto no que concerne ao uso das novas técnicas de sonoridades. Dick (1986) comenta que até mesmo em obras conservadoras compostas na atualidade é pouco provável que haja alguma peça que não seja influenciada pelas novas técnicas sonoras, seja os microtons, sons percussivos, sussurrantes e residuais, glissandos e uma ampla paleta de cores de sons e novas articulações. Isso se deve, em considerável medida, à abrangente função que a flauta vem exercendo na “música improvisada: na vanguarda clássica, no jazz novo e tradicional e nos estilos populares” (p. 7).

O repertório flautístico do Movimento Armorial, especificamente as músicas da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco editadas pela Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), dispõem de uma notação tradicional, sem adição de técnicas expandidas. Quanto à performance da Orquestra, gravada em LPs, o emprego das novas técnicas é praticamente inexistente, salvo a peça *Gavião*, de Cussy de Almeida, em que é utilizado o *frullato* para sugerir o som emitido pela ave. Portanto, buscamos nesta investigação introduzir diversas dessas técnicas na performance do repertório flautístico armorial como proposta interpretativa.

Diante da diversidade de elementos das manifestações da cultura popular nordestina, nos seus mais variados timbres musicais, seja o pífano, a rabeca, a zabumba, a viola ou o canto, em que a Música Armorial os tem como sua gênese, as novas técnicas de sonoridade, ao serem associadas a esse universo sonoro nordestino, podem ser uma alternativa para configurar uma concepção sonora de Flauta Armorial.

Sendo então o pífano o instrumento emulado pela flauta na Música Armorial, constituiu-se num elemento substancial e de distinta relevância na pesquisa das convergências entre seus aspectos sonoros de performance e as novas técnicas contemporâneas para flauta. Não obstante, os demais elementos mencionados também serão estudados, a fim de retratá-los convenientemente nas obras, de modo a se ter uma interpretação mais abrangente e enriquecida. A seguir, será evidenciada a construção da concepção sonora da Flauta Armorial, a qual se fundamenta no estudo de expressões musicais de raiz popular nordestina buscando sua tradução através das novas técnicas de sonoridade. Antes, será exposta uma breve contextualização a respeito das técnicas selecionadas e seus símbolos.

3.3 Técnicas sonoras contemporâneas selecionadas

3.3.1 Som eólico

O aparecimento do som eólico está ligado ao desenvolvimento da música concreta e electroacústica nos anos sessenta do século passado. Este movimento contribuiu de modo notável para o desenvolvimento da procura de novos sons nos instrumentos. O facto da música electroacústica dominar sem limites as possibilidades sonoras de várias cores, dinâmicas, ritmos e combinações de intervalos, deu um impulso enorme ao desenvolvimento das possibilidades da sonoridade nos instrumentos acústicos. O processo de criação de sons pelos geradores, moduladores, filtros e ritmizadores que foi mais tarde simplificado através da ligação do sintetizador ao computador estabeleceu uma nova estética. O som eólico provavelmente corresponde aos sons de sussurro – meios ruídos, que mais tarde se começaram a aproveitar na criação da música mista na forma de um gesto repetitivo sonoro (Streitová, 2011, p. 84).

De acordo com Artaud (1980), esse é um tipo de técnica que seu efeito é basicamente um som de ar, porém na sua execução também pode-se misturar ar com o som normal, ou a cor do tom pode ser mudada progressivamente como observado na figura 22.

- *Símbolo e exemplo musical*

Figura 21

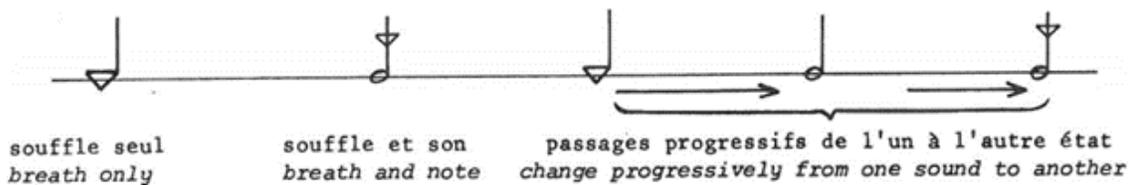
Símbolo do som eólico



Nota. Artaud, 1980, p. 12.

Figura 22

Símbolos dos diferentes modos de execução do som eólico

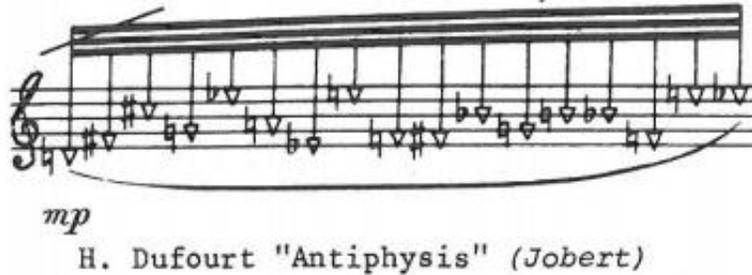


Nota. Apenas som de ar, mistura de ar e som clássico, e mudança progressiva do som apenas de ar passando pelo som normal até o som misturado, respectivamente. Artaud, 1980,

118.

Figura 23

Exemplo musical do som eólico



Nota. Excerto da obra Antiphysis de H. Dufourt. Artaud, 1980, 129.

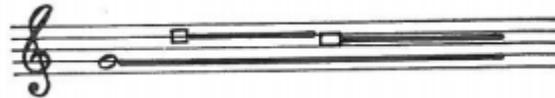
3.3.2 Toque e canto simultâneo

Em épocas passadas a flauta era considerada unicamente como um instrumento melódico, porém, com o transcorrer do tempo, sua funcionalidade instrumental ampliou-se para a execução de mais de uma nota ao mesmo tempo, que pode ser conseguida através da utilização da voz, e também dos multifônicos. Foi na música de jazz que o emprego do toque e canto simultaneamente teve significativo desenvolvimento. Renomados flautistas como Herbie Mann e Ian Anderson, esse último integrante do grupo Jethro Tull, se utilizaram da técnica, causando grande fascínio no público. Na música contemporânea, a obra *Voice* (1971), de Toru Takemitsu (1930-1996), foi a pioneira na abordagem da técnica pelo compositor (Streitová, 2011). É válido ressaltar que a obra ampliou as possibilidades timbrísticas da flauta transversal para além da utilização da voz, como ao estabelecer associações sonoras entre o instrumento e a flauta *Noh* japonesa (Castello Branco & Queiroz, 2019).

- *Símbolo e exemplo musical*

Figura 24

Símbolo do toque em simultâneo



Nota. Artaud, 1980, p. 12.

Figura 25

Exemplo do toque e canto em simultâneo



Nota. Excerto da obra Arsis et Thésis de Michaël Lévinas. Artaud, 1980, p. 129

3.3.3. Falar e Tocar

Essa é uma técnica bastante explorada, que consiste em o flautista pronunciar vocábulos e excertos textuais por cima do bocal ou direcionados para dentro da flauta. O resultado sonoro é influenciado pela altura do som tocado, portanto, para uma melhor ressonância, um som no registro mais grave seria o mais adequado. Recomenda-se que ao

pronunciar as sílabas, o flautista deve dispor de uma quantidade de ar suficiente para conseguir uma ressonância do instrumento (Levine e Mitropoulos- Bott, 2005).

- *Exemplo musical*

Figura 26

Exemplo musical utilizando toque com a fala



-vollicht aust es sa, III-, Josef Anton Riedl, Manuscrito

Nota. Excerto da obra Vollicht aust es sa, III, de Josef Anton Riedl. Levine e Mitropoulos-Bott, 2005, p. 45

3.3.4. Glissando

De acordo com Levine e Mitropoulos-bott (2005), “na literatura contemporânea para flauta entende-se por *glissandi* as transições ininterruptas de uma nota para outra”. (p. 55). A origem do glissando se deu a partir dos instrumentos da categoria de cordas e teclas. No entanto, a técnica também passou a ser bastante empregada no canto, na guitarra elétrica e nos instrumentos sopro (Streitová, 2011).

- *Símbolo e exemplo musical*

Figura 27

Símbolos do glissando



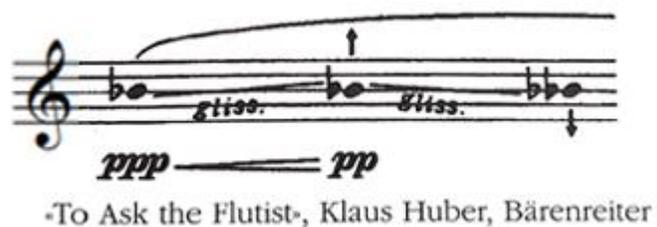
Nota. Artaud, 1980, p. 10



Nota. Notação da execução do glissando de bocal. Artaud, 1980, p. 17

Figura 28

Exemplo musical do glissando



Nota. Excerto da obra To Ask the Flutist, de Klaus Huber. Levine e Mitropoulos-Bott, 2005, p. 55.

3.3.5. Quartos de tom

A questão da microtonalidade já é habitual para os flautistas na técnica tradicional, uma vez que, em sua prática, ela pode ser percebida no trabalho de entoação com o ângulo do fluxo de ar, na pressão do sopro e na dinâmica. Porém, com os trabalhos de pesquisa desenvolvidos na área da música antiga e a cuidada diferenciação sonora da nova música, a microtonalidade passou a ser bastante utilizada na música contemporânea (Levine & Mitropoulos-bott, 2005). O emprego de *quartos de tom* na flauta da música do século XX buscou inspiração nas culturas musicais não-europeias sistematizadas a partir dos semitons, a exemplo da música da Indonésia e da Índia. Os *quartos de tom* podem ser realizados através da embocadura ou das dedilhações especiais (Streitová, 2011).

- *Símbolo e exemplo musical*

Figura 29

Símbolos de microtonalidade/quartos de tom

↑	um pouco mais agudo	♭	um quarto de tom mais grave
↓	um pouco mais grave	♯	três quartos de tom mais agudo
↑	um quarto de tom mais agudo	♭♭	três quartos de tom mais grave

Nota. Levine e Mitropoulos-Bott, 2005, p. 59 e 60.

Figura 30

Exemplo musical da microtonalidade/quartos de tom



«La terreur d'ange nouveau», Claus-Steffen Mahnkopf, www.claussteffenmahnkopf.de

Nota. Excerto da obra “La terreur d’ange nouveau”, de Claus-Steffen Mahnkopf.

Levine e Mitropoulos-Bott, 2005, p. 60.

3.3.6. Efeitos percussivos: *Pizzicato* e Ruído de chaves

O aparecimento das técnicas percussivas está ligado ao desenvolvimento da música concreta electrónica que começou a propagar-se entre os finais da década de quarenta e o início da década de cinquenta do século passado. Esta integrou no mundo sonoro musical, fragmentos de sons naturais e industriais que incluíram sons do ambiente ou ruídos. Estes fragmentos foram gravados e posteriormente transformados nos estúdios começando a fazer parte das composições electroacústicas. Este movimento contribuiu de modo considerável para a procura de novos sons nos instrumentos musicais e motivou logicamente uma produção de sons semelhantes. *Os sons percussivos* criados nos instrumentos acústicos acabaram por corresponder aos sons pré-gravados e ou transformados. Estes foram implementados, especialmente pela música electroacústica mista, a partir de determinados materiais sonoros. Existe um repertório vasto a solo ou com várias combinações de instrumentos, onde podemos encontrar a utilização de efeitos percussivos. O pioneiro na implementação de sons percussivos de flauta foi Edgard Varese, autor da peça a solo *Density 21,5*, escrita em 1936 e revista em

1946. Este utilizou os *sons percussivos* criados através do bater de chaves em combinação com o *som naturale* (Streitová, 2011, p. 112).

Segundo Levine e Mitropoulos-Bott (2005) “*pizzicati* são sons percutores curtos que – baseados numa dedilhação específica – têm sempre uma altura concreta”. (p. 31). Continuam as autoras que a técnica de ruído de chaves condiz ao modo de dedilhar as chaves com intensidade, que pode ser com ou sem o som da flauta.

- *Símbolo e exemplo musical do pizzicato*

Figura 31

Símbolo do pizzicato



Nota. Artaud, 1980, p. 116.

Figura 32

Exemplo musical do pizzicato



Hugues Dufourt "Antiphysis" (Jobert)

Nota. Excerto da obra “Antiphysis”, de Hugues Dufourt. Artaud, 1980, p. 128.

- *Símbolo e exemplo musical do ruído de chaves*

Figura 33

Símbolos do ruído de chaves sem som



Nota. Artaud, 1980, p. 112

Figura 34

Diferentes símbolos do ruído de chaves com som



Nota. Artaud, 1980, p. 112

Figura 35

Exemplo musical do ruído de chaves



Hugues Dufourt "Antiphysis" (Jobert)

Nota Excerto da obra "Antiphysis" de Hugues Dufourt. Artaud, 1980, p. 128.

3.3.7. Vibrato e *Shaking*

O vibrato tem sua procedência na prática do canto. Particularmente na época do *bel canto*, a técnica passou a exercer bastante influência nos instrumentistas de orquestra de ópera e, posteriormente, também foi aderida pelos flautistas. Foi na França, no período transitório dos séculos XIX e XX, que o vibrato começou a ser explorado. Na Europa Central só começou a ser mais conhecido nos anos 1950 pelos precursores da escola francesa de flauta (Steitová, 2011).

O uso do vibrato requer adequação estilística, sendo necessário optar por uma velocidade e um tipo de vibrato apropriado ao contexto da obra (Streitová, 2011). Na música contemporânea, o vibrato adquiriu uma concepção peculiar. Por isso, o tocar sem vibrato tornou-se praticamente uma regra, pela qual a maioria dos compositores consideram como um modo normal de tocar (Levine e Mitropoulos-Bott, 2005).

Uma outra técnica relacionada ao vibrato pela qual tomamos como referência está listada no guia de performance de *Tsuru-no-Sugomori* para flauta solo (1999), de Wil Offermans (1957). A obra é uma transcrição de uma peça da música tradicional de Shakuhachi (flauta japonesa), que teve como base a interpretação do mestre em Shakuhachi, Katsuya Yokoyama (1934-2010). A performance do músico de Shakuhachi demonstra a riqueza de efeitos sonoros que o instrumento possibilita como, por exemplo, vários tipos de vibrato, glissandos, ruídos e seus peculiares modos de execução. O efeito sonoro apreendido para este trabalho trata-se da técnica a qual o compositor descreveu como *vibrato by shaking the flute left and right*, que consiste em balançar a flauta para esquerda e direita. Quando é empregado em velocidade rápida, produz um efeito de vibrato brusco. Nesta tese, ao reportarmo-nos à técnica, decidimos mencioná-la apenas de *Shaking*.

- *Símbolos dos tipos de vibrato*

Figura 36

Símbolos dos tipos de vibrato e amplitudes

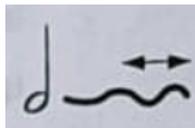
V.L. = vibrato lento	A.P. = amplitudine piccola
V.N. = vibrato normale (one's usual speed)	A.N. = amplitudine normale (one's usual amplitude)
V.R. = vibrato rapido	A.F. = amplitudine forte
V.V. = velocita variabile	A.V. = amplitudine variabile
NON VIB. = non vibrato	

Nota. Artaud, 1980, p. 17.

- *Símbolo do Shaking*

Figura 37

Símbolo do Shaking

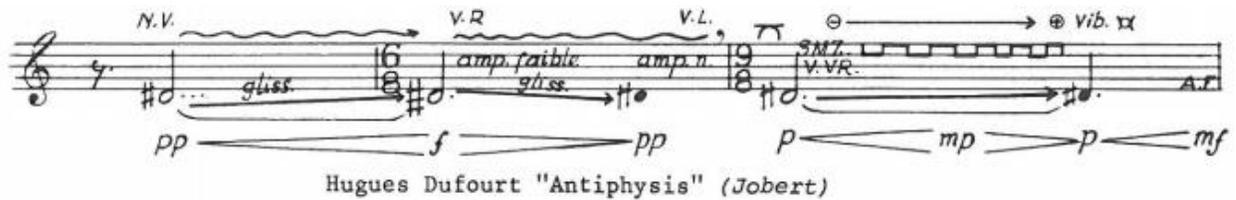


Nota. Partitura de *Tsuru-no-Sugomori*, p. 7.

- Exemplo musical dos tipos de vibrato e shaking

Figura 38

Exemplo musical de diferentes tipos de vibrato



Nota. Excerto da obra *Antiphysis*, de Hugues Dufourt. Artaud, 1980, p. 124

Figura 39

Exemplo musical do shaking



Nota. Excerto da obra *Tsuru-no-Sugomori* de Wil Offermans

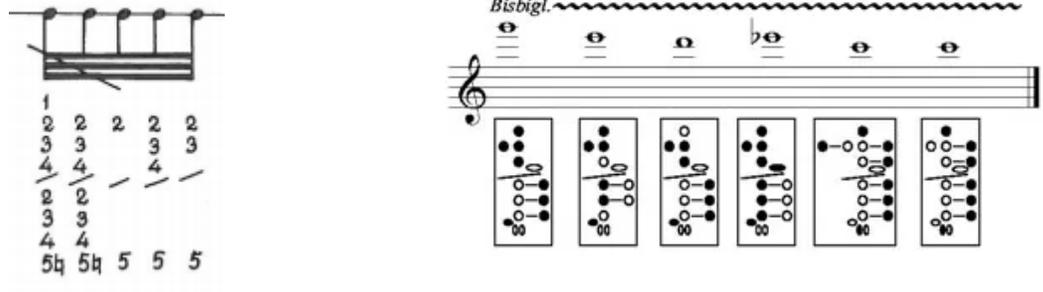
3.3.8. Bisbigliando

Essa técnica consiste numa categoria de trino de natureza tímbrica, em que o trino deve resultar numa variação microtonal sutil, diferente da técnica de trino habitual da flauta. Desde sempre, o trino faz parte da técnica fundamental da flauta, porém, com a dissolução da tonalidade, essa ornamentação foi se desenvolvendo e sendo ampliada. É possível alcançar a técnica através de uma ampla variedade de dedilhações complementares (Levine & Mitropoulos – Bott, 2005).

- *Símbolo e exemplo musical*

Figura 40

Diferentes símbolos do bisbigliando

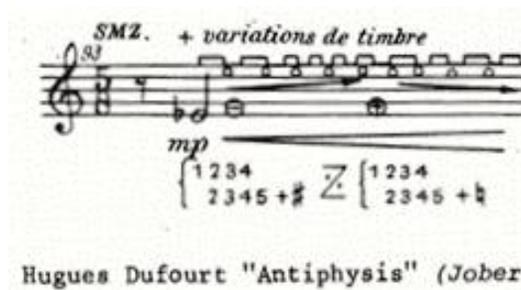


Nota. Notação em Artaud, 1980, p. 29

Nota. Notação disponível em <https://www.flutexpansions.com/bisbigliando>. Acesso em dezembro de 2020

Figura 41

Exemplo musical do bisbigliando



Nota. Excerto da obra “Antiphysis”, de Hugues Dufourt. Artaud, 1980, p. 25

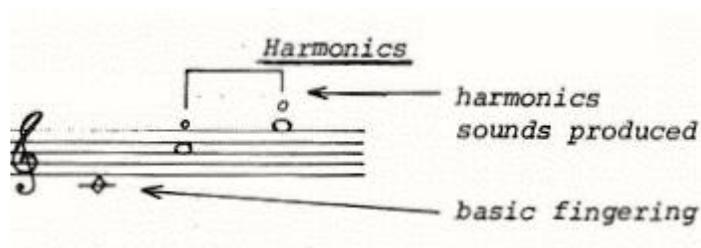
3.3.9. Harmônicos

Na realização dos sons harmônicos na flauta, “a cada dedilhação correspondem diversas notas das séries de harmônicos⁴⁹, que se podem fazer soar com um sopro bem dirigido e uma maior ou menor intensidade de apoio” (Levine e Mitropoulos – Bott, 2005, p. 18), a depender da altura do harmônico que se deseja, que quanto mais agudo for, maior será a intensidade de apoio exigida. Em decorrência das variáveis relações de ressonância no tubo da flauta, os harmônicos ocasionam mudanças timbrísticas que acabam por originar uma sonoridade mais pálida do que a dedilhação normal (Levine e Mitropoulos – Bott, 2005). Segundo Streitová (2011), os harmônicos passaram a ser inseridos de maneira mais recorrente no repertório de flauta a partir da primeira metade do século XX. André Jolivet foi um dos compositores pioneiros na utilização dos harmônicos. Em suas obras para flauta utilizou a técnica frequentemente.

- *Símbolo e exemplo musical*

Figura 42

Símbolo do harmônico



Nota. Artaud, 1980, p. 9

⁴⁹ A nota de partida é chamada de fundamental e os harmônicos subsequentes são chamados de parciais (Winter, 2014)

Figura 43

Exemplo musical do harmônico



Nota. Excerto da obra Chant de l' Innocent de Claude Ballif. Artaud, 1980, p. 124

3.3.10 Multifônicos

Os sons multifônicos correspondem à execução de duas ou mais notas simultaneamente conseguida por meio de dedilhações especiais e uma específica e cuidada emissão do sopro. De acordo com Streitová (2011), um dos primeiros métodos referentes a execução dos multifônicos foi o livro *Schule für Doppeltone auf der Flöte*, de Georg Bayr, publicado em 1820. Porém, foi Bruno Bartolozzi que se dedicou ao assunto mais sistematicamente. O seu livro *The new sound for woodwind* (1967) traz a indicação de como a técnica é realizada em todos os instrumentos de sopro e apresenta as primeiras tabelas de dedilhação. Especificamente para a flauta, o livro *Present Day Flutes* (1986), de Artaud, exhibe de maneira detalhada dedilhações dos multifônicos, as quais são utilizadas até hoje.

- *Símbolo e exemplo musical*

Figura 44

Símbolos e dedilhação do multifônico

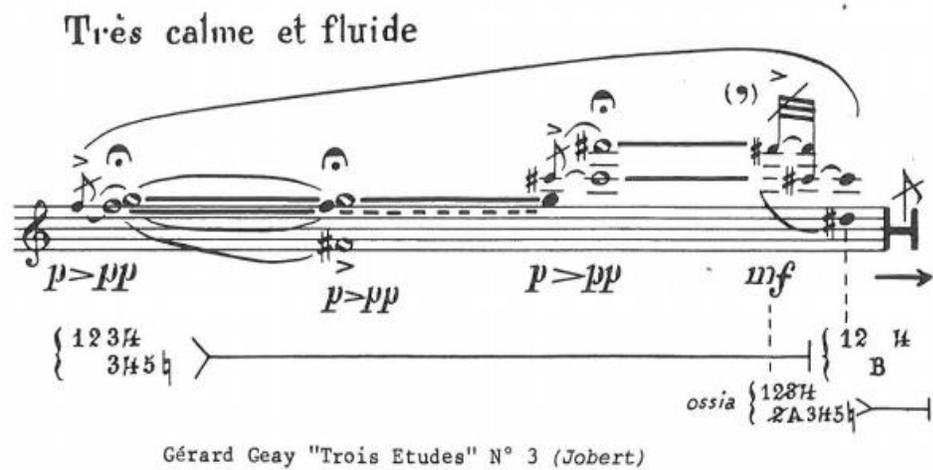


Nota. Notação em Artaud, 1980, p. 61

Nota. Notação em Levine e Mitropoulos – Bott, 2005, p. 102

Figura 45

Exemplo musical do multifônico



Nota. Excerto de *Trois Etudes* N° 3 de Gérard Geay. Artaud, 1980, p. 127

3.3.11 Frullato

O surgimento do *frullato* está relacionado com o rompimento da estética do início do século XX com os estilos artísticos anteriores. O *frullato* se insere entre as novas técnicas de sonoridade exigidas no estilo atonal. *Pierrot Lunaire* (1912), de Arnold Schoenberg (1874 – 1951) se destaca como uma obra à frente na utilização da técnica, a qual mais tarde passou a ser aderida com mais frequência pelos compositores (Streitová, 2011). De acordo com Levine e Mitropoulos – Bott (2005), o *frullato* é uma das técnicas mais utilizadas na nova música. Consiste numa vibração no interior da boca, onde o ar que se expele é interrompido. Pode ser obtido através do chamado *frullato* de garganta e *frullato* de língua. As autoras recomendam que o vibrato glotal é mais eficiente para as notas graves e notas e frases suaves, já o vibrato lingual se adequa mais ao registro agudo (aproximadamente a partir do Si 4) e em passagens de maior intensidade.

- *Símbolo e exemplo musical*

Figura 46

Símbolo do frullato



Nota. Artaud, 1980, p. 19

Figura 47

Exemplo musical do frullato



"Quays", Giacinto Scelsi, Bärenreiter

Nota. *Excerto da obra Quays*, de Giacinto Scelsi. Levine e Mitropoulos – Bott, 2005,

p. 17

3.4 Análise sonora das manifestações da cultura popular nordestina e equivalência sonora contemporânea

As manifestações da cultura popular nordestina, evidenciadas neste trabalho, compreendem a música de pífano, a rabeca, a zabumba, a viola e cantos do Nordeste. Foram delimitados esses elementos por serem as principais fontes de inspiração da Musical Armorial mencionadas por autores, sabendo que são diversas as manifestações do Nordeste. Preliminarmente, procuramos evidenciar o contexto de cada instrumento, com informações sobre sua origem, construção, função e características musicais. Em seguida analisamos aspectos e nuances sonoras da música de pífano, bem como das demais expressões musicais, através da escuta atenta de gravações da performance desses músicos, bem como da bibliografia disponibilizada sobre o tema. Para fundamentar esse trabalho de percepção auditiva, utilizamos, quando oportuno, o recurso a análise acústica, a fim de que ela auxilie na compreensão de peculiaridades do fenômeno sonoro, como características timbrísticas, especificidades no modo de toque, articulações e dinâmica. Para tal análise foi utilizado como ferramenta o sonograma. Os eventos sonoros foram registrados pelo aplicativo de informática *Spectrogram Version 16*, A Product of Visualization Software LLC by Richard Horne.

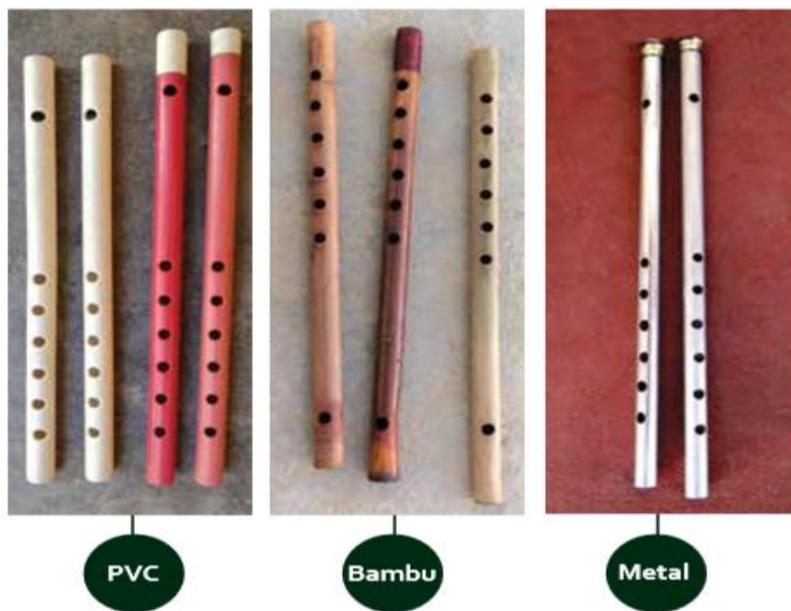
3.4. 1 Pífano

O pífano corresponde a um instrumento de sopro que se assemelha a uma flauta transversal, desprovido de chaves. Segundo Mendes (2012), também é conhecido por pífaro ou pife. Para a sua fabricação, pode ser utilizado o bambu de taquara, taboca, plástico PVC⁵⁰, metal, ou qualquer material de formato cilíndrico favorável à construção. O pífano é constituído por sete orifícios, sendo um deles destinado à embocadura e os demais, aos dedos 2, 3 e 4 de ambas mãos.

⁵⁰ O polímero plástico denominado “policloreto de vinila” é o material que é feito os canos do sistema hidráulico das casas (Pires, 2005, p. 53)

Figura 48

Pífanos construídos em material PVC, Bambu e Metal



Nota. Lima Neto et al, 2016, p. 29

Estudos apontam que o pífano chegou ao Brasil através dos jesuítas e militares portugueses no século XVI.⁵¹ Foi utilizado pelos colonizadores jesuítas na catequese dos índios, embora eles já tivessem um instrumento similar em sua cultura. O registro mais antigo da presença de um instrumento parecido com o pífano no Brasil data de aproximadamente dois mil anos atrás. Através de estudos arqueológicos realizados em 1983, num sítio de pintura rupestre na Serra da Boa Vista, em Pernambuco, foi descoberto um cemitério indígena onde, entre os ossos dos braços de um dos esqueletos encontrados, identificaram um tipo de flauta com apenas um orifício, construída a partir de uma tíbia humana. A função provável do instrumento era sua utilização em rituais de danças e enterros (Lima Neto et al, 2016).

Com relação aos instrumentos de sopro indígenas brasileiros, Cameu (1977) os denomina de flautas e menciona que essas compreendem “todos os instrumentos construídos por um tubo de taquara, madeira, ou osso aberto em uma ou ambas as extremidades. Os portugueses aportados no Brasil colonial e os catequistas as chamaram de gaitas” (p. 244). A

⁵¹ Em Portugal, o instrumento é denominado por pífaro.

autora ainda comenta que ambas formas de abertura do tubo originaram variados tipos de flautas, nas categorias reta, transversa e de Pã. “De acordo com as proporções e calibres há flautas de sons graves, médios e agudos. As flautas agudas se aproximam da sonoridade do flautim” (Cameu, 1977, p. 244).

Pedrasse (2002) ao considerar a familiaridade dos indígenas com as flautas, pressupõe que os nativos brasileiros não tiveram dificuldade em incorporar o instrumento do colonizador devido a similaridade com os seus. Segundo Lima Neto et al (2016), na sequência da catequização indígena, o pífano foi sendo assimilado pelos escravos africanos e pela população miscigenada. A execução do pífano pelos indígenas estava associada à função religiosa, através das procissões, novenas e saudações. Já os africanos assumiram a função militar do instrumento, trazendo a seu estilo uma cadência particular.

No Nordeste, o pífano tem seu espaço sonoro fortemente expressado nas Bandas de pífano. Esse grupo instrumental possui nomenclaturas diversificadas em determinados estados da região. De acordo com pesquisa empreendida por Guerra-Peixe (2007), no Estado do Ceará, por exemplo, o conjunto é identificado por Cabaçal, já em Alagoas denomina-se de *Esquentamulher*. Há também outras designações como *Zabumba*, *Tabocal*, *Banda-de-pife*, *Terno* ou *Terno-de-oreia*, *Quebra-resguardo*, *Carapeba*, *Cutilada*, *Matuá*, *Banda-cabaçal*, *Música-cabaçal*, *Música-de-pife*, *Terno-de-música*, *Terno-de-zabumba*, *Zabumba-de-couro*, *Zabumbêros* e *Pifêros*. O pesquisador acredita que provavelmente existam outros nomes além desses. No Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Alagoas, Paraíba, Pernambuco e no norte da Bahia, a denominação mais usual é “Zabumba”, mesmo nome do bombo popular. Em Pernambuco, a Zabumba normalmente é formada por dois pífanos, também denominados pifes (corruptela de pífanos ou pífaros), tarol (caixa) e zabumba (bombo). Em determinadas cidades, os pratos também constituem a formação do grupo. Existem regiões em que o conjunto é formado por três pífanos e tambores.⁵²

A origem da *Zabumba* é tratada pelos autores sob diferentes ópticas, tornando-se complexo estabelecer a origem definitiva do grupo. Segundo Pires (2005), os estudos históricos sobre temas brasileiros são sempre direcionados para a influência branca, negra e indígena.

⁵² Neste trabalho ora nos referimos à *banda de pífanos* como o mesmo, ora como *Terno de Zabumba*, ou *Zabumba*, de acordo com a menção de cada autor citado no texto.

Luiz Câmara Cascudo relata a existência de um conjunto instrumental na Beira, Portugal, denominado de Bombo, composto por “dois bombos e dois tambores, dois e três ferrinhos e um pífaro”. (Cascudo, 2005, p. 925). O autor destaca que em outras regiões como o Minho, Viana do Castelo, Ponte de Lima e Guimarães, apenas instrumentos de percussão compõem o grupo.

Nos anos entre o período de 1960 a 1980, Michel Giacometti, através de suas pesquisas etnográficas realizadas em várias regiões de Portugal, pôde registrar conjuntos de Bombos. Dentre os vídeos de sua série “O povo que canta”, no excerto de título “Moda do Bombo – Lavacolhos”, exibe Bombos das regiões de Lavacolhos, freguesia de Fundão e Castelo-Branco. O grupo é constituído por três bombos, semelhantes ao zabumba brasileiro, e um pífaro. Durante a procissão, o Bombo segue disposto com o único instrumento melódico à frente da seção de percussão, a qual se destaca por sua atuação com coreografias (Menegatti, 2012).

O folclorista brasileiro Abelardo Duarte sugere que, provavelmente, a origem da Banda de pífano seja africana. Duarte argumenta que quando a indústria da cana-de-açúcar da Ilha de São Tomé, na África, foi abandonada pelos portugueses, muitos colonos brancos e negros se deslocaram para o nordeste do Brasil, trazendo, além da indústria da cana-de-açúcar, a Zabumba (Crook, 2005).

Outros autores citam as diversas tradições de flautas na cultura indígena já existentes no Brasil antes da vinda dos portugueses, sugerindo a procedência indígena para as bandas de pífanos. Os próprios, pifeiros através de relatos cedidos a Crook, demonstram o mesmo pensamento. Segundo o autor, João do Pife, por exemplo, narrou uma história em que conta como os índios fabricavam o pífano e o zabumba, concluindo que a banda de pífanos foi criação do índios (Crook, 2005).

Os mestres das bandas de pífanos do município de Marechal Deodoro, em Alagoas, apontam para a mesma versão da origem indígena da banda. O mestre Zé Cícero, por exemplo, afirma que no passado “a banda era só de pífanos e usada exclusivamente pela cultura indígena. Mais tarde, o conjunto abasileirou-se quando foi acrescentado acompanhamento” (Cajazeira, 2007, p. 23-24).

Cajazeira (2007) informa que em documentário sobre o folclore brasileiro, Aloysio de Alencar Pinto ressalta que foi o mestiço brasileiro quem caracterizou a banda de pífano. Nas

palavras do musicólogo, o mestiço, através de sua “intuição musical, soube adaptar ecologicamente o instrumento de procedência estrangeira, dando-lhe equilíbrio de registros sonoros e a formação típica com a qual se tradicionalizou” (p. 25). A autora diz que, para Aloysio, a banda de pífano representa o grupo instrumental de maior tradição da música folclórica brasileira.

A herança musical ibérica das bandas de pífanos é a mais provável. “Na Espanha, elas acompanham as *Pastorales* e *Vilancicos* do Natal. Em Portugal, como o nome de *Bombo*, estão ligadas às romarias e às cantigas de arraial” (Suassuna et al. 1997, p. 226). Crook (1991) também aponta para essa mesma tendência: provavelmente a afirmativa mais aproximada de veracidade seja que as *Zabumbas* vieram para o Brasil quando os colonos portugueses as trouxeram pela primeira vez, possivelmente no século XVI ou XVII. Crook revisou em seu trabalho, além da europeia, literaturas que tratam da origem africana e indígena da *Zabumba* e constatou que:

A origem final da *Zabumba* provavelmente continuará a ser um ponto de controvérsia entre os estudiosos. O que é inequívoco, no entanto, é a sua associação popular com o povoado mestiço de classe baixa no Nordeste. A multiplicidade de referências à sua origem entre os três grupos étnicos principais no Brasil: europeus, africanos e ameríndios ressaltam a natureza essencialmente mestiça da *Zabumba* (Crook, 1991, p. 21).⁵³

O pífano nordestino, também designado na região por pife, bem como a música que ele expressa através das bandas de pífanos, evidencia uma sonoridade múltipla dotada de características musicais advindas dos três povos que originaram os brasileiros: os indígenas, europeus e africanos.

As bandas de pífano têm um perfil bastante versátil quanto a sua funcionalidade. Atuam nos mais variados contextos, para fins muitas vezes específicos de cada localidade. Em Alagoas, por exemplo, acompanham procissões, novenas, festas religiosas, folguedos populares, além de caminhadas, desfiles de escolas e festas particulares (Cajazeira, 2007).

⁵³Texto original: The ultimate origin of the Zabumba will most likely continue to be a point of contention among scholars. What is unequivocal, however, is its popular association with the lower-class mestizo population in the Northeast. The multiplicity of references to its origin among the three main ethnic groups in Brazil – Europeans, Africans, and Amerindians – underscore the essentially mestizo nature of the Zabumba (Crook, 1991, p. 21)

Crook (1991) ainda menciona sua participação em programas de rádio e apresentações turísticas.

Segundo Guerra-Peixe (2007), o repertório executado pela banda é bastante diversificado, consta peças próprias, normalmente composta pelos pifeiros e músicas retiradas das bandas de música, aprendidas através de suas execuções pelos alto-falantes, rádio, etc. No entanto, predominam as peças autorais, das quais muitas se tornam tradicionais. De acordo com Crook (1991), o repertório pode ser dividido em duas categorias: religioso e secular. O religioso compreende músicas provenientes de cânticos da igreja católica (hinos) e músicas devocionais de romaria (benditos) que podem ser executadas como acompanhamento do canto ou de maneira exclusivamente instrumental, normalmente em ritmo de marcha, bem como outros gêneros correlatos como o dobrado, baiano e agalopada, e a valsa. Quanto ao repertório secular, corresponde às músicas de danças do Nordeste, genericamente referidas por forró, que incluem gêneros como abaianada, baião, xaxado, forró, baiano, agalopada, arrasta-pé e xote. Guerra-Peixe (2007) assinala que a banda também inclui a forma *Dueto* em seu repertório, que consiste em “peça de caráter descritivo em que duas figuras – sejam humanas ou não – são elementos na dramatização de estória adaptada ou inventada pelos músicos. Em tal composição há discussão, luta, sátira, crítica social etc” (p. 93). O autor cita como exemplo o tradicional dueto *A onça e o cachorro*.⁵⁴ Essa peça retrata a luta entre o cachorro e a onça, cuja melodia valoriza elementos miméticos, procurando evidenciar o conteúdo da história através, por exemplo, dos pífanos imitando os passos e os gemidos do cachorro. Para isso, os pifeiros se utilizam principalmente de glissandos para representar os sons.

Guerra-Peixe (2007) verificou que normalmente o primeiro pifeiro é quem indica o início de qualquer execução, assumindo o papel de regente do grupo. Mas, por vezes, a entrada pode ser realizada por outro instrumentista, mais comumente pelo zabumbeiro. A finalização é invariável; o zabumba percute um baque de forma mais intensa, a caixa sustenta um rufo, e os pífanos sustentam a nota o máximo que podem. Quanto à melodia, é designada ao primeiro pífano. Sempre abaixo do primeiro, o segundo pifeiro executa sua parte paralelamente em terças ou sextas harmônicas em determinados trechos de acordo com a linha

⁵⁴ Não foi encontrada nenhuma informação sobre a peça mencionada, *A onça e o cachorro*, assim sendo, acreditamos que provavelmente haja um equívoco quanto a seu título. Neste caso, concluímos que o autor quis se referir a tradicional obra da música de pífano, *A Briga do cachorro com a onça* do pifeiro Sebastião Bianco.

melódica. Às vezes ocorrem intervalos harmônicos de quartas e de quintas a nível de passagem e, eventualmente, intervalos que provocam dissonâncias sutis. São acrescentados à melodia floreios curtos e rápidos, os quais são denominados pela Teoria musical de “apogiatura” e “mordente”. Esses floreios são realizados ora pelo primeiro pífano, ora pelo segundo, e ora por ambas as vozes. Sua aplicação é mais adequada para peças profanas, enquanto as religiosas requerem uma interpretação mais comedida. Vale salientar que cabe ao segundo pifeiro se conduzir na música de maneira ponderada, evitando excessos no emprego dos elementos melódicos. A maior dificuldade do pifeiro são as peças em andamento rápido com passagens melódicas que demandam uma maior capacidade de ar. Para a resolução do problema, o músico deve recorrer ao *sutaque*, um recurso de retomar o fôlego discretamente, sem que isso seja percebido.

O pífano é o instrumento de destaque da banda. Segundo Crook, sua construção não acontece de acordo com a afinação temperada dos instrumentos de afinação fixa e construção industrial, a exemplo do acordeon. Para a execução paralela das melodias no mesmo modo, são necessários dois pífanos idênticos, pois não há uma padronização em sua construção, dessa forma, o pífano pode diferir de um grupo para o outro. Basicamente, existem três tamanhos de pífanos: *meia-regra*, com medida de 40 a 45 cm, *três-quartos*, 48 a 50 cm e *regra-inteira* de 50 a 60 cm⁵⁵. O pífano também não tem as notas afinadas numa frequência absoluta. Mesmo entre os pífanos de mesma categoria, de diferentes bandas, não há tamanhos e afinações exatas. Muitos pifeiros consideram que o pífano *regra-inteira* tem a sonoridade mais agradável, no entanto o *três-quartos* é o mais utilizado por ser mais fácil de tocar; os dedos ficam posicionados de maneira mais confortável, além de requerer menos ar. Os mais idosos têm preferência pelo *meia-regra*, o de menor tamanho, devido suas limitações na produção do volume de ar que os instrumentos maiores demandam (Crook, 1991)⁵⁶.

A pesquisa sobre os *pifes* do conjunto de Vicente Zabumbeiro, empreendida por Guerra-Peixe (2007), identificou que as escalas utilizadas pelos pifeiros recebem como nomenclatura a palavra *tom*, que qualifica o âmbito dos sons e a estrutura da escala. O sol é a nota mais grave do pífano e todas as escalas partem dessa nota, sem levar em consideração o

⁵⁵ Foi observado entre outros autores, divergências quanto aos tamanhos dos pífanos. Cada autor demonstrou um parâmetro de medida diferente da informada por Crook, porém estas medidas se apresentaram aproximadas.

⁵⁶ Segundo o construtor de pífano pernambucano Alexandre Rodrigues, o pífano *meia-regra* é construído em Fá, o *três-quartos* em Lá, e o *regra-inteira* em Sol.

sentido de tônica ou nota principal. O autor explica que o *Tom natural baixo* compreende escala que vai do sol ao dó da oitava superior. O *Tom natural alto* consiste na mesma escala, sendo que produzida uma oitava acima. E o *Tom natural mistura* compõe-se na extensão das duas escalas referidas. Essas três escalas são classificadas como *tons soltos* devido a simplicidade técnica de sua produção.

Figura 49

Escala Tons soltos



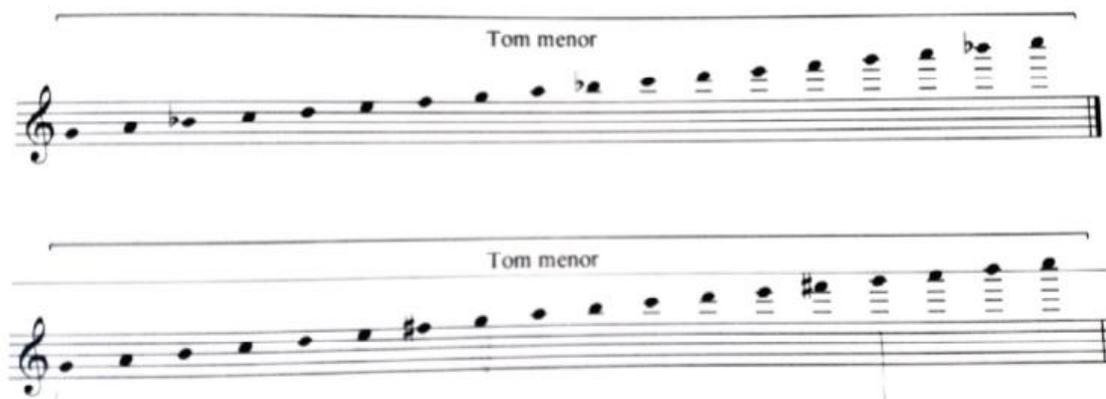
Nota. Guerra-Peixe, 2007, p. 95

Para a execução do semitom é necessário adotar um recurso universal próprio utilizado em instrumentos dessa natureza; o *meio-dedo* ou *furtada*, que consiste na digitação da nota cobrindo apenas metade do orifício. O procedimento também pode ser conseguido através da embocadura, com isso é possível obter outras escalas ou *tons* e até mesmo qualquer cromatismo, o que requer uma distinta qualidade técnica do pifeiro (Guerra-Peixe, 2007).

O autor ainda identificou a existência de outras escalas; *Tom menor*, *Tom de pistão* e *Tom de calarinete*. A primeira há dois tipos: uma caracterizada pelo si bemol e a outra pelo fá sustenido, e a segunda possui o si bemol e o mi bemol.

Figura 50

Escala Tom menor



Nota. Guerra-Peixe, 2007, p. 95

Figura 51

Escala Tom de pistão

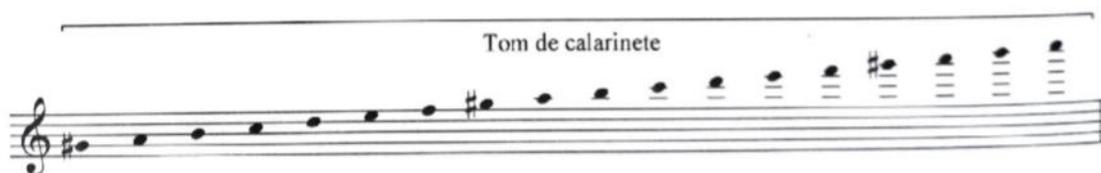


Nota. Guerra-Peixe, 2007, p. 96

Quanto ao *Tom de clarinete*, isto é, de clarinete, Guerra-Peixe (2007) menciona que se trata das escalas que a Teoria musical chama de “menor harmônica”. É executada em qualquer transposição, no entanto, decerto, o instrumentista tem preferência pelas alturas menos complicadas. Refere-se também à escala cromática, ou seja, a que possui todas as notas exequíveis no pífano, semitom a semitom. O *Tom de clarinete* é tido como “difícil”, portanto quem detém a habilidade de tocar nessa escala é considerado um bom pifeiro. A seguir, um exemplo da “menor harmônica”.

Figura 52

Escala Tom de calarinete



Nota. Guerra-Peixe, 2007, p. 96

Análise da sonoridade da música de pífano

Para a análise sonora da música de pífano utilizamos como referência gravações de grupos musicais tradicionais da cultura popular nordestina. As primeiras referências conferem ao LP “Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru – Volume II” (Gravadora CBS, 1973) e o LP “Banda de Pífanos de Caruaru” (Gravadora Discos Marcus Pereira, 1979)⁵⁷. Segundo Velha, Bandinha de Pífanos de Caruaru, nome pelo qual o grupo é conhecido atualmente, é originado do sertão de Alagoas e foi fundado em 1924. Nessa época, era chamado de “Cabaçal” ou “Zabumba do Seu Manuel” (Velha, 2008). Nos registros em LPs, o grupo mantinha uma formação instrumental convencional; zabumba, caixa, surdo, pratos e dois pífanos tocados por Benedito Clarindo e Sebastião Bianco, filhos de Manuel Clarindo Bianco, zabumbeiro e criador do grupo. O repertório inclui ritmos como o baião, frevo, marcha e a valsa. A Figura 53 exibe a capa do LP de 1973 com imagem dos músicos do grupo e seus instrumentos.

⁵⁷ Os respectivos LPs podem ser baixados em <http://www.forroemvinil.com/lps/banda-de-pifanos-de-caruaru-zabumba-caruaru-vol-ii/> e <http://www.acervoorigens.com/2009/03/banda-de-pifanos-de-caruaru-1979.html>

Figura 53

Capa de LP *Bandinha de Pífano Zabumba Caruaru*



Nota. Disponível em <http://www.forroemvinil.com/lps/banda-de-pifanos-de-caruaru-zabumba-caruaru-vol-ii/>. Acesso em junho de 2021

Figura 54

Capa de CD *João de Pife e Banda Dois irmãos*



Nota. Arquivo pessoal da autora

A outra gravação que nos referenciamos – do CD “João do Pife e Banda Dois Irmãos” (Página 21, 2005) – também é mais um grupo representativo do cenário cultural popular nordestino. A formação instrumental do grupo, bem como o tipo de repertório, conserva as mesmas características tradicionais das bandas de pífanos do interior, sendo os pífanos tocados por João do Pife e Marcos Antonio. A banda, que foi fundada em 1928, já realizou diversas viagens nacionais e internacionais nas quais ministrou oficinas de construção de pífanos sob a direção de João do Pife. Na Figura 54 acima também temos a ilustração da capa do CD representada por uma xilogravura de Banda de pífano, do artista J. Borges.

E por último, mais uma gravação base para as análises, dessa vez em vídeo, refere-se a produção “Ensaio: Sebastião Bianco e seu Terno Esquenta Muié” idealizado pela TV Cultura Digital, publicado em 2012, no site Youtube, no qual Sebastião Bianco comenta sobre suas composições, histórias, trajetória musical e a construção do pífano, intercalando sua fala com a execução de músicas de pífano acompanhado por uma formação instrumental não tradicional, que acrescentavam-se aos pífanos e percussão, a viola de 10 e o baixo elétrico.⁵⁸

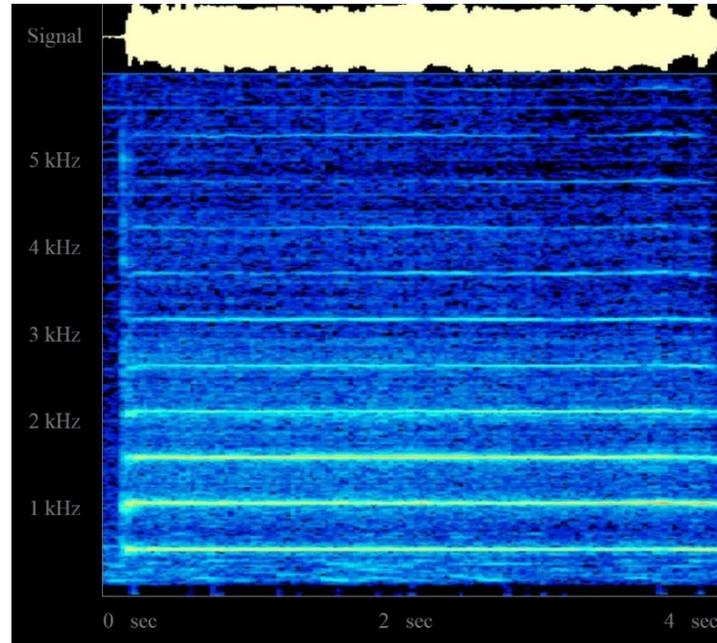
Ao observar a performance dos pifeiros identificamos sonoridades e modos de articulação próprias do instrumento e da música de pífano. Essa possui um modo de tocar peculiar, com nuances sonoras que parecem ser comuns a qualquer pifeiro da região Nordeste, que apresenta um sotaque musical característico.

O pífano apresenta sonoridade com poucos harmônicos e um timbre desfocado, como se o instrumentista, ao soprar, não canalizasse todo o ar para dentro do orifício do bocal do instrumento, produzindo um som com mais ruído de ar, ou seja, percebe-se uma maior quantidade de ar expelida do que a quantidade de ar necessária para a produção do som clássico de um flautista. As Figuras 55 e 56 representam as imagens dos espectrogramas nas quais podemos observar essa diferença sonora entre a flauta e o pífano:

58 O ensaio pode ser encontrado no site Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MMOUWcAmxVQ>

Figura 55

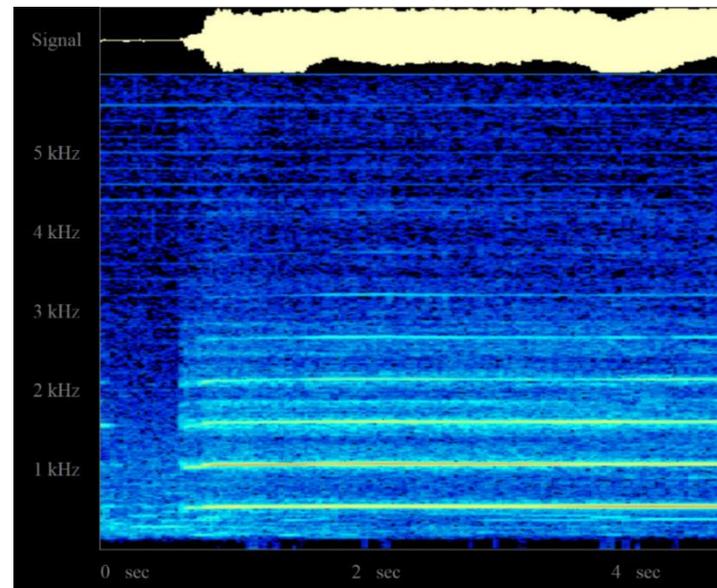
Espectro sonoro da flauta



Nota. Imagem criada através de espectrograma

Figura 56

Espectro sonoro do pífano



Nota. Imagem criada através de espectrograma

O pífono utilizado na gravação é construído na tonalidade de sol e feito de Taquara⁵⁹. Ambos os espectros foram gravados por esta autora e correspondem à mesma nota de efeito Dó; A altura da flauta equivalente à digitação Dó na segunda oitava do instrumento, e a altura Dó da primeira oitava do pífono correspondente à digitação do Sol na flauta. Ao compararmos as imagens, constatamos que, entre as frequências 3khz e 5khz da figura 55, a flauta apresenta os harmônicos altos (linhas brancas) reduzidos. Já na figura 56, o pífono indica esses harmônicos praticamente ausentes. Outro ponto a se observar está entre as frequências 1khz e 3khz, em que as linhas brancas da flauta estão bem mais presentes e definidas, ao contrário do pífono que expressa um espectro difuso, com as linhas mais turvas.

A música é, ordinariamente, ornamentada com mordentes e apogiaturas, e predominantemente em andamento rápido. O repertório também inclui andamentos mais moderados e lentos, em ritmo de marcha e valsa, normalmente característicos das músicas religiosas; novenas e benditos. No entanto, o baião é o gênero musical de destaque da música de pífono. Em compasso binário (2/4), confere um caráter alegre, dançante e virtuosístico. A música é caracterizada pela presença de síncopas, acentuações nos tempos fracos e, frequentemente, as notas são executadas de forma curta. São bastante ressaltados os grupos de semicolcheias, os quais são recorrentes no baião, e muitas vezes são articulados de maneira separada. Mesmo nesse contexto de semicolcheias soltas e em andamento rápido, os pifeiros utilizam o golpe de língua simples para execução, diferentemente do que ocorre na prática flautística que, para essas ocasiões, emprega-se o golpe de língua duplo para facilitar o desempenho em trechos rápidos. Percebeu-se também que, constantemente, os grupos de colcheias são articulados de duas em duas notas.

Normalmente os pifeiros desenvolvem as melodias em terças, porém, também há trechos melódicos em oitavas, sendo o segundo pífono executado na oitava inferior. Por vezes, as melodias são desenvolvidas a partir de um diálogo, no qual o segundo pífono responde o mesmo tema executado pelo primeiro. Outro ponto observado é que o grupo musical não realiza diferenças de dinâmica como ocorre na música clássica. Contudo, os pifeiros parecem intencionalmente o contraste da dinâmica, entre *forte* e *piano*, através da mudança de oitava, ou seja, quando um trecho é repetido, a dinâmica é alternada: para realizar o *forte*, a melodia é

⁵⁹ O pífono utilizado na gravação foi feito pelo músico e construtor de pífanos Alexandre Rodrigues.

executada na oitava superior, e para o *piano*, a melodia é transposta uma oitava abaixo. Supõe-se que aconteça dessa forma devido às limitações do instrumento em favorecer a realização de tais nuances pelos pifeiros de maneira mais contrastada.

O vibrato não é um aspecto recorrente durante a execução da música de pífano, no entanto, é possível perceber por vezes sua presença unicamente em notas longas nos finais de frase. Em uma das gravações em áudio, observou-se um vibrato de forma ocasional, já em outra, a presença do vibrato era mais constante. Um ponto em comum em ambas gravações é que o vibrato, quando ocorre, apresenta ondas de intensa velocidade, imprimindo um efeito de vibrato brusco.

Exemplo 1

Fragmento sonoro da música de pífano para análise do vibrato rápido

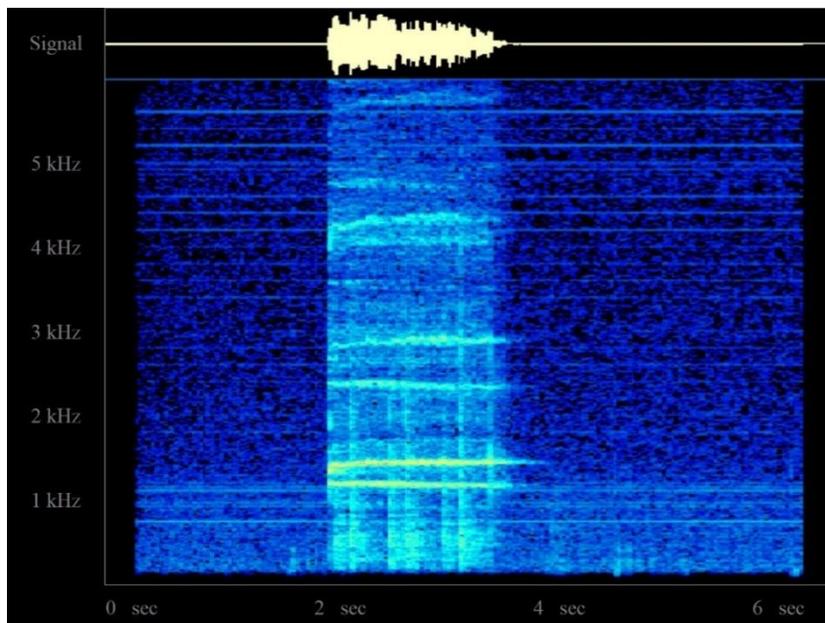


Nota. Fragmento extraído da faixa 4, *Baião Da Minha Terra*, do CD João do Pife e Banda Dois Irmãos. <https://soundcloud.com/user-193548932/fragmento-sonoro-da-musica-de-pifano-para-analise-do-vibrato-rapido>

O exemplo 1 acima confere a amostra de áudio extraída da música *Baião Da Minha Terra*, interpretada por João do Pife e Banda Dois Irmãos, na qual podemos perceber o vibrato rápido praticado pelos pifeiros. De modo a ilustrar o fenômeno, exibimos na figura 57 a imagem do espectrograma da referida amostra. Percebe-se que o espectro sonoro dos pífanos apresenta linhas (brancas) verticais, de aspecto pouco nítido, que definem a velocidade do vibrato. Tais linhas correspondem a seis vibrações dentro de pouco mais de um segundo, ou seja, um número considerável de ondas por segundo, indicando, assim, que o vibrato pode ser caracterizado por uma velocidade rápida.

Figura 57

Imagem de fragmento sonoro da música de pífano para análise do vibrato rápido



Nota. Imagem criada através de Espectrograma. Fragmento extraído da faixa 4, *Baião Da Minha Terra*, do CD João do Pife e Banda Dois Irmãos

É possível também observar uma nuance singular em determinadas notas, a medida em que se percebe um discreto e breve glissando ascendente, semelhante a um sutil crescendo. Deduz-se que esse tipo de glissando acontece devido os semitons da escala do pífano serem realizados a partir da cobertura parcial do orifício dos dedos, assim, quando ocorre cromatismos na música, o efeito é evidenciado. Essa nuance pode ser observada no exemplo de áudio abaixo. A amostra também foi retirada do CD João do Pife e Banda Dois Irmãos, especificamente da faixa 11, de título *Estou Pifando*.

Exemplo 2

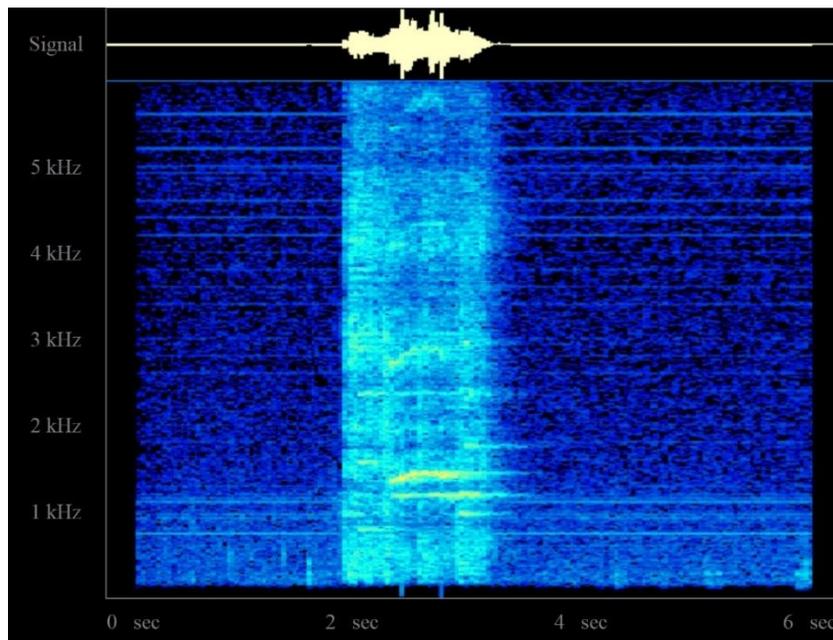
Fragmento sonoro da música de pífano para análise do glissando ascendente



Nota. Fragmento extraído da faixa 11, *Estou Pifando*, do Cd João do Pife e Banda Dois Irmãos. <https://soundcloud.com/user-193548932/fragmento-sonoro-da-musica-de-pifano-para-analise-do-glissando-ascendente>

Figura 58

Imagem do fragmento sonoro da música de pífano para análise do glissando ascendente



Nota. Imagem criada através de espectrograma. Fragmento extraído da faixa 11, *Estou Pifando*, do CD João do Pife e Banda Dois Irmãos.

A imagem da figura 58 acima ilustra o espectro sonoro da referida amostra. Nota-se, entre as frequências 1khz e 2khz, uma sensível elevação na linha (branca) horizontal, apontando para o discreto glissando ascendente efetuado pelo pifeiro.

Outro aspecto bastante recorrente na execução é a aparente “caída de afinação” nos finais de frase, constituindo-se como um efeito sonoro típico dessa música. A seguir também elucidamos essa característica a partir de áudio, no exemplo 3. O excerto é originado da música *Alvorada*, interpretada pelos pifeiros Sebastião Bianco e Benedito Clarindo. Logo a seguir, na figura 59, a amostra está representada através de imagem de espectrograma. Nela, podemos identificar a referida nuance ao observarmos que as linhas (brancas) horizontais se apresentam com um ligeiro declínio em suas terminações.

Exemplo 3

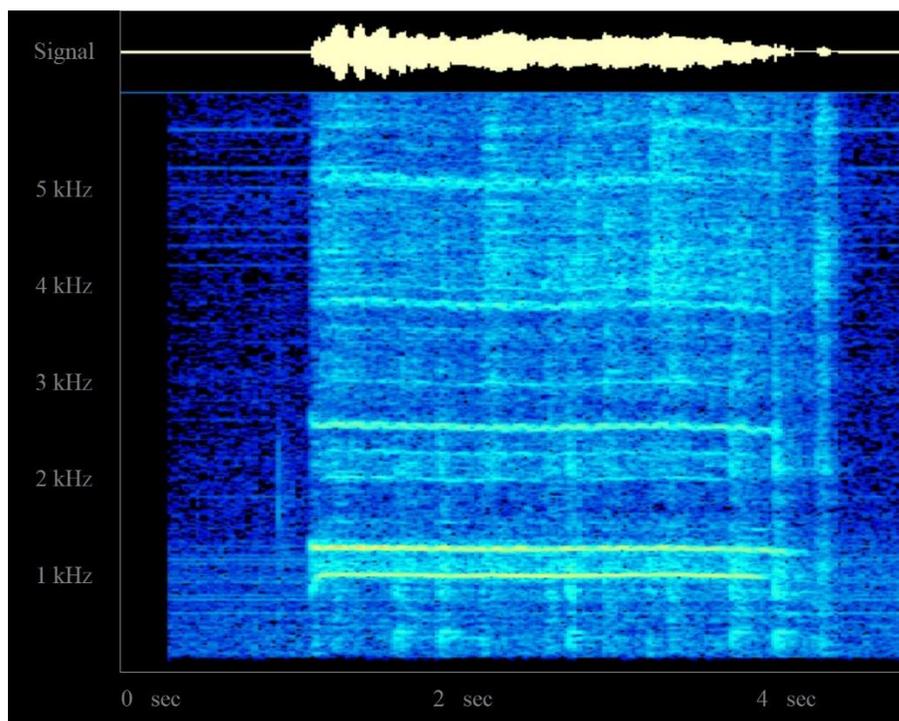
Fragmento sonoro da música de pífano para análise da aparente “caída de afinação”



Nota. Fragmento extraído da faixa 12, *Alvorada*, do LP Banda de Pífanos de Caruaru – 1979. <https://soundcloud.com/user-193548932/fragmento-sonoro-da-musica-de-pifano-para-analise-da-aparente-caida-de-afinacao>

Figura 59

Imagem de fragmento sonoro da música de pífano para análise da aparente “caída de afinação”



Nota. Imagem criada através de espectrograma. Fragmento extraído da faixa 12, *Alvorada*, do LP Banda de Pífanos de Caruaru - 1979.

Quanto a afinação, um pertinente aspecto constituinte da música de pífano é a questão da terça neutra, encontrada em vários gêneros e grupos musicais nordestinos, a exemplo dos aboios, toadas, repentistas, a música de rabeça, entre outros. Recapitulando o que foi comentado no primeiro capítulo da tese, a terça neutra refere-se a um intervalo musical que se encontra entre uma terça menor e uma terça maior, segundo Figueiredo e Lühning (2018), “não referenciado com facilidade pelo ouvido de quem está acostumado a uma afinação temperada, por isso geralmente considerado fora de afinação ou desafinado”. (p. 104). Segundo os autores, registros históricos datam esse intervalo na cultura árabe desde o século VIII. Seu surgimento se deu quando Mansur Zalgai, um alaudista de Bagdá, modificou a

técnica do alaúde a fim de melhorar a aplicação do dedo médio no dedilhamento, viabilizando a realização de certas relações intervalares até então não documentada na técnica do instrumento. Em virtude do fato, um dos intervalos passou a ser conhecido por “terça neutra de Zalgal”, correspondente a 355 cents⁶⁰, tornando-se bem absorvido pelo sistema musical árabe. A terça neutra chegou ao Brasil possivelmente através dos portugueses no período da colonização, cuja cultura foi penetrada por mais de seis séculos de domínio árabe.

Figueiredo e Lühning (2018) analisaram acusticamente algumas manifestações musicais do Nordeste, dentre elas a banda de pífano, e constataram a presença recorrente da terça neutra. Os pesquisadores utilizaram como amostras as gravações das músicas *Briga do cachorro com a onça* (Bandinha de Pífanos Zabumba Caruaru, de 1972), *Pipoca moderna* (Banda de Pífanos de Caruaru, de 1979), e *A data do aniversário* (Banda de Pífano Geração em Geração, de 1978). Foi verificado que os pífanos executaram a terça numa média de 356 cents, dentro do intervalo de tolerância JND (Just – noticeable difference), isto é, um nível de precisão e acurácia bastante alto. Assim, a terça neutra representa um distinto recurso expressivo da banda de pífano, o que afasta a ideia de “desafinação” musical associada por aqueles que desconhecem essa particularidade de culturas musicais nordestinas.

Diante do exposto, consideramos onze aspectos interpretativos idiomáticos da música de pífano; (1) sonoridade desfocada, com poucos harmônicos, (2) ornamentações (apogiaturas e mordentes), (3) acentuações no tempo fraco, (4) articulação curta das notas e colcheias ligadas duas a duas, (5) golpe de língua simples, (6) melodias em terças, (7) dinâmica forte (registro agudo) e piano (registro grave), (8) nenhum vibrato e vibrato rápido em notas longas nos finais de frase, (9) glissando ascendente breve e sutil, (10) Aparente “caída de afinação” nos finais de frase, (11) uso da terça neutra. Considera-se que tais aspectos configuram-se como parâmetros determinantes, porém não estanques para a construção de uma sonoridade flautística armorial.

⁶⁰ “Cent é uma unidade de grandeza logarítmica usada para medir intervalo musicais. Foi introduzida pelo físico inglês Alexander J. Ellis (1885) e divide a oitava em 1.200 cents, logo, um semitom corresponde a 100 cents. A escala em cents alinha-se com a escala temperada” (Ellis, 1885 citado por Figueiredo e Lühning, 2018, p. 108).

Equivalência sonora contemporânea

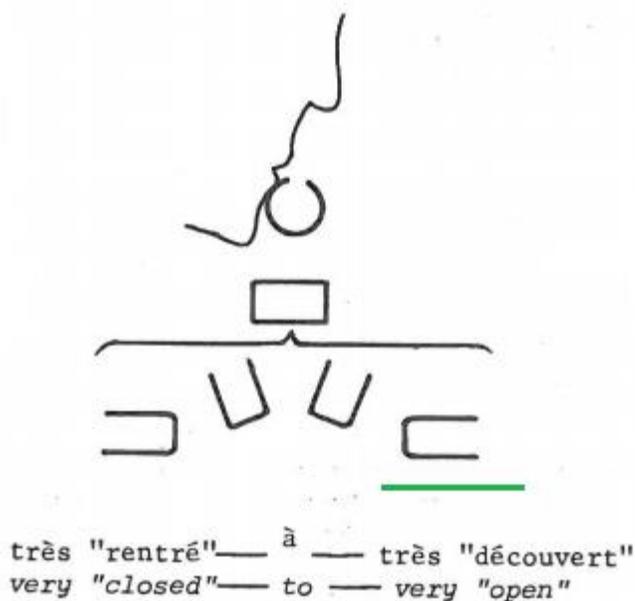
A sonoridade desfocada e com poucos harmônicos, identificadas na música de pífano, pode ser comparada ao som eólico⁶¹, que condiz a sons de sussurro e ruídos de ar. Para a realização dessa técnica na flauta é necessário que haja um domínio sobre o controle da embocadura, que envolve a capacidade de flexibilidade do flautista em variar a posição da embocadura de forma rápida e precisa, o que requer bastante exercício prático. Para isso, podemos recorrer a *Curva (Bending)*, que consiste, de acordo com Dick (1986), na mudança de afinação sem mudar a digitação. Ao girarmos a flauta (bocal) para dentro, baixamos a afinação e, ao contrário, quando giramos para fora, a afinação sobe. Ao realizar o movimento com o bocal para dentro e para fora, além da afinação ser modificada, alteramos a cor do som. Assim, para efeito da cor sonora do pífano, giramos a flauta numa direção de ângulo em que o bocal fique para fora o máximo possível, o mantemos numa posição fixa, e dispomos a mandíbula e lábios direcionados mais para frente, o que resultará numa sonoridade mais difusa, ou seja, um misto de som e ruído de ar.

A Figura 60 representa as formas de notação dos diferentes ângulos do bocal da flauta; símbolo de *ângulo normal* e símbolos com posição de embocadura que vai de *muito girado para dentro* a *muito girado para fora*. O realce em verde na figura concerne ao ângulo aqui adotado.

61 “Na aplicação de som eólico à interpretação da música histórica existe um campo muito grande na música barroca, especificamente na procura da sonoridade que se aproxima do traverso – flauta barroca” (Streitová, 2011, p. 87).

Figura 60

Ângulos de embocadura



Nota. Realce em verde feito por esta autora. Artaud, 1980, p. 9.

Outra possibilidade para se chegar a esse tipo de som é por meio de digitações alternativas, diferentes das normais. Recomendamos as digitações dos *Sons difusos* e as digitações da *Escala bambu* propostas por Dick (1986). Esses dois tipos de digitações apresentam diferenças timbrísticas e de afinação entre si de acordo com cada nota, no entanto, em termos práticos, dão o mesmo efeito de uma sonoridade desfocada e com poucos harmônicos. Os sons harmônicos também contribuiriam para um timbre mais oco e insípido, nesse caso, se adequariam mais às notas entre a região média e aguda da flauta, as quais possuem tais características. Particularmente para o caso dos grupos de semicolcheias articuladas de forma separada e em andamento rápido, o golpe de língua simples utilizado pelos pifeiros propicia um ataque de nota menos nítido e definido, o que contribui para a sonoridade desfocada de uma maneira geral.

A representação das melodias em terças dos pífanos pode ser obtida por meio da técnica de cantar e tocar simultaneamente. De acordo com Levine e Mitropoulos – Bott

(2005), “para produzir este efeito as cordas vocais roçam umas nas outras como para falar, enquanto ao mesmo tempo – motivado pela expiração – flui ar através da laringe para a flauta”. (p. 25). Para a aprendizagem do efeito, Artaud (1980) aconselha primeiramente iniciar com a expiração para depois tentar realizar a vibração das cordas vocais sem alterar o fluxo de ar. Há quatro possibilidades de realização da técnica: 1. Mantendo-se a flauta em nota pedal com a voz cantando, 2. Mantendo-se o canto em nota pedal com a flauta tocando, 3. Cantar e tocar ao mesmo tempo em uníssono ou oitavas (é o efeito mais fácil de ser controlado) e 4. Cantar e tocar ao mesmo tempo, sendo ambas as vozes completamente independentes. Esse tipo de técnica é considerado de alto nível de complexidade e é necessário um perfeito controle. O efeito obtido pode ser modificado empregando diferentes vogais ou sílabas. Para a aplicação da técnica na flauta com intuito de remeter às melodias em terças características da música de pífano, pode-se acrescentar à voz da flauta o canto uma terça abaixo ou acima.

Como visto, normalmente a música de pífano requer nenhum e/ou eventual vibrato. Ao considerar a ocasião da utilização do vibrato, – cujas ondas são expressas pelo pifeiro de maneira muito rápida – indicamos como correspondência a técnica do *Shaking*, a qual propicia a efetivação do vibrato rápido e brusco do pifeiro. Para sua realização, deve-se balançar rapidamente a flauta para esquerda e direita. Outra forma de obter um vibrato com efeito bastante rápido é por meio do *Bisbigliando*. Essa técnica é a que apresenta melhor resultado para reproduzir com alguma semelhança o vibrato rápido do pifeiro devido sua facilidade de execução. As tabelas com as opções de dedilhamento podem ser encontradas em livros sobre técnica contemporânea para flauta ou o próprio flautista pode investigar em sua prática de estudos cotidianos do instrumento a opção de dedilhação mais apropriada.⁶²

O outro aspecto identificado na música de pífano, a aparente “caída de afinação” nos finais de frase, pode ser associado à técnica contemporânea de *glissandi* (descendente). Os *glissandi* podem abranger um âmbito intervalar variável, e esse âmbito é determinante na forma de como o som e a velocidade serão produzidos. Eles podem ser executados tanto ascendentemente como descendentemente. Existem dois tipos de *glissandi*: o de bucal e o de dedilhação; o último possibilita fácil desempenho somente em flautas de chaves abertas, mas é possível ser realizado também em flautas de chaves fechadas. A equivalência adequada para a

⁶² A tabela com dedilhações pela qual nos referenciaremos aqui está disponível no apêndice 3 (p.72) do livro de Levine e Mitropoulos-Bott (2005).

técnica da música de pífano em questão é o glissando de bocal devido o âmbito intervalar descendente que ocorre na música de pífano ser bastante curto, assemelhando-se a um pequeno declínio na afinação da nota. Os *glissandi* de bocal são destinados para pequenos glissandos, com um âmbito intervalar sonoro de, no máximo, um quarto de tom, podendo ser realizado sem a mudança de dedilhação e de maneira muito rápida. A forma de execução pode ser mediante a modificação da embocadura, ou seja, da tensão dos lábios. A outra alternativa é girando a flauta para dentro, que compreende o glissando descendente, ou para fora, o glissando ascendente (Levine & Mitropoulos - Bott, 2005).

O discreto glissando (ascendente e descendente⁶³), é mais um elemento observado no decorrer da música de pífano. Associaremos tal elemento mais uma vez à técnica de glissando. No caso do descendente, não soa como um efeito de aparente “caída” de afinação, ocorrido nos finais de frase, mas soa propriamente como um glissando. Existem duas possibilidades para a concretização dessa nuance; ou por meio da técnica de glissando de bocal (tensão dos lábios), ou através do glissando de dedilhação. No caso dessa última, para sua melhor efetivação é recomendável que flauta possua chaves abertas, pois o glissando é executado através do deslizamento dos dedos pelos aros. Além disso, vale salientar que os próprios pifeiros se utilizam do recurso pela construção do instrumento ser desprovido de chaves, o que possibilita o perpasso dos dedos pelos orifícios. Levine e Mitropoulos-Bott (2005) explicam a execução dos *glissandi* da seguinte maneira: quanto ao glissando ascendente, “desloca-se o dedo lentamente para trás (mão direita: em direção ao eixo da flauta; mão esquerda: afastando-se do eixo da flauta), de forma que, primeiro, o aro fique completamente a descoberto, antes que a chave se abra definitivamente”. (p. 56). Para o glissando descendente, o procedimento é realizado de forma inversa (Levine e Mitropoulos – Bott, 2005). Na gravação em vídeo analisada foi possível observar que os pifeiros realizam o glissando de dedilhação ascendente através do deslizar dos dedos com movimentos para o lado (esquerdo)⁶⁴.

Com relação a questão da terça neutra, para a obtenção de sua afinação, pode-se recorrer a microtonalidade através de digitações alternativas de um quarto de tom. Seguramente, é possível obter a microtonalidade por meio do ângulo do fluxo do ar, pressão do sopro ou diferentes posições de embocadura, porém, para a realização do intervalo de

⁶³ O glissando descendente foi percebido somente na obra *Briga do cachorro com a onça*.

⁶⁴ A gravação em vídeo pode ser conferida no site: <https://www.youtube.com/watch?v=MMOUWcAmxVQ>

forma mais precisa, além do uso de digitações especiais, é necessária uma flauta de chaves abertas para a efetivação da técnica.

Na música de pífano a ornamentação é empregada de forma livre e improvisada. Como visto, as linhas melódicas dos pífanos são construídas quase sempre em terças, contudo, não há combinação de ornamentação. Cada pifeiro ornamenta de forma independente, no entanto muitas vezes coincide dos dois pifeiros realizarem o mesmo ornamento no mesmo momento. Nesse caso, as apogiaturas e mordentes, bem como outras questões de ordem articulatória como a execução curta das notas e valorização do acento no tempo fraco, não serão associados às técnicas contemporâneas pois são características realizadas pelos pifeiros na forma tradicional da música clássica, não havendo nenhuma especificidade quanto sua execução. Todavia, consideramos tais aspectos como elementos colaboradores e fundamentais na constituição da sonoridade flautística armorial.

Abaixo apresentamos duas tabelas com os aspectos sonoros delineados para flauta armorial; a tabela 6 condiz às nuances sonoras características das performances dos pifeiros e suas técnicas contemporâneas correspondentes, e a tabela 7 aos modos de articulação e outros elementos próprios da música de pífano:

Tabela 6

Nuances da música de pífano e técnicas contemporâneas equivalentes

Música de pífano	Características consideradas	Técnica sonora contemporânea correspondente
	<i>Sonoridade desfocada com poucos harmônicos</i>	<i>Som eólico, Sons difusos e Escalas Bambu (dedilhações especiais), Harmônicos</i>
	<i>Melodias em terças</i>	<i>Cantar e tocar em simultâneo (em terças)</i>
	<i>Nenhum vibrato/ vibrato rápido em notas longas nos finais de frase</i>	<i>Non vibrato/ vibrato labial shaking ou bisbigliando</i>
	<i>Glissando ascendente breve e sutil</i>	<i>Glissando de dedilhação</i>
	<i>Aparente declínio na afinação nos finais de frase</i>	<i>Glissando de bocal (Girando o bocal para dentro)</i>
	<i>Terça neutra</i>	<i>Microtonalidade; um quarto de tom (dedilhação especial)</i>

Tabela 7

Modos de articulação e outros elementos característicos da música de pífano

Modos de articulação e outros elementos
<i>Apogiaturas e mordentes</i>
<i>Acentuação no tempo fraco</i>
<i>Articulação curta da notas e colcheias ligadas de duas em duas</i>
<i>Golpe de língua simples</i>
<i>Dinâmicas: forte (registro agudo), piano (registro grave)</i>

3.4.2 Zabumba

Trataremos aqui não da zabumba que corresponde a uma das denominações que a Banda de pífano possui, mas do zabumba instrumento de percussão típico da cultura popular nordestina. De acordo com Luís Câmara Cascudo (2005), zabumba corresponde à nomenclatura chula ou popular dada ao Bombo, esse tem grande popularidade em Portugal, sendo bastante utilizado para ritmar as cantigas de arraial e romarias. De acordo com Dantas (2011), “o zabumba é um tambor cilíndrico oco, que tem suas extremidades cobertas por duas membranas, uma em cada lado, onde uma produz um som mais grave e a outra um som mais agudo”. (p. 57). Dantas explica que essas diferentes sonoridades ocorrem devido à afinação do instrumento e também por causa das baquetas utilizadas. Acrescenta que o zabumba carrega influência dos tambores graves vindos para o Brasil através, principalmente, dos portugueses e outros imigrantes da Europa, do Norte da África e da África Subsaariana. O autor ainda comenta que além das Bandas de pífano, o zabumba é bem característico dos trios de forró pé de serra, conjunto musical que incluem os instrumentos sanfona, triângulo e zabumba. E que foi através dessa formação, vinculada ao gênero musical baião, que Luiz Gonzaga se tornaria o maior nome da música nordestina.

O material que se utiliza para a construção dos zabumbas na maioria das vezes é madeira, porém podem ser encontrados instrumentos fabricados em zinco ou acrílico. Há

zabumbas de diferentes tamanhos e diâmetros (Dantas, 2011). A pesquisa de Guerra-Peixe (2007) sobre os zabumbas das bandas de pífano identificou que a parte do bojo do tambor é chamada de *barriga* ou *volta* e mede aproximadamente 55 centímetros de diâmetro e 40 de altura; as membranas recebem o nome de *pele* e normalmente são feitas de couro animal de cabra; o *aro* corresponde a cada um dos arcos que são colocados sobre as peles. Para dar tensão às peles é utilizada uma enorme corda que dá voltas aos aros, traçada à gosto do construtor do instrumento. O *gato* ou *orelha* é uma peça do zabumba feita de couro ou madeira que serve para tensionar as membranas quando cedem, ou seja, atua na afinação do instrumento. O zabumba fica disposto à frente do músico e é sustentado através do talabarte, nominado de *toeiras*, colocado atravessado pelo ombro do executante. A *marreta*, *maçaneta* ou *martelo* (também chamada de *maceta*) é a baqueta usada para percutir a membrana superior do zabumba; na sua extremidade há uma camada esférica de algodão envolvida por um pano grosso nominada por *bucha*. A *marreta* é segurada pela mão direita do zabumbeiro e tem medida aproximada de 25 centímetros de comprimento. O *bacalhau*, *repique*, *açoite* ou *maracá* são os nomes dados a vareta que percute a membrana inferior. Guerra-Peixe relata que no conjunto de Vicente Zabumbeiro isso não é comum, que prefere percutir a membrada inferior com as pontas dos dedos.

Figura 61

Zabumba, maceta e bacalhau.



Nota. Disponível em: <https://leandromelque.wordpress.com/tambores/>

Análise da sonoridade do zabumba

O zabumba possui diferentes tipos de sonoridades que estão diretamente relacionadas com os padrões rítmicos dos gêneros musicais, ou seja, é a partir da relação entre esses sons que os ritmos dos gêneros executados no zabumba podem ser distinguidos. São quatro as principais possibilidades sonoras: “aberto grave” e “fechado grave”, e “aberto agudo” e “fechado agudo”. Os sons graves são percutidos na membrada superior e os agudos na inferior. O que vai definir o tipo de gênero são as especificidades das combinações entre os sons graves e agudos. Uma pequena alteração nos toques aberto e fechado graves, por exemplo, pode modificar totalmente os gêneros. Para um melhor entendimento, Dantas exemplifica a questão demonstrando, através das imagens a seguir, a diferença entre um coco e um baião no zabumba (Dantas, 2011).

Figura 62

Ritmo do Baião no zabumba



Nota. Dantas, 2011, p. 68

Figura 63

Ritmo do Coco no zabumba



Nota. Dantas, 2011, p. 68

De acordo com autor, o baião é caracterizado pela execução da semicolcheia na membrana superior do zabumba (percutida com a maceta) através do toque fechado grave, o qual é produzido de forma abafada⁶⁵. A mudança dessa semicolcheia para o toque aberto grave passa a representar o ritmo do coco.

Equivalência sonora contemporânea

Tomaremos como referência as duas características sonoras básicas do zabumba: as frequências grave e aguda. Para representar essas sonoridades na flauta, nos aproveitaremos dos efeitos percutores, especificamente o *pizzicato* e o ruído de chaves. Segundo Levine e Mitropoulos-Bott (2005), os *pizzicati* podem ser produzidos com os lábios ou com a língua. Em ambas formas, só é possível, em uma sucessão de *pizzicati*, uma velocidade limitada, pois se executados muito rapidamente perdem sua força percutora. A efetuação dos *pizzicati* só é viável com as dedilhações normais até o Si 4, para além desse âmbito são necessárias dedilhações especiais. As autoras explicam que, para a realização do *pizzicato* labial, “muda-se a forma habitual de articular apertando fortemente os lábios, os quais – ajudados por um intenso fluxo de ar – se separam de forma violenta, como uma explosão”. (p. 32). No caso do *pizzicato* lingual, “a ponta da língua adere fortemente à cavidade amigdaliana e então – apoiada por um potente fluxo de ar – lança-se de forma explosiva para baixo” (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005, p. 32).

Quanto ao ruído de chaves, Artaud (1980) diz que esse efeito percussivo pode ser produzido a partir de qualquer dedilhamento habitual, ainda que o som resultante seja relativamente nítido conforme a chave ou chaves usadas. Levine e Mitropoulos-Bott (2005) recomendam que o flautista experimente as diversas combinações de dedilhações possíveis para obter uma maior ressonância do efeito percutor. O impulso simultâneo com o dedo quatro da mão esquerda, por exemplo, pode contribuir para a potencialização do efeito percutor.

⁶⁵ Para a realização do abafamento do toque fechado grave, o músico deve, com um só golpe, percutir a pele, deixando a ponta da maceta fixada na membrana. Para o som aberto grave, após o golpe, a maceta não deve ficar encostada na pele. A mesma lógica serve para os sons agudos, porém o abafamento é feito com a mão (Dantas, 2011).

De maneira geral, recorreremos ao *pizzicato* ou o ruído de chaves para evocar o zabumba. Essas duas técnicas também podem ser empregadas de forma combinada para remeter, por exemplo, ao ritmo do baião, caracterizado pela combinação alternada de sons graves e agudos. As referidas técnicas ecoam de modo mais grave e mais agudo em termos relativos, respectivamente, podendo então o *pizzicato* ser associado a sonoridade grave produzida com a *maceta* e o ruído de chaves ao som agudo produzido com o *bacalhau* no instrumento.

3.4.3 Rabeca

A rabeca brasileira é descrita por Murphy (1997) como sendo um violino popular oriundo de Portugal⁶⁶, representativo de práticas musicais rurais. Segundo Fiammenghi (2008), com base etimológica, a palavra “rabeca” advém do *rabab* ou *rehbab*. Desses nomes derivam outras variantes como *rubeba*, *rebec*, *rabé*, *rabel*, *ribeca* e *rebeca*. O *rabab* é um instrumento muito antigo de procedência árabe, presente ainda hoje na música tradicional do Marrocos. A origem da rabeca brasileira, portanto, tem ligação com a cultura árabe por intermédio da nossa ancestralidade ibérica.

No Nordeste, especificamente em Pernambuco, a rabeca está presente em manifestações da cultura popular como o cavalo-marinho, bem como em outras danças dramáticas, além disso está inserida no mamulengo, na cantoria, terno de pífanos e nos bailes de forró. O uso da rabeca em alguns desses gêneros tornou-se menos constante com o decorrer dos anos. No forró, por exemplo, a rabeca foi substituída pela sanfona e na cantoria os cantadores normalmente utilizam a viola nordestina. Na capital e na Zona da Mata Norte pernambucana, o instrumento ainda pode ser encontrado em grupos instrumentais que acompanham o cavalo-marinho, no mamulengo e no terno de pífanos (Murphy, 1997).

No contexto cultural do Nordeste, o repertório executado pela rabeca inclui, de modo geral, gêneros e danças nordestinas, especialmente música religiosa de procissão e festas de padroeiro, toadas e baianos (baião). No contexto cultural do Nordeste, o repertório executado

⁶⁶ Em Portugal, o instrumento é referido por rabeca chuleira, devido ao seu uso na performance do gênero musical regional *chula* (Murphy, 1997)

pela rabeca inclui, de modo geral, gêneros e danças nordestinas, especialmente música religiosa de procissão e festas de padroeiro, toadas e baianos (baião).

O tamanho da rabeca é muito similar ao do violino padrão, sendo o arco de menor comprimento, com sua curva em direção oposta (Murphy, 1997). Os nomes dados às partes da rabeca variam entre os diferentes grupos de rabequeiros, fabricantes do instrumento e regiões do país, e algumas correspondem às mesmas usadas para identificação das partes do violino. Segundo Murphy (1997), as terminologias das partes mais gerais da rabeca usadas na Zona da Mata Norte pernambucana são o testo (tampos superior e inferior), aros (parte que liga os tampos), cravilha (serve para enrolar as cordas e ajustar a afinação), braço (peça de madeira acoplada a rabeca onde o dedo polegar fica apoiado), contrabraço (parte frontal do braço onde as cordas ficam transpassadas), cordas, cavalete (peça que serve para apoiar as cordas), alma (peça localizada dentro do instrumento para sustentar os tampos), rabisco (peça de sustentação das cordas, cujas cordas são instaladas através dele), e umbigo ou imbigio (corresponde ao botão do violino, localizado no fundo do instrumento, servindo como apoio para segurar o rabisco)⁶⁷. De acordo com Araújo Neto (2016), não há uma padronização definitiva quanto a construção da rabeca e cada construtor desenvolve seu modelo ou modelos. Normalmente, o instrumento possui quatro cordas, porém é possível encontrar também rabecas de três cordas e até mesmo de cinco cordas, essa última mais raramente. É construída a partir de diversos tipos de materiais, utilizando-se o que se tem disponível, sendo preferido uma madeira que possibilite uma boa vibração sonora.

O aprendizado musical do músico de rabeca acontece por meio da tradição oral, no qual é desenvolvido o tocar de “ouvido” e a improvisação. Além de tocar, muitos rabequeiros também desempenham a função de cantor no grupo (Farias, 2013). Comumente, o rabequeiro dispõe a rabeca apoiada no peito. A mão esquerda se mantém sempre na primeira posição, sendo usados os dedos indicador, médio e anelar para a maioria das passagens, o quarto dedo é empregue somente ocasionalmente (Murphy, 1997). Segundo Farias (2013), a mão esquerda também tem a função de sustentar o instrumento, o que limita suas possibilidades virtuosísticas.

⁶⁷ Para outras nomenclaturas e variações ver Araújo Neto (2016).

Figura 64

Rabequeiro Mané Pitunga tocando rabeca



Nota. Murphy, 1997, p. 149

“A afinação utilizada pelo rabequeiro é baseada na tradição oral, cabendo ao executante ter boa memória, uma vez que não há um diapasão padrão para a realização desse processo” (Farias, 2013, p. 108). As cordas da rabeca têm afinação ajustada em intervalos de quintas justas (Murphy, 1997), e mesmo tendo afinação similar ao violino, sua altura não é definitiva e pode diferir de acordo com cada rabequeiro (Farias, 2013). A seguir, Murphy (1997) apresenta três diferentes afinações de rabecas de instrumentistas de Pernambuco.

Figura 65

Diferentes afinações de rabecas



Nota. Murphy, 1997, p. 157

Análise da sonoridade da rabeca

Assim como na música de pífano, bem como na música nordestina de raiz, de um modo geral, a música de rabeca também é caracterizada pela presença de síncopas, acentuação nos tempos fracos, grupos de semicolcheias e nota rebatida⁶⁸. Ariano Suassuna (1974) definiu o som da rabeca como sendo “áspero, arcaico e acerado como gumes de faca-de-ponta” (p. 9). Outros armorialistas e autores⁶⁹ mencionaram nomes como rude, rústica, agressiva, “anasalada”, “arranhada”, metálica, cortante e estridente para adjetivar a sonoridade da rabeca. Para obter sonoridade similar no violino, Farias (2013) e Silva (2014) indicam que o arco deve manter-se mais próximo possível do cavalete. Essas características timbrísticas podem ser observadas nos exemplos musicais a seguir

Exemplo 4

“Caranguejo danado”, composição e interpretação de Nelson da Rabeca



Nota. <https://www.youtube.com/watch?v=nSTGk2XDLiE>. Acesso em setembro de 2020

Exemplo 5

“Segredo das Árvores”, composição e interpretação de Nelson da Rabeca.



Nota. <https://www.youtube.com/watch?v=0WNxnmXKAnA>. Acesso em setembro de 2020

⁶⁸ Definição de nota rebatida: ver capítulo 1, página 33.

⁶⁹ Nóbrega (2000), Farias (2013), Silva (2014).

Exemplo 6

Vídeo da execução de músicas de rabeca por Manoel Pitunga



Nota. <https://www.youtube.com/watch?v=YADYwiMat44>. Registro feito pelo pesquisador John Murphy (1991). Acesso em setembro de 2020

Na técnica da rabeca, o âmbito intervalar utilizado pelos rabequeiros não extrapola duas oitavas, assim, restringindo a mão esquerda somente à primeira posição (Farias, 2013). O não uso do vibrato e o uso de cordas soltas e duplas são bastante característicos. Esses dois últimos pontos estão diretamente relacionados com a construção do instrumento. Segundo Farias (2013), o cavalete do violino é em formato curvo, o que permite cada corda ficar numa altura diferente. De maneira oposta, o cavalete da rabeca é totalmente plano, diante disso, “é muito comum ouvir na execução da rabeca notas pedais resultantes de cordas soltas adjacentes às que estiverem sendo tocadas”. (p. 108)

Segundo Nóbrega (2000), os músicos do Movimento Armorial utilizavam frequentemente intervalos de quartas e quintas, tanto melódicos como harmônicos, como referência ao toque da rabeca. A autora relatou que Nóbrega (1998), ao investigar sobre o Cavalo-marinho, percebeu que o rabequeiro do grupo utilizava constantemente notas repetidas, similar a um bordão harmônico, executando normalmente acordes de dois sons, em intervalos de terças, quintas, sextas, sétimas e oitavas, como mostra o exemplo a seguir

Figura 66

Melodia de música de rabeca



Nota. Nóbrega, 2000, p.65

Equivalência sonora contemporânea

Tomamos o uso da corda dupla como característica principal para representar de forma mais exequível a sonoridade da rabeca na flauta. Para isso, recorreremos a técnica de cantar e tocar simultaneamente. Assim sendo, pode-se empregar o canto em nota-pedal em simultâneo com a melodia de determinado trecho selecionado, ou pode-se executar a melodia acrescentando intervalos usuais da música de rabeca através do canto considerando, obviamente, a harmonia da obra. A primeira opção de efeito sugerida apresenta-se mais eficaz no sentido de evocar o som da rabeca com mais proximidade.

3.4.4 Cantoria de viola

A Cantoria de viola é uma das categorias de poesia popular do Nordeste. Assim como o romanceiro brasileiro, tem procedência ibérica, porém hoje possui traços próprios, até mesmo pela riqueza e variedade de formas de estrofes utilizadas. Das estrofes mais usuais da cantoria, ressaltam-se as seguintes: sextilha, décima de sete sílabas e martelo agalopado, esse último possui mesma estrutura de estrofe utilizada no século de ouro da Península Ibérica. Além dessas, também fazem parte do contexto poético da cantoria o mourão, o martelo gabinete, dentre outros (Suassuna et al., 1997). A origem da Cantoria é devida a inserção da cultura árabe na Península Ibérica desde 711, o que foi de considerável importância para o desenvolvimento da musicalidade e de outras formas de conhecimento humano na Europa e, posteriormente, no Brasil. O galope-a-beira-mar, martelo agalopado, quadrão e a sextilha são exemplos de gêneros poéticos da cantoria de origem árabe, especialmente no que diz respeito à rima, pois a poesia latina é constituída apenas da métrica (Vilela, 2005).

No Dicionário do Folclore Brasileiro, Luís Câmara Cascudo define a Cantoria como o “ato de cantar, a disputa poética cantada, o desafio entre os cantadores do nordeste brasileiro” (Cascudo, 2005, p. 238). A cantoria também é conhecida como repente ou cantoria de viola. Sautchuk (2009) explica que, além de cantadores, os poetas são chamados de repentistas ou violeiros, e se apresentam sempre em dupla. A performance é caracterizada pelo diálogo

poético em que as estrofes são improvisadas seguindo rigorosamente as regras de métrica e rima. A questão da coerência temática, da mesma forma, é tratada com bastante rigor pelos cantadores, eles se alternam no momento da criação das estrofes, as quais são compostas com base numa melodia previamente conhecida pela dupla e, ao toque da viola, acompanham-se um ao outro. Nas apresentações, cada repentista procura impressionar os espectadores com sua criatividade poética, com o objetivo de se sobressair em relação ao parceiro. Tavares (2011) completa que além dessa manifestação se configurar como um espetáculo artístico, também pode consistir num duelo, ou seja, uma disputa na qual poderá haver um vencido e um vencedor. No século XIX, período conhecido como tempos heroicos da cantoria, havia reuniões de poetas, cada qual defendendo seu lugar de origem. Os eventos eram chamados desafios, correspondentes à confrontos poéticos em que se disputava a melhor performance. Porém, no século XX, a tendência foi se modificando, e hoje a parceria prevalece sobre o confronto. O principal aspecto da cantoria é a prática da improvisação poética, sendo esse o fator que diferencia a cantoria das demais categorias de poesia popular, como a Literatura de cordel ou o coco de embolada. No que diz respeito a viola da cantoria, possui uma função diferente da dos violeiros de outros lugares do Brasil. Em cidades mineiras ou paulistanas, por exemplo, os violeiros são sobretudo instrumentistas, tocam peças musicais muitas vezes de alto nível de complexidade, além de trabalharem vários tipos de afinação da viola. Normalmente não exercem o canto e, quando o fazem, raramente desempenham a prática da improvisação de versos. Em contrapartida, o violeiro do Nordeste é primordialmente um poeta cantador, um poeta, e sua viola lhe serve simplesmente como suporte rítmico e harmônico. A qualidade da voz e canto do violeiro é um ponto que fica em segundo plano na cantoria, a atuação do cantador se aproxima mais a um ator do que um cantor.

Na cantoria de viola, mais importante do que a voz musicalmente dotada é a voz expressiva, a capacidade de dar ênfase ao que se diz. De cantar um verso aparentemente medíocre com nuances vocais que o enriquecem. De entoar um verso com a inflexão de voz certa para indicar à plateia que o verso é irônico e seu sentido aparente deve ser interpretado ao contrário. De descrever uma façanha de coragem ou de força física com um tom de voz casual, sugerindo que valentias daquele porte são costumeiras. De cantar um verso engraçado com cara de

seriedade absoluta, aumentando ainda mais o seu efeito cômico. Uma voz que é usada como a voz de um ator, ou de um contador de histórias (Tavares, 2011, p. 35).

Segundo o mesmo autor, o cantador precisa dar mais importância a métrica rítmica dos versos do que a melodia, tendo a habilidade de suprimir ou alongar sílabas quando necessário. As estrofes improvisadas devem se adequar às melodias básicas, denominadas *toadas*, nas quais o cantador as entoa conforme sua capacidade vocal que, às vezes, é limitada. O acompanhamento da viola acontece sempre com a mesma sequência de acordes, por isso, quando a voz não alcança a tessitura da melodia e diante da impossibilidade da alteração do acompanhamento, é escolhida outra toada em que a voz não fique muito aguda ou muito grave.

Análise da sonoridade da cantoria de viola

Os estados da Paraíba e de Pernambuco produziram alguns dos nomes de destaque da Cantoria no século XX, a exemplo dos irmãos Lourival, Dimas e Otacílio Batista, Antonio Marinho, Jó Patriota, Pinto de Monteiro, Diniz Vitorino, dentre outros (Tavares, 2011). A imagem a seguir compreende a capa de LP “Repentistas, os gigantes do improviso”, de 1973⁷⁰, gravado pelos cantadores Otacílio Batista e Diniz Vitorino, artistas que nos referenciamos para uma melhor compreensão das características musicais da cantoria. Também foram apreciadas gravações de outros cantadores representativos do cenário da cantoria, como Pinto do Monteiro e seu parceiro Zé pequeno.

⁷⁰ Informações sobre o LP e áudios das faixas disponível em: <https://immub.org/album/repentistas-os-gigantes-do-improviso-otacilio-batista-e-diniz-vitorino>

Figura 67

Repentistas Otacilio Batista e Diniz Vitorino.



Nota. Disponível em <http://www.acervoorigens.com/2014/01/otacilio-batista-e-diniz-vitorino-os.html>. Acesso em outubro de 2020

A cantoria é caracterizada pelo canto modal. Pode-se dizer que ela é em forma de Recitativo pelo seu caráter de canto declamatório em que a melodia procura desenvolver-se seguindo as inflexões e cadência de uma recitação. A melodia é desenvolvida ordinariamente em grupos de colcheias, entretanto, informando uma impressão de liberdade rítmica. Ramalho (2001) reitera que a *toada*, nome dado a linha melódica da cantoria, normalmente está inserida num âmbito intervalar de uma oitava e está submetida à rítmica do verso. Segundo Oliveira (1999), as toadas são construídas basicamente em graus conjuntos, contudo há também as que os intervalos de terça maior e menor são bastante utilizados; os de quarta, quinta, sexta e sétima maior são usados com menos frequência. Na maioria das vezes, o motivo da toada é iniciado com uma nota mais aguda, seguindo um contorno melódico descendente e se encerra na fundamental.

A seguir, uma partitura de toada no gênero poético Martelo Agalopado, transcrita a partir de uma gravação de 1970, cantada por Zé Ferreira.

Figura 68

Transcrição de toada no gênero poético Martelo Agalopado

TOADA I **Martelo Agalopado**
1970

~ 442Hz

Zé Ferreira

Es - se mo - ço não conhe - ci - a con - fei - to E um dī - a che - gou em um ca - fê

Per - gun - tou a o do - no Seu Ze - zê O que' é is - so re - don - do' e tão bem fei - to

Dis - se' o mo - ço é um do - ce per - fei - to Fa - bri - ca - do do mel de' um - bu - ru - çu ____

E - le dis - se pa - re - ce' um gua - ji - ru E o po - vo da - li fez um pa - go - de

E' e - le dis - se dī - a - bo' é quem é bo - de Pra co - mer' es - ses ca - ro - ços de im - bu'

Nota. Freire & Pereira, 2019, p. 141.

Oliveira (1999) expõe que as toadas se constituem numa configuração diatônica modal, característica herdada certamente dos modos eclesiásticos. Podem se enquadrar nos modos maior ou menor, e possui algumas especificidades quanto às alterações na escala, a saber: os 3º e 7º graus são abaixados, e o 4º grau, aumentado, assim como nos modos dórico, lídio e mixolídio. O autor comenta que, em uma mesma toada, a melodia pode se apresentar ora com a sensível menor, ora maior, e o quarto grau pode ocorrer ora aumentado, e ora justo, a depender do improvisado do cantador. Freire & Pereira (2019) ressaltam a ocorrência da terça neutra como um aspecto distinto da cantoria; na transcrição da partitura é indicado com os

sinais (-) ou (+), para indicar que a afinação é mais baixa ou mais alta em relação a afinação temperada. (ver figura 68 acima).

O *Repente*, de Antônio Madureira, é um exemplo de peça armorial que faz referência a cantoria de viola. Sua primeira versão foi composta para a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco e foi inspirada na forma de canto poético em sextilha. A obra foi adaptada para o Quinteto Armorial no qual o tema é apresentado pelo marimbau e reexposto pela viola nordestina e pelo violino. Segundo Andrade (2017), “o emblema da sextilha aparece transposto como motivo central. A cada quatro tempos, um “verso” é evocado pela melodia. Um verso rimado em sextilha, com boa metrificação, encaixa-se nesse tema, conforme o esquema abaixo” (p. 111).

Figura 69

Representação da sextilha em trecho melódico da peça “Repente”



Nota. Andrade, 2017, p. 111

Há duas tendências quanto ao estilo do canto, podendo esse ser mais declamado ou mais ritmado. Normalmente, os cantadores prolongam as últimas sílabas das estrofes, utilizando o recurso do vibrato, porém a depender do cantador, o vibrato pode não ser empregado. Por vezes, o cantador finaliza os últimos versos (da frase ou seção) com uma apogiatura longa (Oliveira, 2019). Também fazem parte da estilo do canto o portamento e o glissando. Esses ornamentos caracterizam as nuances realizadas pelo cantador para dar ênfase a um tom triste ou irônico, por exemplo, que o texto possa significar. O cantador tem voz forte e aberta. Os adjetivos “analsado”, áspero e agressivo podem caracterizar seu timbre. O

exemplo 7 a seguir confere o áudio da Cantoria de viola interpretada por Otacílio Batista e Diniz Vitorino em que podem ser observadas as referidas características.

Exemplo 7

CD “A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes – Otacílio Batista e Diniz Vitorino”, ano 2000, áudio gravado originalmente em 1973.⁷¹



Nota. <https://www.youtube.com/watch?v=Sr6oD9JtWd8&t=2525s>. Acesso em outubro de 2020

Equivalência sonora contemporânea

Para representar o canto da cantoria de viola na flauta recorreu-se a técnica de canto e toque em simultâneo em uníssono. Uma outra possibilidade encontrada para aludir ao timbre “anasalado” e penetrante do cantador diz respeito aos sons brilhantes, os quais são obtidos através das dedilhações alternativas.

3.4.5 Viola nordestina

O Dicionário do Folclore Brasileiro de Cascudo (2005) traz a seguinte explicação sobre a viola: “instrumento de cordas dedilhadas, cinco ou seis, duplas, metálicas”. (p. 909). Também informa que “foi o primeiro instrumento de cordas que o português divulgou no

⁷¹ Maiores informações em <https://immub.org/album/a-musica-brasileira-deste-seculo-por-seus-autores-e-intepretes-otacilio-batista-e-diniz-vitorino>

Brasil” (Casculo, 1977, p. 909). De acordo com Vilela (2005), a origem da viola está relacionada com a chegada dos mouros à Península Ibérica, que trouxeram o oud, o instrumento predecessor dentre os de cordas dedilhadas. Com o cruzamento das culturas, no século XII, surgiram relatos sobre a existência de uma guitarra latina, genitora das violas portuguesas. No século XV, a viola já tinha bastante popularidade em Portugal. No Brasil, data-se sua presença desde o final do século XVI. O instrumento atuou na catequização dos índios e com o passar do tempo foi ganhando fundamental importância no cotidiano do povo. Até mesmo na música colonial brasileira, muitas vezes, na falta de um cravo ou alaúde, a viola assumia a função do contínuo fazendo o acompanhamento dos conjuntos de música. Também ao chegar ao Brasil, o instrumento foi adquirindo sua própria identidade, recebendo diferentes denominações pelas regiões do país. Portanto, a viola pode ser qualificada como cabocla, caipira, sertaneja, brasileira, nordestina, entre outras. No Nordeste, a viola servia para o entretenimento em festas, acompanhar procissões e desafios. Ainda sobre a origem da viola, o autor esclarece que

a presença do oud árabe na Península Ibérica fez com que esse lugar se tornasse o grande berço dos instrumentos de cordas dedilhadas do planeta. A partir do oud, que tinha cinco cordas duplas, e da guitarra latina surgem as vihuelas, na Espanha, e as violas de mão, em Portugal. Na Espanha, depois das vihuelas aparece a guitarra mourisca, a guitarra barroca, o tiple e, mais próximo de nós no tempo, o violão⁷². Em toda a Europa o oud se transfigura no alaúde, agora com cordas simples e trastes (pequenas barras que fracionam o braço do instrumento em meios-tons). Em Portugal há uma proliferação de instrumentos. O cavaquinho, lá conhecido como machete, bandolins, bandolas, bandocelos, bandobaixos, violiras e guitarras portuguesas. Lá, cada região cria sua própria viola. No norte a viola braguesa, no nordeste a viola amarantina ou de dois corações, no centro a viola beiroa, mais abaixo, próximo a Lisboa, a viola toeira e ao sul, no Alentejo, a viola campaniça. Elas variavam no tamanho, na forma e no número de cordas mas mantinham uma característica comum: ter cinco ordens de cordas, podendo estas ser simples, duplas ou triplas. [...] No entanto, foi no Brasil que a viola manifestou sua ubiquidade musical e morfológica. Das cinco violas portuguesas apenas a amarantina e a campaniça não ficaram no Brasil. As beiroas, hoje extintas em seu uso em

⁷² “o único lugar onde o violão é chamado como tal é no Brasil e, raríssimas vezes, em Portugal, onde predominam os nomes guitarra, guitarra acústica, guitarra clássica” (Vilela, 2005, p. 80).

Portugal, ainda podem ser encontradas nos fandangos do litoral sul de São Paulo e norte do Paraná. [...] No Nordeste os repentistas se utilizam da viola dinâmica, um modelo criado no Brasil que tem amplificadores naturais feitos com cones de alumínio. Essas violas normalmente são encontradas com doze cordas distribuídas em cinco ordens (Vilela, 2005, p. 79).

No Brasil, existem mais de vinte formas de afinação da viola, das quais nove foram herdadas de Portugal. Podem ser citadas alguns tipos nominadas como afinação boiadeira, rio abaixo, rio acima, paraguaçu, paulistinha, cebolinha, cebolão, meia guitarra, guitarra inteira, cana verde, natural. Talvez o surgimento de tantas afinações diferentes seja devido às limitações técnicas do executante, que afina a viola de acordo com sua extensão vocal. A maioria das afinações propicia que o violeiro execute melodias e acompanhamento com apenas dois dedos (Vilela, 2005). A viola poderia ser afinada em qualquer tom, porém, com o passar dos anos, provavelmente a partir da segunda metade do século XX, houve a tendência na adoção de uma afinação mais padronizada. Normalmente é afinada em Sol ou Lá, podendo variar um pouco mais alta ou mais baixa, a depender da voz do cantador (Oliveira, 1999). Tavares (2011) afirma que, no Nordeste, a viola possui apenas um formato básico de afinação. A maioria dos violeiros, ao entoar qualquer um dos gêneros poéticos, usam somente os acordes que equivalem no violão à Lá, Ré, e Mi maior com sétima.

A estrutura da viola é similar ao violão; contém um bojo ou corpo, um braço e uma mão, parte em que o encordoamento é afinado. Geralmente o bojo é confeccionado com dois tipos de madeira. O tampo (frente) é feito com uma madeira mais macia, geralmente o pinho, e para os lados e fundo do instrumento é usada uma madeira mais resistente, como o jacarandá. “A viola é composta por cordas duplas agrupadas em cinco ordens. É possível encontrá-la também com doze cordas, sendo três pares e duas cordas triplas, mantendo assim a ideia das cinco ordens”. (Vilela, 2010, p. 332).

De acordo com Sautchuk (2009), a afinação da viola da cantoria nordestina utiliza sete cordas de aço distribuídas em cinco ordens: a primeira, segunda, terceira e quarta comportam cordas simples, e a quinta, referida de bordão, comporta três cordas em oitavas que sempre soam simultaneamente. O encordoamento da viola condiz às mesmas notas das cinco primeiras cordas do violão, porém possui algumas particularidades, a saber:

- 1º ordem (mi): utiliza-se uma primeira corda de um encordoamento para viola, violão ou guitarra.
- 2º ordem (si): afinada uma oitava acima em relação à segunda corda do violão. Utiliza-se a primeira corda de violão ou guitarra, ou uma fina corda de aço que recheia certo tipo de fio para varal (sendo difícil encontrar uma de espessura adequada).
- 3º ordem (sol): também afinada uma oitava acima. Utiliza-se uma primeira corda de violão ou guitarra, ou um “varal”.
- 4º ordem (ré): utiliza-se uma quinta corda de violão. Alguns cantadores somam a ela uma primeira corda de violão ou guitarra, formando um par a intervalo de uma oitava.
- 5º ordem (lá): o bordão é composto por três cordas, uma sexta e uma terceira corda de violão acrescidas de uma primeira de guitarra (ou de varal). As três soam com a mesma nota em três alturas, sendo a mais baixa equiparada à quinta corda de um violão, e a mais alta ao lá 440hz. Como as violas são fabricadas geralmente para o uso de cinco pares de cordas, é preciso fazer, junto ao quinto par, mais um sulco na pestana e um furo no cavalete, de modo que as três cordas do bordão fiquem próximas o suficiente para serem dedilhadas juntas e pressionadas contra o braço do instrumento com a ponta de um dedo apenas (Sautchuk, 2009, p. 37).

Análise da sonoridade da viola

A viola possui uma sonoridade peculiar. No Nordeste, um tipo chamada dinâmica, possui em seu tampo frontal discos de alumínio cuja funcionalidade é a amplificação som. A configuração do encordoamento e afinação do instrumento faz com que as cordas fiquem bem tensionadas produzindo uma tessitura mais alta. Esses fatores, além das cordas em aço, possibilitam que a viola expresse um timbre metálico e estridente.

O acompanhamento que a viola realiza para o canto é chamado de baião-de-violas e consiste numa sequência de dois acordes tocados repetidamente em um padrão rítmico sobre uma nota pedal (bordão). A sequência apresenta pequenas variações com ocorrências de pequenos trechos melódicos nas regiões mais altas do instrumento (Travassos, 2000). O baião-de-violas serve para marcar os finais das estrofes, os pontos de respiração, além de acompanhar a toada (Oliveira,1999). Esse toque também atua em prover o tempo necessário para o cantor pensar no que vai dizer (Sautchuk, 2009). Durante o improviso do cantor, seu

parceiro o acompanha com um dedilhado suave, e a cada dois versos, é executado um acorde rasgueado para indicar a finalização da sequência. Ao final da estrofe, os baiões-de-violão são tocados novamente como uma “chamada”, para o outro cantador da dupla dar início a seu verso (Oliveira, 1999). Nogueira (2008) informa que “o uso da improvisação acompanhada de um *Bordão* ou nota grave repetida (*ostinato*) como interlúdio da voz era utilizado desde a prática trovadoresca”. (p. 159).

Diante disto, avalia-se que o baião-de-violão é constituído por dois toques básicos: o rasgueado e o ponteadado, esse também é referido pelos violeiros como ponteio. Sobre essas técnicas, afirma-se que

o ponteadado é o movimento mais ou menos rápido da mão direita, para baixo e para cima, de tal forma que as unhas firam várias cordas ao mesmo tempo. O resultado do rasgueado é sempre harmônico, isto é, acordal. Ponteadado é a maneira de tocar, ferindo cada corda com um só dedo, e o seu resultado será melódico ou polifônico. O ponteadado é uma verdadeira dedilhação, o que dá à viola características de instrumentos solistas, observado nos baiões de viola do nordeste ou nos lundus baianos (Lima, 1964, pp. 34-35 citado por Oliveira, 1999, p.107).

Além da utilização de notas pedal em *ostinato*, algumas características como o uso de padrões melódicos em terças, bem como sequências intervalares de duas colcheias, na qual a segunda é sempre repetida, partindo de intervalo de oitava num contorno melódico descendente, também são bastante recorrentes no ponteadado da viola. A famosa música da MPB, *Asa Branca*⁷³, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, é um exemplo que traz essa primeira característica, uma vez que sua estrutura musical se assemelha à da cantoria de viola, constituída de várias estrofes com versos em rima intercaladas com trechos melódicos instrumental. Tais trechos, nomeadamente a introdução e os interlúdios constituintes de *Asa Branca*, são caracterizados por esses padrões melódicos em terças, que remetem ao toque da viola, como pode ser observado na figura 70 abaixo; o trecho corresponde à introdução da obra, e a parte destacada em verde é concernente aos interlúdios.

⁷³ *Asa Branca*, a música mais gravada da língua portuguesa, “é uma toada baseada em velhas cantigas do folclore nordestino”, conhecida por Luiz Gonzaga desde criança. Antes de decidir gravá-la, a obra recebeu novos versos e sua melodia foi reformulada por seu parceiro de composição Humberto Teixeira, tornando-se uma obra-prima (Gonzaga & Pereira, 2007, p. 30).

Figura 70

Padrões de terças melódicas na introdução de “Asa Branca”

The image shows two staves of musical notation in G major and 2/4 time. The first staff contains the first four measures of the introduction, with chords C/E, G, Am, and G indicated below. A green horizontal line highlights the final measure of this staff. The second staff begins with a measure rest (marked '5') and continues with the melodic line. A green horizontal line is also present under the first measure of the second staff.

Ex.18 – Padrões de terças melódicas na introdução utilizada na gravação de 1952 de *Asa branca* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira.

Nota. Realce em verde feito pela autora. Cortês, 2014, p. 204

Para uma melhor compreensão do toque de viola, através da escuta, apresentamos no exemplo 8 um registro em áudio e vídeo no qual o violeiro Françaaldo Tomaz executa um baião-de-viola entre ponteados e rasgueados e, no exemplo 9, um registro em áudio da “Série Repentistas, vol. 2”, 2008, pelos cantadores Moacir Laurentino e Sebastião da Silva, em que pode ser observado o baião-de-viola aplicado no canto da Cantoria de viola.

Exemplo 8

Vídeo da execução do baião de viola



Nota. <https://www.youtube.com/watch?v=3qIhOcUfHhA> . Acesso em outubro de 2020

Exemplo 9

Áudio baião de viola aplicado na cantoria



*Nota. Faixa A viola nordestina*⁷⁴. https://www.youtube.com/watch?v=Kb_a0qexvx8.

Acesso em outubro de 2020

O ponteadado ou ponteio nordestino, bem como o baião-de-violado, de uma forma geral, exerceu grande influência nas composições armoriais, um exemplo é a obra *Improviso*⁷⁵, do compositor Antônio Madureira. O trecho de partitura a seguir é um solo de viola e faz referência ao toque de viola da cantoria.

⁷⁴ Demais faixas do álbum podem ser conferidas no site: https://onerpm.com/disco/album?album_number=1129309734&pagin=2

⁷⁵ A obra, executada pelo Quinteto Armorial, pode ser ouvida através do link: https://www.youtube.com/watch?v=f2HfjXB_PGM

Figura 71

Trecho da parte da viola de “Improviso”, de Antônio Madureira



Nota. Andrade, 2017, p. 140

Equivalência sonora contemporânea

Entendemos que o baião-de-viola, identificado pelo toque do ponteadado sobre o padrão rítmico do baião em nota grave repetida (ostinato), e o rasgueado são as características que podem ser evidenciadas na flauta de maneira mais exequível para representar sonoridades da viola nordestina. Dessa forma, selecionamos quatro técnicas contemporâneas que podem evocar os sons; o canto e toque em simultâneo, a técnica percussiva de ruído de chaves, os multifônicos e o *frullatto*. Quanto a primeira técnica, pode-se empregar o canto para realização do padrão rítmico em ostinato, ao mesmo tempo em que se toca o trecho melódico, aludindo assim ao ponteadado. O ruído de chaves também pode viabilizar a execução da rítmica do baião combinado com a técnica de canto e toque em simultâneo. Já os multifônicos e o *frullatto* podem ser utilizados para sugerir o rasgueado da viola.

3.4.6 Aboio e Toada

As definições encontradas sobre o aboio são bastante similares, em contrapartida, se faz necessário apresentá-las todas, uma vez que uma complementa a outra. Segundo Pereira (2012), o aboio é um “canto de trabalho utilizado pelos vaqueiros para guiar o gado pelas fazendas com vocalizações simples e com pouca utilização de palavras”. (p. 6). Andrade (1987) expõe em seu livro *As melodias do boi e outras peças*, que o aboio se refere a “um canto melancólico com que os sertanejos do Nordeste, ajudam a marcha das boiadas. É antes uma vocalização oscilante entre as vogais A e Ô. A expressão de impulso “Ô dá!” também muda para “Êh, boi”. (p. 54). O Dicionário do Folclore Brasileiro de Cascudo (2005) informa que o aboio é um “canto sem palavras, marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado”. (p. 21). Também expõe que “o canto finaliza sempre por uma frase de incitamento à boiada: *ei boi, boi surubim, ei lá*” (p. 21). Ainda segundo Cascudo (2005), esse tipo de expressão é popular em regiões de pastoreio por todo o mundo. Em Portugal, há livros que fazem referência ao aboio. No Minho, Gonçalo Sampaio realizou uma investigação musicológica sobre as toadilhas de aboiar. Não são como os aboios do nordeste brasileiro, pois possuem letra, e no fim da toada, homens e mulheres da lavoura, em coro, respondem à melodia com as palavras: *Ei, boi!* No sertão brasileiro o aboio é cantado sempre individualmente e livremente. Não existe versos no canto de tanger o gado. A pesquisa de Carlos M. Santos, da Ilha da Madeira, identificou influência oriental nos cantos da ceifa, devido ao fato de que a Madeira, por muito tempo, manteve prisioneiros mouros, que desempenhavam trabalhos rurais e deixaram a herança de seus cantos para o tangerimento dos bois. Na cantiga, eram realizadas inferências entre os versos, entoando interjeições semelhantes a vocalizes como: oh, oh, oh, oh... e ah, ah, ah, ah.... Assim como no Brasil, sua notação exata é inviável. O dicionário indica que a origem definitiva do aboio é oriental e descreve o canto como longos gemidos melódicos. O aboio nordestino é composto “unicamente de uma monodia, apoiada numa vogal, espécie de *jubilatione* do canto gregoriano”. (p. 23). Possui procedência moura, berbere, da África setentrional e possivelmente veio para o Brasil da ilha da Madeira, dos escravos mouros que lá habitavam (Cascudo, 2005).

Em Portugal, existe um tipo de canto de trabalho, o aboio, denominado Tralhoadas, originário de Évora. “Este canto é entoado em diálogo pelo homem que vai à frente das três juntas de bois e pelo que guia a charrua”. (Lima, 2010, p. 66-67). Os exemplos em áudio a seguir mostram a semelhança com o aboio nordestino. O exemplo 10 confere ao registro de um aboio realizado pela Missão de Pesquisas Folclóricas sob direção de Mário de Andrade, em 1938, e o exemplo 11, a Tralhoadas, aboio de Portugal, recolhido por Michel Giacometti.

Exemplo 10

Aboio do Brasil



Nota. <https://www.youtube.com/watch?v=VGKVvv2qEsA>. (Faixa 12). Acesso em outubro de 2020

Exemplo 11

Tralhoadas, aboio de Portugal.



Nota. <https://www.youtube.com/watch?v=QixlBDmt9ws>. Acesso em outubro de 2020

Outra expressão que está estritamente ligada ao contexto do canto do vaqueiro é a toada. Cascudo (2005) coloca que toada significa “cantiga, canção, cantinela; solfa, a melodia no verso para cantar-se”. (p. 871). Está presente em todo o Brasil e musicalmente possui particularidades de região para região (Cascudo, 2005). Além de ser um termo genérico, sinônimo de música, a toada é um subgênero do aboio (Freitas, 2018). Segundo Pereira (2012), a toada se utiliza das vocalizações praticadas no aboio, acrescentando versos criados

previamente.⁷⁶ Além disso, como já visto, a toada também tem relação com cantoria de viola, ela condiz à melodia cantada pelos violeiros. Aboiadores adaptaram o aboio para seu uso em espetáculos como as vaquejadas, e também em gravações midiáticas. “Na cantoria, são utilizadas algumas toadas originárias do aboio, as quais são chamadas de “toadas de vaquejada”” (Sautchuk, 2009, p. 4). Freitas entende que a toada é um “canto melódico que nasce de um aboio e se cristaliza em forma de poema-canção, passando a ser repetida por cantadores em geral e podendo se popularizar até ser gravada pela indústria fonográfica com status de música de vaquejada” (Freitas, 2012, p. 19). No Nordeste, ela tem um tom de lamento e expressa o cotidiano da vida do vaqueiro, com suas tristezas e alegrias.

Análise da sonoridade do Aboio e da Toada

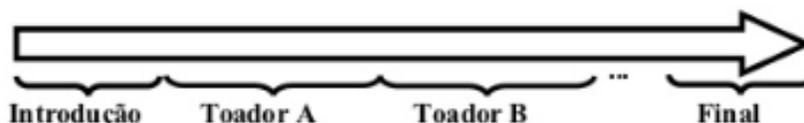
A melodia do canto do aboio tem característica modal e serve de meio para comunicação entre o aboiador e o gado. De acordo com Mendes (2015), no imaginário do aboiador, o canto é misterioso e hipnótico, uma vez que seu aspecto modal, bem como sua estrutura cíclica, tem o poder de “atrair” o animal. Segundo Figueiredo e Lühning (2018), o aboio é caracterizado pelo “canto melismático, notas longas e agudas, uso frequente de glissandos, desvios curtos e recorrentes sobre as notas de referência”. (p. 111). Os autores também ressaltam a recorrente presença da terça neutra. Normalmente o aboio é iniciado com um glissando sobre vocativos num âmbito intervalar aproximado de uma terça menor ascendente, semelhante ao mugido do boi, que sempre parte da frequência grave para a aguda (Mendes, 2015). A respeito da toada, ela possui as mesmas características musicais da toada da cantoria de viola, porém, no contexto do canto do vaqueiro, ela se constitui, além do canto em versos, de aboios pelos quais têm seus vocativos introduzidos no início, aos finais de cada estrofe, e quando o canto é encerrado. Segundo Mendes (2015), “estes vocativos, agora, possuem função análoga ao toque da viola do repentista: o de obter tempo enquanto o poeta elabora seus versos”. (p. 66).

⁷⁶ Sabe-se que a toada também é caracterizada pela improvisação dos versos.

De acordo com Pereira (2012), a toada geralmente não é acompanhada por instrumento harmônico. No entanto, é possível observar, por vezes, algumas pessoas desempenhando essa função seja com violão ou sanfona. Além disso, a melodia pode ser executada por apenas um toador ou pode ser em dupla, de forma intercalada ou simultânea, sendo que nessa última o segundo toador executa a melodia uma terça acima. Segue abaixo o exemplo de um tipo de estruturação de uma Toada:

Figura 72

Esquema da Toada



Nota. Pereira, 2012, p.6.

Na estrutura da toada exposta acima, normalmente a introdução confere a um aboio, ou seja, à entoação de um vocalize em vogais, podendo ou não incluir palavras em formato de canto melismático, com última nota prolongada por uma fermata. A fermata indica o término da introdução e o início do canto em versos pelo Toador A. Após a primeira estrofe é executado o mesmo aboio e iniciada a próxima estrofe pelo Toador B, seguindo a mesma linha melódica estabelecida. O esquema *aboio – estrofe – aboio – estrofe* se desenvolve até que com um aboio a toada é finalizada pelos dois toadores ou pelo Toador A (Pereira, 2012).

O sentido de lamento da melodia e a sonoridade “anasalada”, áspera, rude, agressiva, “gritada” tão presente no universo musical da cultura popular nordestina, também caracterizam o aboio e a toada. Com relação ao uso do vibrato, na toada é empregado em determinados momentos do canto, já no caso do aboio propriamente dito, daquele em que o aboiador entoa vocalizações com a única função de guiar o gado, pode-se dizer que o vibrato de fato não é utilizado. Ao observar gravações de Vavá Machado e Marcolino, Galego Aboiador e Joãozinho aboiador, alguns dos artistas que se destacaram no cenário cultural da música de vaqueiro através dos meios midiáticos, pode-se identificar as características sonoras

mencionadas acima. No que diz respeito ao vibrato, seu uso é recorrente sobretudo nos finais de frase e suas ondas se apresentam em velocidade rápida, como pode ser observado no exemplo em áudio da faixa *Aboio de vaqueiro* do Álbum “Aboio e Toadas (Os brindões de ouro)”, de 1976, interpretada pela dupla de artistas aboiadores Vavá Machado e Marcolino.

Exemplo 12

Toada Aboio de vaqueiro



Nota. <https://www.youtube.com/watch?v=i98wdHotplw>. Acesso em outubro de 2020

Equivalência sonora contemporânea

As melodias lentas e lamentosas expressadas pelos cantos do vaqueiro podem ser representadas na flauta através da técnica de canto e toque em simultâneo, podendo ser em uníssono ou acrescentando à melodia, o canto uma terça acima. A fim de remeter às vocalizações do aboio, com suas palavras de impulso “Oh dá” ou “Ê, boi”, por exemplo, pode ser utilizada a técnica de tocar e falar simultaneamente. Na execução do vibrato rápido, nos finais de frase dos cantos, pode-se recorrer ao *shaking* ou o *bisbigliando*.

3.5 Tabela completa das expressões musicais nordestinas, características consideradas e técnica sonora contemporânea correspondente

A tabela 8 reúne características musicais das expressões nordestinas, nomeadamente a música de pífano, zabumba, rabeca, cantos do nordeste e viola nordestina, e suas transposições de nuances sonoras para as técnicas sonoras contemporâneas, servindo de contributo para a interpretação de obras armoriais para flauta

Tabela 8 (parte 1)

Guia para Flauta Armorial: Nuances dos elementos musicais nordestinos, técnicas sonoras contemporâneas equivalentes, e exemplos sonoros

Elementos musicais nordestinos	Características consideradas	Técnica sonora contemporânea correspondente	Exemplos sonoros nordestinos	Reprodução na flauta
Pifano	<i>Sonoridade desfocada com poucos harmônicos</i>	<i>Som eólico ou Sons difusos, Escalas Bambu e Harmônicos (dedilhações especiais)</i>	 1	 2
	<i>Melodias em terças</i>	<i>Cantar e tocar em simultâneo (em terças)</i>	 3	 4
	<i>Nenhum vibrato/ vibrato rápido e brusco em notas longas nos finais de frase</i>	<i>Non vibrato/ Shaking e/ou bisbigliando</i>	 5	 6
	<i>Glissando ascendente breve e sutil</i>	<i>Glissando de dedilhação</i>	 7	 8
	<i>Aparente declínio na afinação nos finais de frase</i>	<i>Glissando de bocal (Girando o bocal para dentro)</i>	 9	 10
	<i>Terça neutra</i>	<i>Microtonalidade; um quarto de tom (dedilhação especial)</i>	 11	 12

Tabela 8 (parte 2)

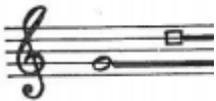
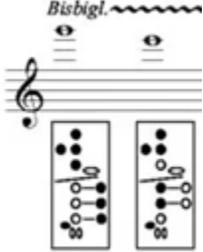
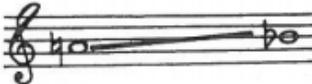
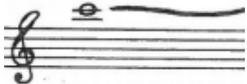
Guia para Flauta Armorial: Nuances dos elementos musicais nordestinas, técnicas sonoras contemporâneas equivalentes, e exemplos sonoros

Elementos musicais nordestinos	Características consideradas	Técnica sonora contemporânea correspondente	Exemplos sonoros nordestinos	Reprodução na flauta
Zabumba	<i>Toques percussivos grave e agudo, e acentuação no tempo fraco</i>	<i>Pizzicato e Ruído de chaves</i>	 13	 14
Rabeca	<i>Corça dupla</i>	<i>Canto e toque em simultâneo (preferencialmente o canto em nota pedal)</i>	 15	 16
Cantos do Nordeste; Cantoria de viola, Toada e Aboio	<i>Melodias lentas, tom de lamento, Sonoridade rude, gritada, analasada</i>	<i>Cantar e tocar em simultâneo (em uníssono) e/ou Sons brilhantes (ditações alternativas)</i>	 17	 18
	<i>Vibrato rápido e brusco nos finais de frase</i>	<i>Shaking e/ou bisbigliando</i>	 19	 20
	<i>Vocalizações no final do canto do aboio; “Ê, boi!”, “Oh, dá!”</i>	<i>Falar e tocar</i>	 21	 22
Viola nordestina	<i>Toque do ponteadosobre padrão rítmico do baião em nota grave repetida (ostinato)</i>	<i>Canto e toque em simultâneo</i>	 23	 24
	<i>Rítmica do baião</i>	<i>Ruído de chaves</i>		
	<i>Rasgueado</i>	<i>Frullato ou Multifônicos</i>		

1. Pífano - Excerto da faixa 10 – *Cavalinho, Cavalão*, do LP Banda de pífanos Caruaru, 1979
2. Reprodução na flauta do nº 1; som eólico e harmônicos. Executante: a autora.
3. Pífano - Excerto da faixa 13 – *Novena*, do LP Banda de pífanos Caruaru, 1979
4. Reprodução na flauta do nº 3; canto e toque em simultâneo (em terças). Executante: a autora
5. Pífano - Excerto da faixa 4 – *Baião da minha terra*, do CD João do pife e Banda dois irmãos, 2005
6. Reprodução na flauta do nº 5; *Bisbigliando* e *shaking*. Executante: a autora
7. Pífano - Excerto da faixa 11 – *Estou pifando*, do CD João do pife e Banda dois irmãos, 2005
8. Reprodução na flauta do nº 7; glissando de dedilhação. Executante: a autora
9. Pífano - Excerto da faixa 12 – *Alvorada*, do LP Banda de pífanos Caruaru, 1979
10. Reprodução na flauta do nº 9; glissando de bocal. Executante: a autora
11. Pífano – Intervalos de terça (neutra) no pífano em sol. Executante: a autora
12. Reprodução na flauta do nº 11; quarto de tom (dedilhação especial). Executante: a autora
13. Zabumba – Ritmo do baião, por Gilson Machado
14. Reprodução na flauta do nº 13; *pizzicato* e ruído de chaves. Executante: a autora.
15. Rabeca – Excerto de música de rabeca, rabequeiro Manoel Pitunga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YADYwiMat44>
16. Reprodução na flauta do nº 15; canto e toque em simultâneo (canto notas pedais). Executante: a autora
17. Cantos do Nordeste – Excerto de Toada, Galego aboiador. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hf-aciZlISw&t=9s>
18. Reprodução na flauta do nº 17; canto e toque em simultâneo (uníssono), *bisbigliando* e *shaking*. Executante: a autora
19. Cantos do Nordeste – Excerto de *Guia de Aboiado (Aboio)* de Patos, Paraíba, recolhido pela Missão de pesquisas folclóricas, Mário de Andrade, 1938. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ts91xqz4AnI>
20. Reprodução na flauta no nº 19; falar e tocar. Executante: a autora
21. Viola nordestina – Excerto de baião de viola (Ponteados sobre o ritmo do baião em ostinato), violeiro Françaualdo Tomaz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3qIhOcUfHhA>
22. Reprodução na flauta do nº 21; canto e toque em simultâneo e ruído de chaves. Executante: a autora.
23. Viola nordestina – Excerto de baião de viola (rasgueado), violeiro Vicente Reinaldo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=42gdSo1EYdA>
24. Reprodução na flauta do nº 23; *frullato*. Executante: a autora

Tabela 9.

Técnicas sonoras contemporâneas e símbolos abordadas no Guia para a Flauta Armorial (Tabela 8)

Técnica	Símbolo	Técnica	Símbolo
Som eólico		<i>Pizzicato</i>	
Harmônico		Ruído de chaves	
Canto e toque em simultâneo		Nenhum vibrato	<i>NON VIB. ou N.V.</i>
Falar e tocar		<i>Bisbigliando</i>	
Glissando de dedilhação		<i>Shaking</i>	
Glissando de bocal		<i>Frullato</i>	
Um quarto de tom acima Um quarto de tom abaixo		Multifônicos	

CAPÍTULO 4 – APLICAÇÃO DAS TÉCNICAS SONORAS EM OBRAS SELECIONADAS

Este capítulo é destinado à aplicação das novas técnicas sonoras contemporâneas nas partituras selecionadas a fim de retratar as sonoridades das expressões musicais da cultura popular nordestina nas obras. Nessa intervenção, realizada pela autora, buscou-se proceder de maneira informada e equilibrada, procurando evitar excessos que pudessem vir a deturpar a obra do compositor. A aplicação teve como guia a Tabela 8 (pp. 160 e 161), sendo que as escolhas das técnicas para cada obra, foram fundamentadas a partir de análises das partituras correlatas, as quais se desenvolveram seguindo três procedimentos, a saber: 1. Informações gerais, 2. Análise rítmica, 3. Análise melódica:

Informações gerais

Em primeiro lugar, buscou-se contextualizar a obra com informações mais gerais sobre o compositor, suas influências e obras, como também acerca da peça em si, considerando aspectos como forma, estilo, tonalidade e instrumentação. Posteriormente, foram delimitados dois elementos musicais para a realização de uma análise mais especificada a nível de ritmo e melodia.

Análise rítmica

A análise rítmica transcorreu-se através da identificação de estruturas e padrões rítmicos mais recorrentes na peça e característicos da música do Movimento Armorial, bem como da música tradicional de raiz nordestina, além da evidenciação de referências de tempo, compasso e acentuação.

Análise melódica

Quanto a análise melódica, preliminarmente foi realizado um processo de delimitação das frases e semi-frases com vistas a situar o leitor com relação à partitura, depois foram consideradas questões no âmbito melódico-intervalar, de tessitura, de perfil melódico, de dinâmica e articulação. Além disso, buscou-se identificar escalas modais, particularmente no modo mixolídio, o qual na Música Armorial também pode ser acrescentada a quarta aumentada, constituindo-se numa bimodalidade. Esse tipo de estrutura de escala modal é nominado popularmente de escala nordestina, que corresponde ao modo híbrido nomeado lídio com a sétima abaixada ou mixolídio com a quarta aumentada.

Outro ponto que foi abordado na análise da melodia foram as recorrências de terças maiores ou menores que, na interpretação, poderá ser tomada como uma terça neutra na execução da frase. Todos os parâmetros aqui estabelecidos tiveram o intuito de encontrar similaridades com melodias de raízes populares do Nordeste, que serviram como contribuição para as decisões interpretativas.

Segue abaixo um esquema dos três procedimentos analíticos estabelecidos com os parâmetros observados.

Tabela 10

Procedimentos de análise

Informações gerais	Análise rítmica	Análise melódica
<i>Compositor</i> (dados biográficos)	<i>Tempo</i>	<i>Frases</i>
<i>Obra</i> (forma, estilo, tonalidade e instrumentação)	<i>Compasso</i>	<i>Intervalos melódicos</i>
	<i>Acentuação</i>	<i>Tessitura</i>
	<i>Estrutura rítmica</i>	<i>Perfil melódico</i>
	<i>Padrões rítmicos</i>	<i>Escala nordestina</i>
		<i>Terça maior e terça menor</i>
		<i>Dinâmica e articulação</i>

As considerações analíticas aqui realizadas tiveram a linha da flauta como referência central, no entanto, por vezes foi necessário mencionar análises pontuais da linha do instrumento acompanhador como complemento para a interpretação da obra.

Vale salientar que esse trabalho não pretendeu descrever detalhadamente a análise de cada obra, e sim que ela se constituísse como suporte para fundamentar e guiar o emprego das técnicas contemporâneas nas obras. Assim, as análises serão evocadas no texto de maneira oportuna, de acordo com os excertos a serem trabalhados.

4.1 *Terno de pífanos*, de Clóvis Pereira

Terno de Pífanos, de Clóvis Pereira se insere no grupo de obras do período do Movimento Armorial, no qual o compositor teve atuante participação na criação da linguagem armorial em reuniões lideradas por Ariano Suassuna, momentos esses destinados às discussões sobre as premissas que norteariam a Música Armorial. Além de sua contribuição como compositor, Clóvis também regeu o segundo concerto oficial da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco. Suas obras do período do Movimento estão registradas em discos de grupos como a Orquestra Armorial, o Quinteto da Paraíba, o SaGrama e o Grupo Orange. Especialmente sua *Grande Missa Nordestina* foi registrada em CD destinado exclusivamente a gravação dela, interpretada pela Orquestra e Coro da Universidade Federal da Paraíba e com regência do próprio compositor.

Sobre o compositor:

Figura 73

Fotografia de Clóvis Pereira



Nota. Fotografia cedida pelo compositor. Registro da época em que foi Diretor Superintendente do Conservatório Pernambucano de Música (1983-1987).

Clóvis Pereira é compositor nordestino brasileiro, nasceu em 14 de maio de 1932, na cidade de Caruaru, Pernambuco. Começou seus estudos musicais desde cedo, aprendendo teoria e solfejo a partir dos dez anos por influência de seu pai, que atuava como clarinetista na Banda Musical Nova Euterpe de Caruaru. Aos quatorze anos iniciou seus estudos de piano com a professora Djannira Barbalho e aos dezoito, mudou-se para a capital Recife para ingressar no curso pré-universitário. Logo em seguida, no ano de 1952, passou a atuar profissionalmente na Rádio Jornal do Commercio, tornando-se o pianista das orquestras da emissora. Clóvis informa a autora que foi nesse ambiente que pôde conhecer o compositor e maestro Guerra-Peixe que, naquele momento, estava residindo em Pernambuco para pesquisar

sobre a música folclórica do Nordeste. Foi então que, a convite de Guerra-Peixe, Clóvis e outros três colegas – Sivuca, Capiba e Jarbas Maciel – passaram a ter aulas de composição. A partir daí, foi despertado nesses compositores o interesse em pensar a composição musical brasileira baseada nos elementos regio-nacionalistas.⁷⁷ De acordo com Marinho (2010), no ano de 1953, Clóvis tornou-se maestro e diretor musical da mesma Rádio. No período de 1962 a 1965, estudou orquestração pela Berklee School of Music, localizada em Boston, Estados Unidos e, em 1991, finalizou seu curso de Mestrado em Composição pela Boston University. Clóvis também se dedicou ao ensino na década de 1960, sendo professor de harmonia do I Curso Nacional de Música Sacra, idealizado pela Escola de Música da UFPE, e professor de harmonia e teoria musical da UFRN. Na década de 1970, ingressou no curso de música da UFPB também para lecionar harmonia e teoria musical.

As composições de Clóvis Pereira expressam forte influência da música popular e folclórica do Nordeste, tanto no âmbito modal quanto no tonal. Contudo, por algum tempo, também teve seus trabalhos encaminhados para novas linguagens como a Música eletroacústica (acusmática) e a atonal. Carlos Eduardo Amaral (2016), em seu livro, traz um importante registro detalhado sobre a vida e obra de Clóvis Pereira. O autor estabelece seis fases composicionais de Clóvis com informações sobre suas obras que aqui serão evidenciadas de maneira concisa. A fase inicial, “Primeiras obras”, marca o início de sua carreira como compositor, a começar pelos anos de 1953 e 1954, mesma época em que era arranjador e regente da Rádio Jornal do Commercio. Nesse período, foram elaboradas as obras: *Rapsódia de ritmos pernambucanos* (1953), a valsa *Risomar* (1954) e *Terno de Pifanos* (1954). Sua *Suíte nordestina* (1962, aprox.) também está inclusa na primeira fase, no entanto, não tem data precisa. A segunda fase (1967-1972), “Dos primeiros frevos”, corresponde às suas primeiras composições populares de frevos, estimulado pelos concursos carnavalescos ou lançamentos de LPs. Foram cinco frevos compostos, titulados com nomes de membros de sua família, como uma forma de homenageá-los. Nessa época também é composta sua primeira obra sinfônica, *Lamento e dança brasileira* (1967) e, no ano posterior, o tango brasileiro *Lembrando Nazareth*.

⁷⁷ Informações obtidas através de questionário ao compositor (anexo 1)

“Movimento Armorial” é indicado como a terceira fase composicional de Clóvis Pereira, com obras produzidas entre 1970 e 1977. As três primeiras foram escritas em parceria com outros compositores do Movimento. Juntamente com Cussy de Almeida e Jarbas Maciel, Clóvis criou a *Chamada nº 1*, inspirada no folgado do cavalo-marinho. Outra coautoria foi *A onça, os guinés e os cachorros*, um conto orquestral, como se fosse um *Pedro e o Lobo* armorial, com temas de Clóvis e Cussy, e texto de Ariano Suassuna. Por último, *Mourão*⁷⁸, provavelmente a peça armorial mais conhecida, foi concebida por ideia de Ariano. Antes intitulada de *De viola e rabeca*, era uma linha melódica criada por Guerra-Peixe nos anos 1951 ou 1952 para ser trilha sonora de episódios sobre a vida de Lampião na programação da Rádio Jornal. Ariano, então, pede a Guerra-Peixe permissão para que Clóvis reelaborasse a obra, tendo em vista o potencial da melodia, e que seu título fosse alterado para “mourão”, um tipo de estrutura em versos da cantoria. Foi dada anuência, e Clóvis fez a primeira versão da peça para duas flautas, violão e percussão, no entanto não se sabe sobre a localização da partitura. Dada a criação da Orquestra Armorial, Clóvis faz a segunda versão para cordas e percussão, que teve estreia em 1971. As outras contribuições do compositor nesse período são exclusivamente de sua autoria e continuam sendo executadas até hoje com certa frequência no Brasil. São elas: *Três peças nordestinas*, *Cantiga* e o *Príncipe alumioso*, que posteriormente teve título alterado para *Velame*. Em 1977, Clóvis escreve a *Grande Missa Nordestina*, encerrando o ciclo das obras do Movimento Armorial (Amaral, 2016).

Ainda segundo Amaral (2016), “Obras esparsas” confere a quarta fase do compositor datada entre 1981 e 1986. Nos anos 1980, o compositor produziu apenas três obras; *Canção do mar*, *As Marias* e *Cantata de Natal*. “Novas linguagens” (1990-2002), sua quinta fase, tem como resultado obras da época em que cursava o mestrado em composição nos Estados Unidos, onde obteve experiências na música atonal e acusmática. Entre 1990 e 1992, compôs *Electronic music*, *Elegia*, *Promenade*, *Sete peças breves para piano* e *Piece of orchestra*. No regresso ao Brasil surgiram *Berceuse*, *Mirage* e *Seis canções para soprano e piano*. Nenhuma das obras foram estreadas, exceto duas das *Seis canções para soprano e piano*, apresentadas num recital no Teatro Garcia de Resende, em Évora, Portugal, em 1995.

⁷⁸ Mourão está incluída em muitos programas de concertos dentro e fora do Brasil.

“Nacionalismo revisitado”, última fase composicional de Clóvis, teve início em 1999 com os trabalhos voltados para o retorno às fontes musicais nordestinas, com ritmos e melodias enquadradas em formas clássicas e românticas, na perspectiva dos compositores nacionalistas. Sua produção inclui balé, concertinos, quarteto de cordas, fantasia, suíte, abertura, rapsódia e sonata. Amaral expõe que em virtude de Clóvis nunca ter estabelecido contratação com editoras, a divulgação de sua obra ficou restrita a intérpretes de seu convívio ou que tiveram a oportunidade de conhecer sobre suas peças. Assim, só existem duas gravações que consta sua música no exterior: um CD do Quinteto da Paraíba gravado na Inglaterra em 1996, e no mesmo país, um CD do violoncelista Antonio Menezes. Em contrapartida, no Brasil há um considerável número de registros em CD que incluem suas obras (Amaral, 2016).

A obra

Como visto, *Terno de Pífanos* faz parte do ciclo das primeiras composições de Clóvis. Foi escrita em 1954, antes do lançamento oficial do Movimento Armorial, no entanto, a peça já condizia aos ideais de Suassuna e grupo de compositores quanto à construção da Música Armorial, sendo, portanto, introduzida ao grupo das músicas do Movimento. O próprio compositor passou a enquadrá-la no estilo armorial.

A obra, inicialmente nomeada de *Tanguinho do Vicente*, foi elaborada no período em que Clóvis trabalhava como arranjador e regente na Rádio Jornal, para ser tocada na emissora. Quanto ao título, nessa época, “tango” era uma palavra genérica que tinha o conceito de música animada, e “Vicente” era o nome do líder de uma banda de pífanos de Caruaru a quem Clóvis quis prestar homenagem. Em estilo canção regionalista, a partitura possuía letra de Alberto Lopes e foi cantada pelas Irmãs Acyoman na estreia da peça em 1954 (Amaral, 2016).⁷⁹

Amaral (2016) relata que de 1960 a 1970 não houve mais audição do *Tanguinho* até ser apresentado a Ariano Suassuna, que se surpreendeu quando soube da existência de uma peça que já condizia às premissas do armorial, uma vez que a música do Movimento estava na

⁷⁹ A estreia da peça aconteceu no Auditório da Radio Jornal do Commercio. Quanto ao ano de estreia, há uma controvérsia, pois segundo Clóvis o ano foi 1953.

fase de experimentação do repertório. Para adequar-se a proposta do Movimento, a letra do *Tanguinho* é suprimida e é pedido por Ariano que seu título seja modificado. A peça passa então a fazer parte do programa da Orquestra Armorial e é estreada com o nome de *Terno de pífanos*, no lançamento do Movimento, sendo executada pelas flautas e percussão da Orquestra Armorial (Amaral, 2016). Os músicos foram José Tavares Amorim e Ivanildo Maciel nas flautas e José Xavier da Silva e Benício Tobias do Nascimento na percussão.

O nome “terno” é uma das diversas nomenclaturas que a Banda de pífanos possui. A obra de Clóvis, composta para duas flautas, pratos, caixa, bombo e surdo, faz alusão direta às bandas de pífanos do interior do Nordeste brasileiro e é uma das poucas obras do período do Movimento em que a flauta desempenha papel de destaque. A obra foi gravada em 1975 pela Orquestra de Câmara Armorial de Pernambuco e em 2015 teve partitura editada e encontra-se disponível no acervo de partituras da CEPE⁸⁰.

Clóvis Pereira comenta que a ideia para a criação de *Terno de pífanos* está relacionada com experiências vivenciadas em sua infância. Nos anos de 1940, os sons das bandas de pífanos já o atraíam, pois em Caruaru, bem como em outras cidades do interior do Nordeste brasileiro, ouvir uma banda de pífanos era muito comum, nas suas escalas musicais com sétimas abaixadas e quartas aumentadas, trazendo aos ouvidos um “som diferente”. *Terno de pífanos* procura sugerir, em certos momentos, à *A Briga do Cachorro com a Onça*, uma peça musical constante no repertório de quase todas as bandas de pífanos do Nordeste.⁸¹

Na obra, dedicada a Ariano Suassuna, o compositor projetou o desenvolvimento melódico-harmônico da peça com base na escala nordestina com a harmonia resultante das duas vozes solistas da flauta (sempre em intervalos de terças), apoiadas pela rítmica do baião. A obra tem compasso binário (2/4) e está na tonalidade de fá maior com a quarta aumentada e a sétima abaixada, ou seja, a música tem característica modal, em que são utilizadas escalas nos modos mixolídio e lídio. O emprego do modo mixolídio, típico na música de raiz da cultura popular nordestina, e do modo lídio na composição, constitui-se como uma identificação da Música Armorial.

80 [http://www.acervocepe.com.br/partituras_download/Terno de Pife.pdf](http://www.acervocepe.com.br/partituras_download/Terno_de_Pife.pdf)

81 Informações obtidas através de questionário

Aplicação das técnicas sonoras contemporâneas

Com vistas a situar o leitor com relação à partitura, apresentamos primeiramente, na tabela 11, a seguir, a forma estrutural da obra como parâmetro para a identificação de trechos da música nos quais serão aplicadas as técnicas sonoras contemporâneas, bem como os modos de articulação, a partir das decisões interpretativas tomadas.⁸² Ressalta-se que a composição de Clóvis Pereira é caracterizada por uma escrita propriamente clássica, ou seja, originalmente, em *Terno de pífanos*, não há a presença de técnicas estendidas no material composicional. Parte desse trabalho de aplicação, logo em sua nova versão, resultou no registro da obra no âmbito do primeiro recital de doutoramento da autora, a 4 de Julho de 2018, no Auditório Mateus d' Aranda da Universidade de Évora.

⁸² Esse mesmo processo será aplicado nas obras subsequentes a serem trabalhadas

Tabela 11

Forma estrutural do “Terno de pífanos”

Forma	Compassos	Compassos Frases	Ritmo predominante
Introdução	1 – 5	1 – 5	
Parte A	6 – 25	6 - 13 14 – 25	
Trio	26 – 55	26 - 33 34 – 41 42 - 47 48 – 55	
Parte B	56 – 101	56 - 60 61 – 75 76 - 79 80 - 97 98 – 101	
Trio	102 – 127	102-109 110-117 118-123 124-127	
Coda	128 – 131	128 – 131	

Já na introdução, em nosso exemplo, na figura 74, identificamos características fundamentais da música de pífanos na construção melódica das vozes das flautas que transcorrem por toda a peça; as linhas melódicas dispostas em terças e na mesma estrutura rítmica com predominância de síncopas, e a presença de mordentes e apogiaturas.

Figura 74

Introdução de “Terno de pífanos”

The image shows a musical score for two flutes, Flauta 1 and Flauta 2, in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). Flauta 1 starts with a dynamic marking of *f* and a *8va* (octave) marking. Flauta 2 starts with a dynamic marking of *f*. The score consists of four measures. The first three measures show a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The fourth measure features a melodic phrase with a slur and an accent mark (>).

Nota. Acervo CEPE, 2015

Na partitura não há indicação de andamento, porém, com base em gravações da obra existentes e levando em conta que o título original da obra, *Tanguinho do Vicente*, no qual a palavra “tango” no contexto da época tinha o significado de música animada, além da evidência de células rítmicas em síncopas e semicolcheias, como também da célula rítmica do baião tanto nas linhas da percussão, como nas linhas das flautas, deduz-se que a obra é em andamento rápido. Assim, para conferir esse caráter, propomos um andamento em que a velocidade da semínima esteja entre 100 e 120 bpm. Na figura 75 exemplificamos as células rítmicas do baião nas linhas do bombo e surdo:

Figura 75

Trecho da rítmica do baião das linhas da percussão em “Terno de pífanos”

The image shows a musical score for two percussion instruments, Bb. (bombo) and Srdo. (surdo), in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of four measures. The Bb. part shows a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Srdo. part shows a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a dynamic marking of *f*.

Nota. Acervo CEPE, 2015

Aderimos à performance também uma articulação curta e separada das notas, atentando para a acentuação natural das síncopas no tempo fraco, o que informará uma ideia de movimento e balanço para a música. Para as semicolcheias, decidimos usar um golpe de língua duplo para conferir, neste primeiro momento, uma sonoridade de flauta clássica.

Outros modos de articulação, como a acentuação no tempo fraco, para além da acentuação natural das síncopas, e as apogiaturas e mordentes, não serão inseridos na proposta de performance por virem expressos suficientemente na partitura.

A primeira técnica contemporânea a ser aplicada concerne ao glissando de dedilhação ascendente. Como se pode ver na marcação da figura 76 a seguir, inserimos a técnica no final da introdução, a realizar-se partindo do Mi 6 até o Fá 6, da flauta I, para representar nuance muito comum dos pifeiros, percebida normalmente nos finais dos motivos rítmicos durante a música. O exemplo 13 confere ao resultado sonoro do excerto⁸³.

Figura 76

Aplicação do glissando de chave ascendente em “Terno de pífanos”



Nota. Realce em verde feito pela autora. Acervo CEPE, 2015

Exemplo 13

Resultado sonoro com o glissando de chave ascendente em “Terno de pífanos”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-do-glissando-de-chave-ascendente>

O referido glissando de dedilhação ascendente foi realizado através do deslize dos dedos 3 da mão esquerda e direita, abrindo as chaves simultaneamente e gradativamente, partindo do Mi 6. Para tanto, é necessário ajuste na embocadura para alcançar a afinação do

⁸³ Todos os exemplos de excertos deste capítulo foram gravados por esta autora.

Fá6, que não necessariamente precisa apresentar uma exatidão, pois essa imprecisão permite uma proximidade com o modo de toque do pifeiro.

Na parte A, na segunda frase (compasso 14 ao 23), aplicamos, dessa vez, a técnica de glissando de bocal descendente – executado pela maneira de girar o instrumento para dentro – nas últimas notas das duas semifrases (compassos 17 e 21), em ambas vozes das flautas, atribuindo assim o aspecto de declínio no tom das notas. A técnica empregada, realizada de modo descendente, promove uma aparente caída de afinação na nota, nuance essa recorrente nos finais de frase na música de pífano. Como na frase há um *ritornello*, estabelecemos a utilização da técnica somente como primeira vez e novamente nas últimas notas das mesmas semifrases (compasso 17 e 25), quando volta ao S. A figura 77 mostra o excerto da aplicação da técnica, e a seguir, no exemplo 11, encontra-se o resultado sonoro correspondente.

Figura 77

Aplicação do glissando de bocal descendente em “Terno de pífanos”

The image displays a musical score for two flutes, Fl. 1 and Fl. 2, across three systems of staves. The first system covers measures 13 to 21, with a first ending bracket above measures 17 and 21. The second system covers measures 17 to 23, and the third system covers measures 21 to 25. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and performance instructions like "To Coda" and "D.S. al Coda". Green circles highlight specific notes in measures 17, 21, and 25, indicating the application of the descending glissando technique. A dashed line at the top of the first system indicates a first ending.

Nota. Realce em verde feito pela autora. Acervo CEPE, 2015

Exemplo 14

Resultado sonoro com o glissando de bocal descendente em “Terno de pífanos”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-do-glissando-de-bocal-descendente>

A primeira frase do Trio (compasso 26 ao 33) apresenta-se como uma seção propícia para a inserção da técnica de glissando de bocal ascendente e descendente, especificamente na última nota da primeira semifrase da flauta I (Sib 5) e também da flauta II (Sol 5), e de igual forma na segunda semifrase em ambas flautas; no Sol 5 e Mi 5. Pela disposição digital dessas notas, a técnica de glissando ascendente e descendente deve ser executada através da tensão dos lábios, realizando o movimento labial de deslize da nota, para cima e para baixo, sutilmente, como um efeito de dinâmica de crescendo e decrescendo. Para o Sib 5 em questão, há uma exceção em sua execução: para potencializar o sentido sonoro do pífano, a nota pode ser realizada através da tensão dos lábios conjuntamente com a técnica de glissando de dedilhação, ou seja, com o deslize do dedo indicador direito, da posição do Lá#, abrindo e fechando o orifício, gradativamente. No caso dessa nota, a utilização exclusiva da técnica de glissando de dedilhação, sem a movimentação labial, não possibilita a efetivação do efeito.

Como no Trio também há um ritornello, propomos que as técnicas até aqui aplicadas sejam consideradas apenas como primeira vez, mantendo o equilíbrio de seu emprego. E visto que esse próprio segmento é reapresentando integralmente a partir do compasso 102, o mesmo esquema de aplicação de técnicas pode ser mantido. A quarta frase do Trio (compasso 48 ao 55), na qual a seção se encerra, é finalizada com nota longa Lá 5, na flauta I, e Fá 5 na flauta II, em duas mínimas e uma semínima pontuada ligadas, distribuídas nos três últimos compassos. Nelas, sugerimos a não utilização do vibrato, e no último compasso, o uso do glissando de bocal descendente.

Ainda no Trio, na terceira frase (compasso 42 ao 47), a sugestão é que a alternância melódica de síncopas e semicolcheias, seja articulada a partir do golpe de língua simples, pois

devido a execução rápida das notas, esse tipo de articulação torna a sonoridade menos nítida, favorecendo, por conseguinte, um som mais ruidoso, que remete ao pífano. Esse mesmo trecho aparece integralmente no Trio, entre os compassos 118 a 123. No caso, recomendamos o uso do golpe de língua duplo para promover um contraste na cor do som entre as partes.

Na segunda frase da parte B (compassos 60 a 75), é desenvolvido um solo de flauta I, acompanhado por um contraponto de flauta II em síncopas e colcheias, já apresentado no Trio pela flauta I. Com o apoio da tônica pela flauta II, o solo perpassa por três graus: a sétima, a quinta e a terça, nos quais se firmam através do prolongamento de três notas; o Mib 6, Dó 6 e Lá 5. Para as duas primeiras notas optamos pela não utilização do vibrato, introduzindo-o na última nota, em que a frase é concluída. Desse modo, as ondas do vibrato do Lá 5 devem ser executadas em velocidade rápida, sendo, portanto, o *shaking* ou o *bisbigliando* a técnica recomendada. Particularmente, a técnica do *bisbigliando* corresponde com mais facilidade, pois sua execução é mais eficaz para alcançar a velocidade do vibrato do pifeiro. A figura 78 refere-se ao trecho em questão com a dedilhação da técnica do *bisbigliando* sugerida, e o exemplo 15, o resultado sonoro.

Figura 78

Aplicação do *bisbigliando* e dedilhação sugerida em “Terno de pífanos”

Nota. Dedilhação. Levine e Mitropoulos – Bott, 2005, p. 75

Nota. Realce em verde feito pela autora. Acervo CEPE, 2015

Exemplo 15

Resultado sonoro do bisbigliando em “Terno de pífanos”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-do-bisbigliando>

A dedilhação pode ser realizada da seguinte forma: com a posição digital do Lá fixada, os dedos 3 e 4 da mão direita, em conjunto, realizam o trilo o mais veloz possível, cuidando para que não se ouça o estampido da chave, afinal, o resultado sonoro deve ser de vibrato, e não de trino. O outro trecho que cabe a inclusão da técnica está localizado nos três últimos compassos da quarta frase da parte B (compassos 80 ao 97), que se referem às notas Fá 4 e Ré 4 da primeira e segunda flauta, respectivamente. Assim sendo, para efetuar o *bisbigliando*, com a disposição digital do Fá 4 colocada, deslocamos o dedo mínimo da mão direita para a chave do Dó# 4 a fim da produção do trilo. Para o Ré, recomendamos o *shaking* pelo seu resultado sonoro corresponder com mais eficácia. Por fim, a última técnica contemporânea a ser empregue é condizente ao som eólico, no qual selecionamos a parte B para sua aplicação, pontualmente a primeira semifrase da quarta frase (compassos 80 ao 87) e o primeiro trecho da segunda semifrase (compasso 88 ao 91). A Figura 57 mostra o trecho sugerido para o emprego do som eólico.

Figura 79

Trecho recomendado para aplicação do som eólico em “Terno de pífanos”

Nota. Realce em verde feito pela autora. Acervo CEPE, 2015

Exemplo 16

Resultado sonoro do som eólico em “Terno de pífanos”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-do-som-eolico>

O trecho acima, (Figura 79), está escrito numa extensão grave a média da flauta, entre as notas Ré 4 e Fá 5, sendo assim, essa região possibilita a produção do som eólico mais facilmente. Nessa circunstância, a técnica pode ser realizada simplesmente por meio da Curva, fixando um ângulo de embocadura bastante girado para fora, não sendo necessárias digitações alternativas das Escalas Bambu ou de Sons difusos. Quanto ao segundo trecho da segunda semifrase (compassos 92 ao 97), acedemos a um som clássico com o propósito de gerar um contraste sonoro com relação ao primeiro trecho, que se diferem apenas em suas finalizações, sendo, portanto, primordial a habilidade do performer em mudar instantaneamente a cor do som.

Considerações finais

Terno de Pífanos (1954) é uma obra categoricamente armorial, sendo uma das mais emblemáticas da música do Movimento que abordam a flauta. Como visto, fez parte do repertório da Orquestra Armorial e a edição de sua partitura foi realizada pela CEPE no ano de 2015. Sua estrutura melódica e harmônica é bastante similar às músicas da cultura popular, podendo ter sua elaboração confundida com as composições oriundas das Bandas de pífanos.

Como a obra busca reportar o pífano de maneira concreta, procuramos nos utilizar de técnicas contemporâneas na interpretação que evocassem esse instrumento. Nesse sentido, as técnicas sonoras que foram aplicadas em *Terno de pífanos* conferem ao glissando ascendente, glissando ascendente e descendente, glissando descendente, *bisbigliando*, *Shaking* e som eólico. Quanto ao glissando ascendente e o glissando ascendente e descendente, referem-se a um modo de toque frequente na música de pífano e são executados a partir de dedilhações e ou movimentação labial. No caso do glissando descendente, ele representa a nuance do pifeiro semelhante a um pequeno declínio da afinação identificado nos finais de frase. O glissando descendente deve ser realizado através do bocal, de modo breve e sutil. O *bisbigliando* e o *Shaking* foram empregues para viabilizar a execução do vibrato rápido e brusco do pifeiro. E em alguns trechos melódicos foi utilizada a técnica de som eólico com o intuito de apreender o timbre do pífano.

A proposta de aplicação das técnicas contemporâneas em *Terno de pífanos* foi feita a Clóvis Pereira através de questionário (anexo 1), no qual também foi solicitada sua opinião sobre tal ideia e cuja resposta foi positiva. O resultado da introdução das referidas técnicas foi disponibilizado ao compositor para que o mesmo pudesse expressar sua opinião, sugestões ou objeções, porém até o presente momento não obtivemos retorno referente a questão. Contudo, as intervenções realizadas tiveram previamente o consentimento do compositor que assinou um termo de autorização para edição e publicação da partitura, disponível no anexo 3. A nova edição da obra (anexo 2) apresenta-se com as sugestões interpretativas opcionais, em notas indicativas ao final de cada página da partitura. Considerou-se que os resultados da aplicação se apresentaram satisfatórios, uma vez que a introdução de tais efeitos possibilitou uma aproximação com a sonoridade e o modo de toque dos pifeiros.

4.2 *Concertino Armorial para flauta e orquestra*, de Rogério Borges

O *Concertino Armorial para flauta e orquestra*, de Rogério Borges, se enquadra na categoria das obras compostas após o período do Movimento Armorial, ou seja, não foi escrita por compositor integrante do Movimento, correspondendo, portanto, a uma composição não propriamente armorial, porém inspirada nessa linguagem. O estilo composicional de Rogério Borges revela uma forte conexão com a música popular nordestina, sendo a grande maioria de suas obras elaboradas a partir da fonte popular. Outras obras do compositor que são influenciadas pelo estilo armorial são as *Danças Nordestinas* para orquestra sinfônica (2000), *Parábola Nordestina* para orquestra sinfônica (2006), *Acalanto Nordestino* para clarinete, violoncelo, narrador e cordas (2014), *Retirantes Nordestinos* para sax barítono e cordas (2017), *Fantasia Nordestina* para clarinete e orquestra (2019), *Paisagem da varanda* para orquestra sinfônica (2021) e *Suite Armorial* para quinteto de sopros (2021).

Sobre o compositor

Figura 80

Fotografia de Rogério Borges



Nota. Fotografia concedida pelo compositor

Rogério Borges nasceu em 7 de janeiro de 1969 na cidade de Itaporanga, localizada no Sertão da Paraíba, a uma média de 420km da capital João Pessoa. Seu interesse pela música foi despertado aos dez anos de idade por influência de seu irmão, que tocava corneta na banda de fanfarra do Colégio Diocesano Dom João da Mata. Ao identificar seu desejo em participar da banda, seu irmão desiste de tocar para que Rogério pudesse integrar o grupo tocando corneta, pois naquela época a mãe não dispusera de condições financeiras para adquirir o uniforme dos desfiles cívicos para os dois filhos. Posteriormente, passou a estudar música agora na banda de música da mesma escola. Depois de um certo tempo, resolveu abandonar as aulas de música, porém, por insistência de sua mãe, retomou os estudos e seguiu convicto no ramo musical. Na banda, experimentou alguns instrumentos como caixa, saxhorn e por último o trompete, o qual se identificou, tornando-se o seu instrumento principal. A curiosidade pela composição nascia ainda na banda quando se indagava o porque dos segundos instrumentos tocarem umas notas diferentes dos primeiros. Rogério relata que, nessa época, não compreendia nem mesmo o significado de harmonia. Um certo dia, ao executar a parte de primeiro trompete no ensaio da banda, uma peça seria crucial para o despertar de sua vocação para a área composicional: era a obra *Mida*, de José Ursicino da Silva (conhecido por Maestro Duda). Ao ouvir suas harmonias, sentia um grande fascínio, pois até então só tocara as harmonias tradicionais dos dobrados. A partir desse fato, começou a manipular partituras, buscando compreender a escrita dos compositores e arranjadores de banda de música, e passou a elaborar os primeiros arranjos e algumas melodias, ainda sem a pretensão de compor profissionalmente. No ano de 1986, mudou-se para a cidade de João Pessoa com o intuito de estudar música no curso de extensão da Universidade Federal da Paraíba. Nesse contexto, teve a oportunidade de conhecer o compositor José Alberto Kaplan, professor responsável pelo curso de composição, que o incentivou a estudar com ele. Rogério assim o fez, e integrou a última turma de composição antes do professor se aposentar. Também colaborou com Kaplan, auxiliando-o na edição de suas obras através do programa *Music printer plus*, mesmo após sua aposentadoria. No ano de 1991, ingressou no curso de Bacharelado em Música, com habilitação em Trompete, também na Universidade Federal da Paraíba. Entre os anos de 2009 e 2011, tornou-se professor substituto do Instituto Federal da Paraíba (IFPB), sendo responsável pelas disciplinas de Trompete e Harmonia. Outros compositores que contribuíram para sua formação enquanto compositor foram os professores Eli-Eri Moura e José Orlando

Alves, ambos pertencentes ao quadro de professores da UFPB. Nesse ambiente, passou a integrar o grupo de pesquisa COMPOMUS, da UFPB, do qual é membro atualmente. No campo dos arranjos, teve aulas com Ian Guest, Roberto Sion, Nelson Aires, Nailon Proveta, Adail Fernandes e Hector Costita. Rogério Borges procura seguir uma linha composicional nacionalista com foco no regionalismo. Revela que sempre teve apreço pelas tradições populares do Nordeste, nomeadamente a Literatura de cordel, os folguedos e as marchas religiosas, e tem pesquisado constantemente sobre as danças nordestinas. O jazz também é constantemente trazido em suas composições, nomeadamente as suas tensões melódicas, assim como a música latina, com seus ritmos vibrantes. Tem como suas principais referências composicionais Béla Bartók, George Gershwin, Aaron Copland, Antonín Dvořák, Ravel, Edward Grieg, Duke Ellington e Glenn Miller, além dos brasileiros José Ursicino da Silva (Maestro Duda), Guerra-Peixe, José Siqueira e Villa-Lobos. Atualmente compõe a equipe de professores da Escola de Música Anthenor Navarro, onde é responsável pelas disciplinas Trompete e Harmonia. Também atua como segundo regente da Banda de Música municipal pessoense (Banda 5 de agosto) e se dedica a um projeto em parceria com a Camerata Popular da Paraíba para registro e divulgação de suas obras.

A obra

Como visto no capítulo 2 desta tese, o *Concertino Armorial para flauta e orquestra* data o ano 2000 e foi dedicado a Fernando Pintasilgo, flautista que atuou nos principais grupos musicais do Movimento Armorial, além disso, a composição se constituiu como uma forma do compositor prestar homenagem ao Movimento. A obra possui quatro versões: a original, para flauta, orquestra de cordas e percussão, foi estreada em 20 de junho de 2000 pela Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba com solo do flautista Georg Albert; as demais versões foram adaptadas para flauta e orquestra sinfônica, flauta e banda sinfônica, e flauta e piano. Neste trabalho, utilizamos as versões para flauta e orquestra sinfônica e flauta e piano.

Para a elaboração da obra, o compositor buscou inspiração na música do Quinteto Armorial, da Orquestra Armorial e nas composições do Maestro Duda, e teve como referência as manifestações da cultura popular nordestina, nomeadamente suas festividades religiosas onde o sagrado e o profano se entrecruzam, a exemplo da festa da padroeira, do São João ou o

Baile do menino Deus. Segundo Nascimento (2016), uma característica importante das festas religiosas é a realização das procissões, nas quais os fiéis realizam percurso partindo da igreja matriz em direção a várias ruas da cidade, entoando cânticos acompanhados por uma banda. Rogério Borges também cita como fonte de inspiração as bandas de pífanos, grupos que, dentre as suas várias funcionalidades, atuam nessas festas religiosas, seja na parte sacra, através do acompanhamento das procissões e novenas, ou na parte profana, sendo uma das atrações da festa, animando o público com suas marchas e baiões. Essa dualidade da festa religiosa é representada na peça através de seus andamentos constituintes, ou seja, o andamento lento retrata o aspecto religioso, e o andamento rápido, o profano. Além disso, os andamentos da obra recebem nomenclaturas diferentes das usuais, ou seja, o compositor os nomeia com base na linguagem regional do povo. Por exemplo, os andamentos lentos são chamados ora de *Ariado*,⁸⁴ ora de *Afeiçoado*⁸⁵, e os andamentos rápidos receberam os nomes de *Amostrado*⁸⁶.

Para compor numa linguagem armorial, normalmente Rogério Borges procura basear-se no Sistema Trimodal de José Siqueira, já citado no capítulo 2. O compositor explica que o Sistema Trimodal de José Siqueira é formado pelos modos mixolídio, lídio e um terceiro que corresponde à fusão dos modos mixolídio e lídio. E, para cada modo, há um derivado correspondente construído a partir de uma terça menor inferior, como exemplificado na figura 81 mais adiante.

Para José Siqueira, a utilização de tais modos de maneira sistemática proporciona uma sonoridade peculiar à composição, possibilitando o distanciamento do sistema harmônico tonal em voga desde o século XVII. Dessa forma, é possível conduzir-se ao atonalismo sem recorrer a procedimentos bruscos. Nesse sentido, a harmonia envolve o uso de intervalos de segunda, quartas e quintas superpostas. O compositor ressalta que o Sistema Trimodal não

⁸⁴ De acordo com o dicionário informal on line, o termo “ariado” significa que uma pessoa está desorientada, que não sabe o que fazer e nem para onde ir, sem rumo. Disponível em <https://www.dicionarioinformal.com.br/> Acesso em maio de 2021.

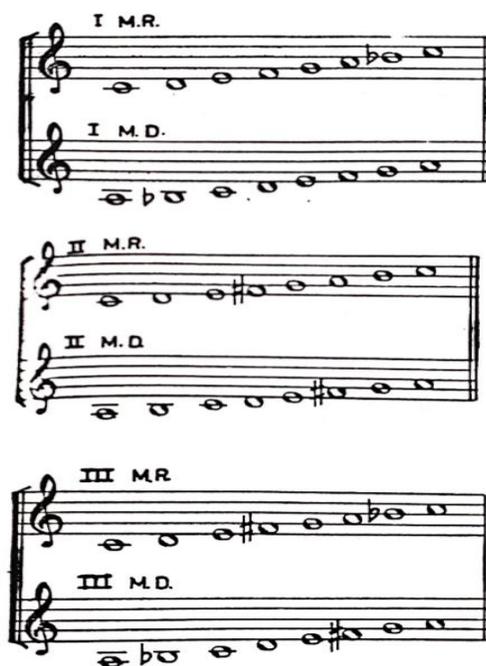
⁸⁵ De acordo com o dicionário informal on line, o termo “afeiçoado” significa que uma pessoa possui afeto por alguém ou alguma coisa. Disponível em <https://www.dicionarioinformal.com.br/> Acesso em maio de 2021.

⁸⁶ De acordo com o dicionário informal on line, o termo “amostrado” significa que uma pessoa é exibida, que gosta de se destacar entre as pessoas. Disponível em <https://www.dicionarioinformal.com.br/> Acesso em maio de 2021.

condiz a algo inovador, na verdade, se trata de uma organização para a aplicação dos três modos característicos da música do povo do Nordeste. Na opinião de Siqueira “o Folclore Brasileiro, dos mais encantadores, possui uma variedade que ultrapassa os limites de nossa imaginação. Como parte integrante deste, o do Nordeste apresenta características próprias que o torna o mais puro e belo do país”. Com a criação do sistema, Siqueira pretendeu consolidar algumas normas importantes à constituição da Música Brasileira (Siqueira, 1981, p. 1).

Figura 81

Modos nordestinos e seus derivados



Nota. M.R. (Modo real), M. D. (Modo derivado). Siqueira, 1981, p. 3

No caso do Concertino Armorial, a harmonia se desenvolve na tonalidade de Dó maior, em que é utilizada escala no modo mixolídio, modo esse, como já sabido, característico da Música Armorial. Quanto à melodia da peça, ela é constituída por vários temas, com algumas variações, e é caracterizada por diálogos de pergunta e resposta entre flauta e piano.

O Concertino Armorial tem cerca de 5 minutos de duração e foi construído com base na forma suite, porém em um formato não convencional. Nesse sentido, o compositor se utiliza de duas danças nordestinas, nomeadamente o baião, um ritmo constante na Música

Armorial, e o maracatu. O Dicionário de Folclore Brasileiro traz a seguinte informação a respeito do maracatu:

Grupo carnavalesco pernambucano, com pequena orquestra de percussão, tambores, chocalhos, gonguê, (agogô dos candomblés baianos e das macumbas cariocas), percorre as ruas, cantando, dançando sem coreografia especial. Respondem em coro ao *tirador de loas, solista*. Sempre foi composto de negros em sua maioria. É visível vestígios de séquitos negros que acompanham os reis de congos, eleitos pelos escravos, para coroação nas igrejas e posterior batuque no adro, homenageando a padroeira ou Nossa Senhora do Rosário. Perdida a tradição sagrada, o grupo convergiu para o carnaval, conservando elementos distintos de qualquer outro cordão na espécie (Casculo, pp. 552 e 553).

De acordo com Martins (2014), existem três modalidades de maracatus, identificados como 1. Maracatu de baque virado ou nação, 2. Maracatu de baque solto ou rural e 3. Maracatu cearense. A diferença entre eles se dá pela sua origem histórica, configuração, ritmo e personagens. O primeiro tipo originou-se no Recife, em Pernambuco, e é a categoria que possui maior representatividade. A figura 82 mostra a rítmica do maracatu Nação Porto Rico.

Figura 82

Rítmica do maracatu Nação Porto Rico

1. Baques: luanda e parado

The image displays musical notation for the rhythm of Maracatu Nação Porto Rico. It is organized into several sections:

- Gonguê**: A staff with rhythmic notation, divided into two measures.
- Tarol**: A staff with rhythmic notation, divided into two measures.
- Caixa**: A staff with rhythmic notation, divided into two measures.
- Alfaia Biancó**: A section labeled "Base" with three variations of the "1º do biancó", "2º do biancó", and "3º do biancó". Below the notation are the letters "S D D S" and "S D D S".
- Variações**: A section with three variations of the rhythm, each with its own staff and measure markings.

Nota. Batuquebook, 2005 citado por Martins, 2014, p. 1178

Rogério Borges explora o ritmo do maracatu tanto na flauta solista, como em todos os instrumentos da orquestra. A seguir exibimos excerto da parte do Concertino Armorial no qual ocorre essa rítmica. A partitura da figura 83 corresponde à redução para piano para uma melhor visualização. Nela estão, destacadas em azul, as notas pelas quais o instrumentista deve dar uma maior ênfase na execução.

Figura 83

Rítmica do maracatu no Concertino Armorial

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part (Fl.) is in the upper staff, starting at measure 36. The Piano part (Pno.) is in the lower staff, also starting at measure 36. The piano part features a rhythmic pattern with accents on specific notes, which are highlighted with blue boxes. The piano part starts with a forte (f) dynamic and then moves to mezzo-forte (mf).

Nota. Versão para flauta e piano da partitura do Concertino Armorial

A forma estrutural do concertino se configura da seguinte maneira: INTRO – A – B – B' – C – C' – REEXPOSIÇÃO (INTRO) – A' – A'' – A''' – CADÊNCIA – CODA. A obra é introduzida em compasso 4/4 e em andamento lento, nomeado por *ariado*, sendo a semínima correspondente a 70bpm. Seguidamente, em compasso 2/4, é apresentado o andamento rápido, referido como *amostrado*, com semínima equivalendo a 100bpm. Nessa seção, a melodia é desenvolvida na dominante sobre o padrão rítmico de pausa de colcheia + duas semicolcheias e grupo de quatro colcheias, caracterizada por variação melódica ascendente e repetição temática. Novamente há uma alteração para o compasso 4/4, quando é trabalhada a rítmica do maracatu (figura 83) com suas especificidades de acentuação. Nessa parte, o compositor procurou retratar também o pífano, num caráter de improvisação do instrumento. Logo em

seguida, ocorre a transição para o baião, em compasso 2/4. Na mudança subsequente de compasso, para 4/4, o andamento lento é retomado, entretanto num caráter mais romântico, nominado por *afeiçoado*, e com semínima a 70bpm. A partir dessa seção, o compositor faz uso de escalas no modo mixolídio. A última alteração de compasso, para 2/4, é novamente exposto o andamento *amostrado*, caracterizado por uma passagem virtuosística para flauta. Nesse trecho, ocorre a reexposição do primeiro tema, construído sobre a tônica, com variações. Posteriormente, segue-se uma cadência constituída por fragmentos dos temas da peça. A obra é finalizada com diálogo entre orquestra e flauta, aludindo aos emboladores de côco, ou seja, cantadores que, ao toque do pandeiro, improvisam versos em forma de desafio.

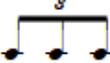
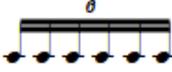
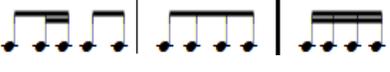
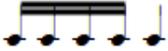
Quanto ao aspecto performático, o compositor ressalta a importância da adequada execução das articulações rítmicas que norteiam o estilo da música nordestina, nomeadamente o que concerne às acentuações do baião e o maracatu. Também recomenda a audição de obras da Orquestra Armorial e do Quinteto Armorial de modo a auxiliar na construção do caráter e sonoridade que remetem a música de raiz popular nordestina.

Aplicação das técnicas sonoras contemporâneas

A tabela 12 confere a forma estrutural de *Concertino Armorial para flauta e orquestra*, que servirá como guia para aplicação das técnicas sonoras contemporâneas, além da sugestão de modos de articulação, se apropriado. A obra caracteriza-se por uma escrita tradicional no que diz respeito ao não emprego de técnicas estendidas pelo compositor. Como já mencionado, a obra, em seu formato original, foi apresentada no âmbito do primeiro recital de doutoramento dessa autora, em sua versão para flauta e piano, e no aniversário da Escola de Artes da Universidade de Évora, em sua versão para flauta e orquestra. Porém, a obra com as intervenções terá seu resultado apresentado no âmbito do terceiro recital.

Tabela 12

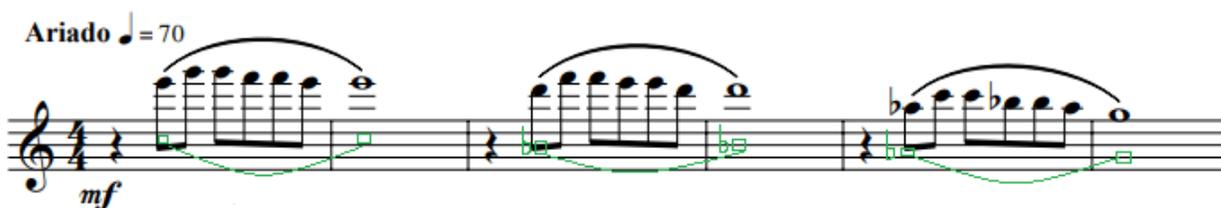
Forma estrutural do “Concertino Armorial para flauta e orquestra”

Forma	Compassos	Compassos Frases	Ritmo predominante
Introdução	1 – 11	1 – 6 6 – 12	
A	12 – 28	12 – 15 16 – 19 20 – 23 24 – 28	
B	28 – 35	28 – 29 30 – 31 32 – 33 34 – 35	
B'	36 – 44	36 – 37 38 – 39 40 – 41 42 – 44	
C	44 – 51	44 – 47 48 – 51	—
C'	52 – 60	52 – 56 56 – 60	
Reexposição (Intro)	60 – 74	60 – 67 68 – 71 71 – 74	
A'	74 – 90	74 – 77 78 – 81 82 – 85 86 – 90	—
A''	90 – 105	90 – 93 94 – 97 98 – 101 102 – 105	
A'''	106 – 122	106 – 110 110 – 114 114 – 118 118 – 122	
Cadência	123 – 150	123 – 128 129 – 132 133 – 136 136 – 140 140 – 144 144 – 150	
Coda	150 – 167	150 – 152 152 – 154 154 – 157 158 – 160 161 – 167	

O primeiro excerto selecionado para a realização das intervenções encontra-se na introdução, especificamente entre os compassos 1 e 6. Em andamento lento, essa seção imprime o caráter sagrado das festas da igreja católica do Nordeste. Aplicamos à frase melódica, o canto em nota pedal, de modo a dar um sentido espiritual e transcendental, podendo ser comparado a um mantra, que se caracteriza pela sustentação de uma sílaba. A nota pedal era um procedimento bastante empregado pelos compositores armorialistas, além de remeter ao organum melismático da música sacra medieval, música de estreita relação com a Música Armorial, bem como a música de raiz popular nordestina. A figura a seguir compreende o referido excerto em que se aplicou a técnica de canto e toque em simultâneo, e o exemplo subsequente, o resultado sonoro da aplicação. Vale ressaltar que as notas definidas para o canto (Dó, Sib, Láb e Sol) foram selecionadas, evidentemente, em consonância com harmonia.

Figura 84

Aplicação do canto e toque em simultâneo na introdução do Concertino Armorial



Nota. Partitura do Concertino Armorial

Exemplo 17

Resultado sonoro da aplicação do canto e toque em simultâneo na introdução do “Concertino Armorial”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-canto-e-toque-em-simultaneo-2>

A seção A condiz ao andamento rápido, que representa o aspecto profano das festas religiosas. A estrutura melódica e rítmica do trecho, em colcheias e semicolcheias, viabilizou o emprego de modos de articulação da música de pífano. Assim, optamos por inserir alguns mordentes em algumas notas das frases como demonstrado na figura 85. Outras decisões que tomamos para esse mesmo excerto foi com relação a transposição de oitava e dinâmica. De modo a prover uma maior projeção sonora diante da orquestra, consideramos apropriado executar o excerto uma oitava acima. No que diz respeito a dinâmica, a indicação na partitura confere a um *mezzoforte* tanto para flauta quanto para a orquestra. Como a primeira e segunda frase (compassos 12-15 e 16-19) se repetem integralmente nos compassos seguintes (20-23 e 24-28), buscamos expressar um contraste entre elas, adotando a dinâmica forte para a grande frase (compassos 12 ao 19), e a dinâmica piano para a grande frase subsequente (compassos 20 ao 28).

Figura 85

Aplicação de mordentes, dinâmica e alteração de oitava em excerto no “Concertino Armorial”

Nota. Partitura do Concertino Armorial

Na seção B, ainda em andamento rápido, o compositor trabalha com material rítmico do maracatu e isso requer especial atenção dos performers, principalmente do naipe de percussão, pois a execução rítmica deve ser precisa e com as devidas acentuações de modo a não descaracterizar o maracatu. Por não ser uma rítmica habitual para muitos, é válido conhecer e ouvir as peculiaridades rítmicas dessa manifestação cultural, a fim de apreender as

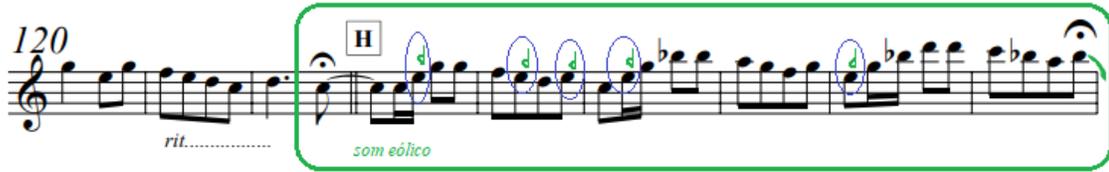
nuances do toque de maneira aproximada. Nessa mesma seção, o compositor procurou evocar o pífano, e para corresponder a indicação, buscamos aceder a um timbre que remeta a sonoridade do instrumento. Propomos, portanto, para o excerto – que é formado por grupos de semicolcheias – a utilização do som eólico, além da adoção do golpe de língua simples, o qual, em andamentos rápidos, potencializa o efeito de som desfocado e ruidoso expresso pelo pífano.

Outro ponto pelo qual buscamos expressar o modo de toque aproximado ao do pífano refere-se à seção ‘A’, precisamente as frases entre os compassos 114 e 122. Assim como acontece em A, a frase entre os compassos 114 a 118 é repetida integralmente nos compassos seguintes. Assim, estabelecemos um contraste entre as frases através da dinâmica forte e piano, respectivamente, porém, referenciamos-nos no procedimento realizado pelos pifeiros, os quais, muitas vezes, executam esse contraste de dinâmica através da mudança de oitava, ou seja, quando há a repetição de frases, uma é tocada na oitava superior para sugerir a dinâmica forte, e a outra, na inferior, para sugerir a dinâmica piano. Para o caso em questão, executamos a primeira frase (compassos 114 a 118) uma oitava acima para representar a dinâmica forte, e a segunda frase (compassos 118 a 122) na sua extensão normal para representar a dinâmica piano. Esse mesmo procedimento é proposto para o trecho entre os compassos 142 a 150, em que a frase entre os compassos 144 e 150 deve ser transposta uma oitava acima.

A cadência sempre é o momento em que o intérprete pode dar sua contribuição munido de uma maior liberdade. Essa parte do concertino, portanto, abrange uma maior quantidade de técnicas adicionadas. Para a primeira frase da cadência (compassos 123 a 128), consideramos apropriado a sua construção melódica, o emprego do som eólico e do breve glissando descende no final da frase, de modo a evocar nuances da música de pífano, bem como o uso da microtonalidade para a efetuação da terça neutra, característica tão comum de diversas expressões musicais da cultura popular nordestina. Nesse caso, as notas Mi⁵ devem ter sua afinação estabelecida entre uma terça menor e uma terça maior, ou seja, abaixamos a nota um quarto de tom tendo como suporte a digitação alternativa, proposta na figura 87. A figura 86 mostra a aplicação de tais técnicas.

Figura 86

Aplicação do som eólico, quarto de tom abaixo e glissando descendente em cadência do “Concertino Armorial”



Nota. Partitura do Concertino Armorial

Figura 87

Digitação da nota Mi (quarto de tom abaixo) em excerto da cadência (compassos 123-127) do “Concertino Armorial”



Nota. Sugestão da autora

Exemplo 18

Resultado sonoro da aplicação do som eólico, quarto de tom abaixo e glissando descendente no “Concertino Armorial”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-som-eolico-quarto-de-tom-abaixo-mie-gliss-decendente>

Na terceira frase (compassos 133 a 136) procuramos sugerir o modo de construção melódica em terças do dueto de pífanos, desse modo, aplicamos a técnica de canto e toque em simultâneo, acrescentando à melodia o canto uma terça acima, como pode ser observado na figura 88. O exemplo 19 condiz ao resultado sonoro da aplicação.

Figura 88

Aplicação do canto e toque na cadência do “Concertino Armorial”



Nota. Partitura do Concertino Armorial

Exemplo 19

Resultado sonoro da aplicação do canto e toque em simultâneo na cadência do “Concertino Armorial”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-canto-e-toque-em-simultaneo-na-cadencia-do-concertino-armorial>

Nas três frases subsequentes procuramos trazer a questão rítmica, tão evidenciada na peça – através da percussão enérgica do maracatu e do baião –, aplicando a técnica de *pizzicato* em algumas notas, ora nos tempos fracos e fortes, ora somente nos fortes, como apontado em verde e azul na figura abaixo. Sugere-se para o excerto algumas articulações (ligaduras) também marcadas na figura 89. O resultado sonoro pode ser observado no exemplo 20.

Figura 89

Excerto selecionado para aplicação do “pizzicato” no “Concertino Armorial”

Nota. Partitura do Concertino Armorial

Exemplo 20

Resultado sonoro da aplicação do pizzicato na cadência do “Concertino Armorial”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-do-pizzicato-na-cadencia-do-concertino-armorial>

Por último, na coda, optamos por evocar a característica de nota pedal da Música Armorial através da aplicação da técnica de canto e toque em simultâneo entre os compassos 161 e 165, em que a nota Dó foi selecionada para ser sustentada com o canto. Aplicamos a mesma técnica nas três notas finais: à primeira nota foi adicionado o canto (Dó), enquanto as duas últimas notas (Dó 6) foram transformadas em Mi 6, às quais adicionamos o canto (Dó), como demonstrado na figura 90. O exemplo corresponde ao resultado sonoro da frase final (compassos 161 a 167).

Figura 90

Aplicação canto e toque em simultâneo na coda do “Concertino Armorial”



Nota. Partitura do concertino Armorial

Exemplo 21

Resultado sonoro da aplicação do canto e toque em simultâneo na coda do “Concertino Armorial”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-canto-e-toque-e-simultaneo-na-coda-do-concertino-armorial>

Considerações finais

O *Concertino Armorial* foi composto em 2000 e até então não teve partitura publicada. Corresponde a uma obra cuja elaboração foi influenciada pela linguagem armorial e confere à primeira obra concertante escrita para flauta nesse estilo, que faz menção ao armorial, existindo apenas mais uma que é o *Concerto Armorial*, de Marlos Nobre (2004).

No *Concertino Armorial*, o sagrado e profano das festas do catolicismo do interior do Nordeste, as bandas de pífanos, as danças nordestinas, nomeadamente o baião e o maracatu, e os emboladores do côco foram os elementos de referência para a composição de Rogério Borges. Tais aspectos inspiraram o emprego das seguintes técnicas contemporâneas: canto e toque em simultâneo, som eólico, glissando descendente, quarto de tom e o *pizzicato*. O canto e toque em simultâneo foi usado para o excerto, em andamento lento, no qual o compositor procurou retratar o aspecto sagrado das festas religiosas, as quais tem como forte característica as procissões, em que são entoados cânticos sacros pelos fiéis. Para representar os pífanos, empregou-se o som eólico, glissando descendente, o quarto de tom para viabilizar a execução da terça neutra (qualidade do instrumento), além do canto e toque em simultâneo (canto uma terça acima) para remeter a característica da música da dupla de pifeiros que normalmente se desenvolve em intervalos de terças. Nesse segmento também foram utilizados alguns procedimentos da performance dos pifeiros como, por exemplo, a mudança de oitava para sugerir o tipo de dinâmica: *forte* (oitava superior) e *piano* (oitava inferior), além da inserção de mordentes. Por fim, o *pizzicato* foi utilizado para suggestionar a rítmica percussiva do maracatu e do baião.

Antes de realizar esse processo de construção performativa, foi pedida a anuência a Rogério Borges (anexo 1), que prontamente concordou com a ideia. Após a realização desse trabalho de intervenção em sua obra, o compositor teve a oportunidade de avaliar a aplicação das técnicas sonoras e se posicionou favoravelmente à proposta interpretativa. Na sua opinião, considera que o trabalho desenvolvido por esta autora significa uma importante contribuição a sua obra. Nas suas palavras: “a ideia de utilizar as técnicas estendidas para remeter os sons dos instrumentos populares, como o pífano e o zabumba, pareceu-me bastante interessante e soou muito bem”. Rogério Borges acrescenta que acorda com a inserção das técnicas sonoras na

peça e diz: “acredito que este novo olhar para o *Concertino Armorial* pode ser uma opção de parâmetro de interpretação para outros flautistas” (anexo 1). O termo de consentimento para a edição e publicação da obra, assinado pelo compositor, encontra-se no anexo 3, e a partitura com as sugestões dessa autora, no anexo 2.

4.3 *Suite da Caatinga*, de Hezir Pereira

Suite da Caatinga é resultado da proposta que foi direcionada a compositores brasileiros para a elaboração de novas obras para flauta, inspiradas na linguagem armorial. Hezir Pereira é nascido no Norte do país e apesar de não ser um compositor oriundo do Nordeste, sua obra tem grande influência das expressões musicais populares de sua região, nomeadamente o carimbó, siriá e o boi bumbá, esse último também muito presente na cultura nordestina. *Suite da caatinga* foi o primeiro trabalho do compositor baseado na linguagem armorial. Antes disso, Hezir Pereira ainda não tinha conhecimento sobre o termo “armorial”, mas evidentemente que já havia ouvido músicas e arranjos com alguma ligação com a linguagem da Música Armorial. O compositor manifestou bastante entusiasmo em experienciar a composição em um novo estilo e, para a elaboração da obra, realizou pesquisas sobre a Música Armorial, e inspirou-se na literatura, através da leitura do livro “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, bem como em suas experiências auditivas prévias da música nordestina, especificamente a tradicional música de Luiz Gonzaga.

Sobre o compositor

Figura 91

Fotografia de Hezir Pereira



Nota. Fotografia cedida pelo compositor

Hezir Pereira nasceu em 28 de setembro de 1968, na capital Belém, no Estado do Pará. Seu interesse pela música iniciou aos treze anos de idade, através da igreja evangélica, na qual estudou violão e participou do coral. Na igreja, também teve a oportunidade de ter aulas de piano com o maestro Filinésio Soares, e estudar saxofone, passando a integrar a banda de música da instituição. Nesse ambiente, começou a experimentar outros instrumentos, estudando-os de forma autodidata. A partir daí, decidiu que tomaria a música como profissão e, em 1987, entrou para as Forças Armadas (Aeronáutica), assumindo a função de soldado músico/percussionista na Banda de fanfarra, permanecendo até 1989. No mesmo ano, integrou o quadro da polícia militar, através de concurso público e atuou na Banda de Música, tocando requinta, clarinete e saxofone. Em virtude da falta de pessoal para alguns instrumentos da

banda, passou a tocar tuba e bombardino. Após sua promoção a subtenente, tornou-se regente do grupo até a sua aposentadoria, em 2017. A partir de 1990, buscou aprimorar seus conhecimentos musicais ingressando no Conservatório Carlos Gomes, onde estudou teoria musical e clarineta e, no ano seguinte, participando do curso de Prática de Banda no Festival de Inverno de Londrina, no Paraná, como aluno bolsista, sob a orientação do maestro Daniel Havens (EUA). Como professor de música, lecionou no SESC (Serviço Social do Comércio), entre os anos de 1993 e 1999, e no Conservatório Grão-Pará, de 1997 a 2000. Foi a partir do ano 2003 que percebeu sua aptidão para área composicional, elaborando inicialmente pequenos arranjos para bandas de sopro. Então, em 2008, candidatou-se a bolsa de estudo, sendo contemplado para participar do Festival Internacional de Música de Campos do Jordão, no qual obteve a terceira colocação no concurso de composição, na categoria aluno autodidata, com a obra *Prelúdio Amazônico* para quarteto de metais. Essa ocasião foi determinante para sua decisão de torna-se compositor e arranjador, e logo passou a investir nos estudos na área. Entre os anos de 2004 e 2007, ingressou no Conservatório de Tatuí, em São Paulo, para realizar os cursos de Sibelius, Finale, Transcrição e arranjo, paralelamente, participava de festivais como bolsista. Em 2010, prestou exame de admissão ao ensino superior, para a Universidade Estadual do Pará (UEPA), para o curso de Bacharelado em Música, com habilitação em Composição e Arranjo, sendo contemplado com a única vaga oferecida. Enquanto sargento da Polícia Militar, elaborava arranjos e composições para a Banda, como forma de praticar o conhecimento obtido na Universidade. No curso, graduou-se nas classes dos professores doutores Sérgio Molina e Paulo Tiné e, em seguida, fez uma complementação pedagógica para se tornar apto ao ensino. Também em 2010, realizou uma pós-graduação em Docência no Ensino Superior pelo Instituto Carreira. No ano 2015, iniciou uma nova graduação, em Regência de Banda pelo Instituto Estadual Carlos Gomes, concluída em 2020, na classe dos professores doutores Marcelo Jardim e Abel Rocha. No mesmo ano de 2015, trabalhou como compositor, arranjador e transcritor do Festival Internacional de Música (FIMUCA), promovido pelo Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG) e Fundação Carlos Gomes (FCG), junto ao maestro e diretor do Festival, Marcelo Jardim. Nesse mesmo festival, teve experiências como regente de banda sinfônica jovem, sob a direção do maestro Marcelo Jardim. Ainda nesse ano, assumiu o cargo de professor de música da Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM), e em 2018, da Faculdade Adventista da Amazônia (FAAMA).

No ano de 2020, com a impossibilidade de trabalhar presencialmente, devido ao estado de pandemia, passou a dedicar-se mais intensamente à produção de arranjos e composições. Dentre os resultados destacam-se Estações amazônicas para banda sinfônica, Lendas da mata para clarinete e piano e a Suite Parajoara para fagote e orquestra de cordas, essa última encomendada para investigação de mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Recentemente concluiu uma pós-graduação em Regência Orquestral pela Faculdade de Ciência e Educação de Caparaó (FACEC). Além da formação musical, possui Bacharelado em Teologia pela Faculdade e Seminário Teológico Nacional (FATEN) e detém o título de pastor evangélico. Atualmente, assumiu a direção musical e regência da Orquestra Corbã da denominação cristã protestante Assembleia de Deus, no Estado do Maranhão. Hezir Pereira possui um acervo de aproximadamente duzentas obras, entre composições natalinas, pascais, para musicais, dobrados, gospel e obras inspiradas na cultura paraense, nas mais variadas formações: para bandas de música, bandas sinfônica, orquestras, quintetos, dentre outras. Compositores como Wagner, Stravinsky, John Williams, David T. Clydesdalle, e os brasileiros Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Tim Rescala, Mestre Verequete (cantor e compositor de carimbó, gênero musical paraense), e a música regional do Pará como um todo são suas principais influências composicionais.

A obra

Suite da Caatinga foi escrita para flauta e piano, no ano de 2018. Para a elaboração da obra, o autor procurou sugerir uma narrativa constituída por dois personagens (flauta e piano), que se passa no contexto do Sertão Nordestino, – uma das sub-regiões do Nordeste do Brasil, marcada historicamente pela pobreza e sofrimento do povo, mas que ao mesmo tempo tem esperança e alegrias – especificamente no cenário da Caatinga, um bioma predominante do Nordeste do país, caracterizado por um clima semiárido, típico de regiões com pouca ocorrência de chuvas. Sua vegetação apresenta solo seco e pedregoso e possui um número restrito de folhagens, as quais se adaptam às épocas de seca (Instituto Brasileiro de Florestas,

s.d.). O compositor explica que os personagens, representados pela flauta e o piano, caminham pelas caatingas em busca de motivos e respostas, e por vezes, travam pequenas lutas (representadas musicalmente pelos confrontos do repente ou cantoria de viola), porém seguem confiantes no propósito da felicidade. Quanto à construção da narrativa, o compositor baseou-se em *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892-1953), um romance que aborda a situação de um grupo de retirantes que, assolados pela seca e a escassez no Sertão do Nordeste brasileiro, buscam meios para transpor as condições adversas da vida (Diana, s.d).

Suite da Caatinga possui cerca de 10 minutos de duração e é formada por quatro movimentos; I. *A chuva não vem?*, II. *Sem palavras*, III. *Existe Esperança* e IV. *Repente Contente*. Na busca de elementos armoriais para a elaboração da obra, o compositor teve como referências as obras *Mourão*, de Guerra-Peixe e Clóvis Pereira, *Revoada*, de Antônio José Madureira e a *Suíte Sinfônica Velho Chico*, de Tim Rescala. Concretamente, utiliza material escalar modal, acordes em ostinato, forma melódica alusiva à estrutura de confronto do Repente, e ritmos tipicamente nordestinos. O compositor considera que a rítmica extraída da cultura popular para a obra, constituiu-se como um aspecto fundamental no momento da criação. Especificamente o baião e o xote, com suas diversidades de variações rítmicas, ampliaram as possibilidades criativas na construção melódica e harmônica. A melodia da peça foi estruturada com base em escalas e arpejos, sendo desenvolvida através de variações (figura 92, destaque em azul). Quanto à harmonia, foi esquematizada a partir de blocos harmônicos de quartas e quintas (figura 93, destaque em azul), de acordo com as variações melódicas ou bloco harmônico sequencial.

Figura 92

Exemplo de construção melódica em variações de “Suite da Caatinga”

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of five staves of music, all in treble clef and G major. The first staff starts at measure 3 and features a melodic line with eighth notes and slurs. The second staff starts at measure 7, marked 'na 2ª vez toca Allegro.' and 'f', with a dense texture of sixteenth notes. The third staff starts at measure 10 and continues the sixteenth-note texture. The fourth staff starts at measure 13 and features a long, sweeping melodic line with slurs. The fifth staff starts at measure 15, marked 'To Coda' and 'f', and concludes with a melodic phrase. Blue boxes highlight specific melodic segments in measures 3, 7-10, 13, and 15.

Nota. Excerto do III movimento. Partitura original de Suite da Caatinga

Figura 93

Exemplo de construção harmônica em blocos de quartas e quintas de “Suite da caatinga”

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The Flute staff starts at measure 55 and features a melodic line with slurs and triplets. The Piano staff starts at measure 56 and features a harmonic texture of blocks of fourths and fifths. A blue box highlights the piano accompaniment from measure 56 onwards. The title 'III Variação' is written above the flute staff.

Nota. Excerto do IV movimento. Partitura original de Suite da caatinga

Com relação a questão performática, o compositor ressalta da importância de executar a obra com coerência estilística, sendo necessário, portanto, o entendimento do contexto armorial. Além disso, recomenda ter atenção ao diálogo entre as frases, identificando o que se constitui como perguntas ou respostas, a fim de que o intérprete possa tomar decisões interpretativas de forma consciente.

Movimento I – *A chuva não vem?*

O primeiro movimento procura refletir um caráter de ansiedade e expectativa para que ocorra chuva no Sertão. O compositor caracteriza o movimento como um Rondó Nordestino. Hezir Pereira explica que se utiliza do termo com base na ideia de que o movimento é construído a partir de ritmo (piano) e melodia (flauta), que são alternados repetidamente, sempre dando um sentido de retomada. De um ponto de vista macro, a obra segue a forma estrutural INTRO – A – B – C – FINAL. Em compasso quaternário, a peça é constituída por dois andamentos: Andante e Allegretto, nos quais a transição acontece através de um *acellerando*. A organização harmônica circunda em torno da tonalidade de Dó maior com acidentes ocorrentes. O autor inicia a composição com uma parte introdutória na voz do piano utilizando uma característica marcante da Música Armorial: melodia modal, com emprego da escala com o quarto grau aumentado e a sétima abaixada e sinalizando para elementos rítmicos do baião.

Aplicação das técnicas sonoras contemporâneas

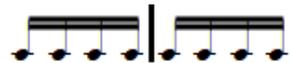
Movimento I

A tabela a seguir condiz a forma estrutural do primeiro movimento da *Suite da Caatinga*, sendo necessária para nortear a aplicação das técnicas sonoras contemporâneas, bem como a inserção de modos de articulação e ornamentação, se oportuno. É importante destacar que a obra de Hezir Pereira possui uma escrita clássica, ou seja, as técnicas estendidas não fazem parte da composição. O procedimento de aplicação de tais técnicas foi apresentado,

de maneira mais completa, em concerto, no âmbito do *flautUEncontro – Encontro de investigação em Flauta Transversal*, ocorrido em 2019.

Tabela 13

Forma estrutural do primeiro movimento da “Suite da Caatinga”

Forma	Comp.	Comp (Frases)	Ritmo predominante
Introdução	1 – 7	1 – 7	—
A	8 – 36	8 – 11 12 – 14 15 – 20 21 – 23 24 – 27 28 – 30 31 – 36	
B	37 – 44	37 – 40 41 – 44	
C	45 – 56	45 – 52 53 – 56	
Final	57 – 59	57 – 59	

Já no início do movimento é possível utilizar-se de técnicas contemporâneas para obter nuances sonoras inspiradas nas manifestações da cultura popular nordestina. No entanto, optamos por iniciar a primeira frase da flauta (compassos 8 a 11) com uma sonoridade própria do instrumento, atentando para um som nítido e focado, e levando em consideração as articulações indicadas na partitura.

Figura 94

Trecho selecionado para aplicação do som de pífano em “Suite da caatinga”



Nota. Excerto do primeiro movimento de *Suite da Caatinga*.

Selecionamos os dois primeiros compassos da frase subsequente (compassos 12 a 14, figura 94, destaque em azul) para a realização de um contraste sonoro em relação a frase anterior. Nesse trecho, como podemos observar na figura acima, apreendemos uma sonoridade mais débil, com poucos harmônicos, similar ao som dos tradicionais pifeiros. Para obter tal sonoridade, poderíamos executar as notas do excerto por meio das digitações dos sons difusos, que é caracterizado por um timbre bastante oco. Porém, tocar todas as notas da frase, cuja melodia está estruturada em colcheias e em andamento andante com digitações bem diferentes das normais, tornaria o trabalho técnico digital dificultoso. Portanto, recorreremos, como solução para a questão, a combinação de duas técnicas para a obtenção do som de pífano: os sons harmônicos, que possibilitam um resultado sonoro insípido, juntamente com o acréscimo do som eólico, através do procedimento de curva que, nesse caso consiste no girar a flauta para fora o máximo possível para, posteriormente, mantê-la fixa. No intuito de potencializar essa característica de som mais ventoso, admitimos uma embocadura com a saída de ar mais aberta e direcionamos o lábio superior e inferior para frente. Do trecho selecionado para a aplicação dos harmônicos, apenas o Sib 4 executa-se normalmente sem que soe como harmônico do Sib 3, pois a nota não integra a extensão da flauta. Assim, para a efetivação do som de pífano para essa nota, utilizaremos apenas a técnica de curva, com movimentação labial direcionada para frente e embocadura com maior abertura da saída de ar. De qualquer modo, mesmo essa nota não tendo o suporte da posição do harmônico, a execução do som

eólico torna-se mais fácil justamente por estar na região mais grave da flauta. Na figura 95 a seguir, estão expostas as digitações para os harmônicos, bem como seus símbolos.

Figura 95

Aplicação da técnica de sons harmônicos em “Suite da caatinga”



Nota. Excerto do primeiro movimento de *Suite da caatinga*.

Outra técnica que inserimos nesse mesmo excerto concerne ao glissando ascendente, nuance muito recorrente no decorrer da música pífano. No caso do primeiro motivo rítmico (compasso 12), o glissando se dará a partir de apogiatura que será adicionada a nota real, a fim de dar o sentido característico do sotaque do pifeiro. Assim, para a execução, tomamos a última nota do primeiro motivo: o Ré 6 (em destaque verde da figura 95) e acrescentamos a essa nota a apogiatura no tom Do# 6 (harmônico), em colcheia, que deve ser deslizada ascendentemente. O próximo glissando se dará no compasso 13, entre as duas últimas notas Lá e Sib. As imagens das figuras abaixo indicam os dedilhados das notas de partida para a execução dos *glissandi*:

Figura 96

Dedilhado do tom de Dó#6 (harmônico)



Figura 97

Dedilhado do tom Lá5 (harmônico)



Nota. Dedilhados sugeridos pela autora

A partir do dedilhado indicado na figura 96, o qual se atribui ao som do Do # 6, o dedo de numeração 4 da mão esquerda deve ser deslizado até que chegue ao tom da nota real (Ré6). Quanto à figura 97, a começar pelo dedilhado proposto, tom do Lá, desliza-se gradativamente o dedo de número 4 da mão direita até alcançar o tom da nota Sib.

No exemplo 22, apresentamos o resultado sonoro do emprego das duas técnicas no excerto.

Exemplo 22

Resultado sonoro da aplicação dos harmônicos e glissando ascendente de dedilhação em “Suite da caatinga”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-sons-harmonicos-e-glissandos>

Após essa seção, o movimento desenvolve-se mais ritmicamente em ritmos sincopados e semicolcheias com a base do piano em células rítmicas do baião com uma maior constância. Para toda obra, primamos para acentuação das síncopas, evidenciando os tempos fracos, com vistas a considerar estilisticamente a concepção da Música Armorial, exceto nas seções em que o compositor insere as acentuações nos tempos fortes das síncopas.

O próximo ponto a ser discutido é referente a sexta frase da seção A (compasso 28 ao 30). Nessa passagem, o autor procurou representar o vento quente do Sertão nordestino. Desse modo, buscamos obter uma sonoridade mais ventosa possível e, para tanto, recorreremos à técnica do som eólico através da curva, dispendo a embocadura com a flauta totalmente girada para fora. Para dar o efeito esperado, foi necessário também executar as notas da frase (Sol) na primeira oitava da flauta, abaixando, assim, duas oitavas do Sol 6. O efeito de movimentação do vento, foi dado pelo compositor na transição do compasso 29 para o 30, com glissando ascendente do Sol ao Sol#, que deve ser realizado com o glissando de dedilhação; tirando gradativamente o dedo 3 da mão esquerda em direção ao tom da nota Sol #, sem que mude a digitação, ajustando a afinação através do movimento do lábio, de forma que a transição ocorra sutilmente, e então executar o trino.

Na seção B, especificamente os compassos 37 e 38 e 41 e 42, o compositor utiliza o recurso de nota rebatida, modo de articulação típico da música de rabeça e característico da música do Movimento Armorial. Buscamos inspiração, para a realização das passagens em que ocorrem as notas rebatidas, no modo de toque do rabequeiro, especificamente, sua característica de execução em corda dupla, bem como sua sonoridade áspera.

Como demonstrado na figura 98, canto e toque em simultâneo foi a técnica escolhida para representar o uso de corda dupla da música de rabeça. No primeiro momento, no qual ocorrem as notas rebatidas, definimos a primeira nota (Sol 6) para se cantar, mantendo a voz até o final do excerto, enquanto a dedilhação da parte tocada da melodia se dá normalmente. O mesmo procedimento deve ser feito a partir do compasso 41, sendo que a nota escolhida para o canto foi a nota Ré 6. O exemplo 23 exhibe o resultado sonoro do emprego da técnica entre os compassos 37 e 39.

Figura 98

Aplicação da técnica de canto e toque em simultâneo em “Suite da caatinga”



The image displays two staves of musical notation. The top staff begins at measure 37, marked with a box containing the number 37. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *f*. The melody consists of a series of eighth notes with slurs, some of which have a 'v' (vibrato) marking above them. The bottom staff begins at measure 40, marked with a box containing the number 41. It also features a treble clef and a key signature of one sharp. The melody continues with similar eighth-note patterns and slurs. The notation is presented in a clear, black-and-white format.

Nota. Excerto do primeiro movimento da *Suite da Caatinga*

Exemplo 23

Resultado sonoro da aplicação do canto e toque em simultâneo em “Suite da caatinga”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-canto-e-toque-em-simultaneo-1>

Na seção C, mais precisamente nos compassos 45 e 46, aplicamos a técnica do glissando de bocal na última nota de cada motivo. A técnica remete ao modo peculiar do toque dos pifeiros, através da aparente “caída de afinação” nos finais de frase. Portanto, as duas últimas notas dos referidos compassos (Sib) devem ser produzidas com um glissando de bocal descendente de maneira rápida e discreta, assemelhando-se a um pequeno declínio na afinação. Por fim, como ornamentação, convencionamos adicionar alguns mordentes na parte

final, como demonstrado em destaque na figura 99 a seguir, a fim de dar um sentido de improvisação.

Figura 99

Notas selecionadas para inserção de mordentes em “Suite da caatinga”



Nota. Excerto do primeiro movimento da Suite da caatinga

Movimento II – *Sem palavras*

No segundo movimento, denominado como *Valsa cantante*, o autor retrata, num caráter melancólico e expressivo, a dor e o sofrimento causado à terra pela seca que atinge o Sertão Nordestino. Na descrição dada pelo compositor, a flauta inicia a obra com choro e lamento pela escassez de chuvas, enquanto o piano repousa para, em seguida, com o corpo rítmico, dar suporte ao solista que muito abatido se encontra, entregando-se à melodia triste e melancólica.

Em compasso ternário e andamento lento, o compositor designa o caráter do movimento como maestoso *com melancolia* e *com muita expressão*, desenvolvido na tonalidade de Lá menor. Do ponto de vista melódico e harmônico, a peça não é caracterizada pelo uso de escalas modais nordestinas, exceto na parte final, na qual o compositor evoca melodia introdutória de *Asa branca*. Sendo assim, de uma maneira geral, a obra não traz um sentido musical nordestino. Contudo, vamos buscar em cantos do Nordeste, nomeadamente na toada e no aboio, o caráter para simbolizar o tom de lamento e melancolia que o movimento evidencia

Aplicação das técnicas sonoras contemporâneas

Movimento II

Tabela 14

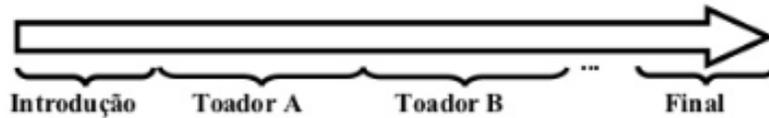
Forma estrutural do segundo movimento da Suite da Caatinga

Forma	Comp.	Comp. (Frases)	Ritmo predominante
Introdução	1 – 15	1 – 8 9 – 15	
A	16 – 24	16 – 24	
B	25 – 41	25 – 32 33 – 41	
Coda	42 – 49	42 – 49	

O movimento, concebido na estrutura INTRO – A – B – CODA, tem a introdução formada por duas frases: a primeira, entre os compassos 1 e 8, é realizada pela flauta, sem acompanhamento de piano. A segunda, entre os compassos 9 e 15, confere à reexposição da melodia na voz do piano. A partir da seção A (compassos 16 a 24), o tema é desenvolvido pela flauta com acompanhamento do piano, prosseguindo para a parte B (compassos 25 a 41). Ainda nessa seção, há um interlúdio na voz do piano, entre os compassos 33 e 41, com repetição de A e B. Por último, a Coda está disposta em oito compassos (42 ao 49). Como podemos observar na figura abaixo, tal estrutura tem bastante semelhança a uma das formas de organização da Toada, a qual vamos utilizar como referência para definir as técnicas a serem introduzidas na peça.

Figura 100

Exemplo de forma de organização da toada



Nota. Pereira, 2012, p. 6

Como já mencionado no capítulo 3, comumente a introdução e o final da referida estrutura de toada correspondem a um aboio. Assim, a fim de representar esse canto, escolhemos para a introdução do movimento a técnica de cantar e tocar simultaneamente. Vale ressaltar que, no aboio, não há acompanhamento instrumental harmônico – assim como acontece com a melodia da flauta na introdução –, e seu canto é entoando a solo. Contudo, a fim de tornar a sonoridade mais enriquecida, inserimos uma terça acima na voz flauta – tomando de empréstimo de um dos formatos de execução do canto da toada⁸⁷, demonstrado na figura 101 abaixo. Logo a seguir, apresentamos no exemplo 24 o resultado sonoro da aplicação.

Figura 101

Aplicação da técnica de canto e toque em simultâneo em “Suite da caatinga”

Maestoso
com melancolia

O trecho musical é escrito em uma única linha de pauta para flauta em 3/4. O tempo é *Maestoso* com o caráter *com melancolia*. O trecho começa com um acorde de *mp* (mezzo-piano) e termina com um acorde de *mf* (mezzo-forte). Há uma melodia principal com notas azuis e uma linha de acompanhamento com notas brancas, ambas com arcos e respirações indicadas.

Nota. Excerto do segundo movimento da Suite da caatinga

⁸⁷ As informações sobre os tipos de execução da toada encontram-se na página 154 desta tese.

Exemplo 24

Resultado sonoro da aplicação do canto e toque em simultâneo em “Suite da caatinga”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-canto-e-toque-em-simultaneo>

Para as seções A e B, que, de acordo com estrutura da toada, na figura 100, corresponderia às partes do Toador A e Toador B, respectivamente, acedemos a um tipo de sonoridade com características do modo de canto da toada em que o toador detém uma voz “anasalada”, “metálica”, rude, agressiva, áspera, gritada e sem vibrato (exceto nos finais de frase, o qual é realizado de uma maneira em que as ondas ocorrem de forma muito rápida). Para obter esse tipo de som, utilizamos a técnica contrária a um som clássico de flauta. Os lábios devem estar mais tensionados e a embocadura com uma posição de sorriso. Além disso, a garganta deve ficar mais comprimida, a fim de que o som fique mais “pobre” em harmônicos. Recomenda-se ressalvas no uso do vibrato, que, no geral, não deve ser utilizado, a não ser em notas longas, nos finais de frase, através das técnicas *bisbigliando* e/ou *shaking*, as quais viabilizam um efeito de vibrato muito rápido, assim como o realizado pelos toadores. Portanto, o referido vibrato pode ser utilizado no final de cada semifrase das seções A e B, ou seja, nas notas Mi 5, Si 5, Ré 6 e Lá 5⁸⁸. Como essas seções se repetem, decidimos, como segunda vez, executá-las uma oitava abaixo com a aplicação do som eólico.

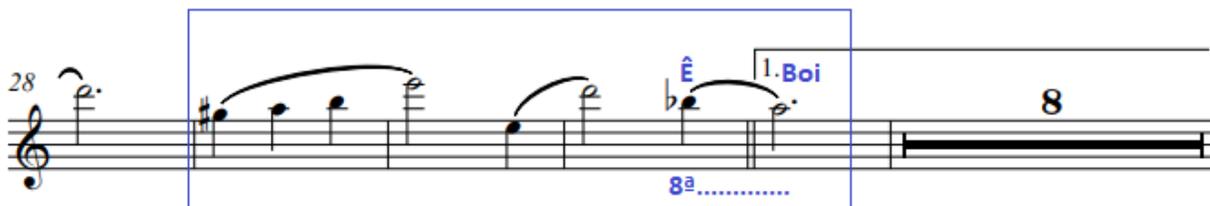
Ainda na seção B, empregamos nas finalizações das frases, especificamente nas notas Sib e Lá (compassos 31 e 32 e 31 e 42), o falar e tocar no mesmo tom, com o propósito de

⁸⁸ Os gráficos com as dedilhações das notas em *bisbigliando* podem ser encontradas em livros de técnicas contemporâneas para flauta. A tabela com dedilhações pela qual nos referenciaremos aqui está disponível no apêndice 3 do livro de Levine e Mitropoulos-Bott (2005).

reportar-se às sílabas “Ê, boi” típicas do aboio, vocalizada pelo toador ao final do verso de cada estrofe da toada. Assim, a nota Sib deve ser tocada pronunciando ao mesmo tempo o vocábulo “Ê”, e a nota Lá, a palavra “boi”. Para dar mais ressonância aos vocábulos, indicamos que as notas sejam tocadas uma oitava abaixo. A aplicação da referida técnica pode ser visualizada no excerto, na figura 102, e seu resultado sonoro no exemplo subsequente.

Figura 102

Aplicação do falar e tocar em simultâneo em “Suite da caatinga”



Nota. Excerto do segundo movimento da *Suite da caatinga*

Exemplo 25

Resultado sonoro da aplicação do Falar e tocar em simultâneo em “Suite da caatinga”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-falar-e-tocar-em-simultaneo>

O último trecho a ser trabalhado é a Coda, especificamente os cinco últimos compassos. A parte da sequência de colcheias confere à seção na qual o compositor procurou remeter à melodia da introdução de *Asa Branca*, como pode ser observado no destaque em azul da figura a seguir.

Figura 103

Parte final do segundo movimento da “Suite da caatinga”

Nota. Excerto do segundo movimento da *Suite da caatinga*

Se associássemos a Coda ao extrato final da toada, aplicaríamos a técnica que foi correlacionada ao aboio, o cantar e tocar simultaneamente. No entanto, o grupo sequencial de colcheias também expressa um padrão melódico intervalar bastante característico da viola da cantoria, conhecido como ponteado ou ponteio.

Como já explicado no capítulo 3, um dos tipos de contorno melódico do ponteado consiste numa melodia em pares de colcheias, em que o primeiro par é um intervalo de oitava, o qual direciona-se a uma sequência em que sempre a segunda nota do par é repetida. Conjuntamente ao ponteado, pode-se acrescentar notas pedal em ritmo de baião.

Diante do exposto, optamos, para última frase do segundo movimento, utilizar técnicas que evocassem o ponteado da viola nordestina. Utilizamos, então, na sequência de colcheias, a técnica de cantar e tocar simultaneamente, sendo cantado somente o Mib em nota pedal até o

final do grupo de colcheias. Paralelamente, foi utilizada a técnica percussiva de ruído de chaves com a finalidade de transmitir a base rítmica da viola. Assim, o ruído de chaves foi adicionado a cada dois grupos de colcheias, nos tempos fracos. Com esse procedimento, algumas células tiveram sua rítmica transformada para dar o sentido da pulsação do baião (2/4), como observado na figura abaixo. O exemplo 26 mostra o resultado sonoro da aplicação.

Figura 104

Aplicação do canto e toque em simultâneo e ruído de chaves em “Suite da caatinga”



Nota. Excerto da Coda do segundo movimento da *Suite da caatinga*

Exemplo 26

Resultado sonoro da aplicação do canto e toque em simultâneo e ruído de chaves em “Suite da caatinga”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-canto-e-toque-e-ruído-de-chaves>

Movimento III – *Existe esperança*

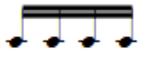
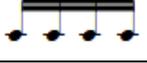
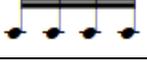
O terceiro movimento é caracterizado como *O baião* e é composto pelos andamentos Moderato e Allegro. Nesse movimento, o compositor descreve que apesar da crise ambiental, com a seca que ocasiona dificuldades de sobrevivência no sertão, os personagens se propõem a uma dança alegre, numa cadência ritmada transmitida pelo piano e a flauta em notas picadas, representando um sorriso que expressa esperança. O movimento dispõe da seguinte estrutura: INTRO – A – PONTE – B – IMPROVISO – CODETA – A. Em compasso quaternário, está na tonalidade de ré maior, com o quarto grau aumentado e a sétima abaixada. Além do uso de escalas nos modos mixolídio e lídio, o compositor também utiliza o modo dórico (Ré, Mi, Fá natural, Sol, Lá, Si, Dó natural) que corresponderia ao modo menor da música nordestina. A peça foi estruturada com uso exclusivo do acorde de ré em padrão rítmico do baião em ostinato durante todo movimento, características essas bastante peculiares à Música Armorial. Quanto ao desenvolvimento da melodia, acontece a partir de tema e variações, além de improviso. Predominantemente em semicolcheias e acentuações no tempo fraco, sua construção assemelha-se à da música das bandas de pífano. Portanto, utilizamos nesse movimento, técnicas que fazem referência às nuances melódicas dos pifeiros.

Aplicação das técnicas sonoras contemporâneas

Movimento III

Tabela 15

Forma estrutural do terceiro movimento da “Suite da caatinga”

Forma	Comp.	Comp. (Partes)		Comp. (Frasas)	Ritmo predominante
Introdução	1 – 3			1 – 3	
A	4 – 15				
		Tema	4 – 6	4 – 6	
		Var. A I	7 – 9	7 – 9	
		Var. A II	10 – 12	10 – 12	
		Var. A III	13 – 15	13 – 16	
Ponte	16 – 17				—
B	18 – 26				
		Var. B I	18 – 21	18 – 21	
		Var. B II	22 – 24	22 – 24	
		Var. B III	25 – 27	25 – 27	
Improviso	28 – 33			28 – 30 31 – 34	
Codeta	34 – 37				
A (Variações I, II e III)	7 – 15			7 – 9 10 – 12 13 – 16	

O primeiro ponto a ser discutido está localizado na seção A, especificamente nas variações I e II (compassos 7 a 12), exposto na figura 105 abaixo. Na variação I (compassos 7 a 9), procuramos evidenciar uma sonoridade padrão de flauta, considerando as articulações pré-estabelecidas na partitura e primando por uma execução cuidadosa das ligaduras e *staccatos*. Portanto, para a execução do grupo de semicolcheias em *stacatto*, empregamos a articulação do golpe de língua duplo. Já para a variação II (compassos 10 a 12), com o objetivo de realizar um contraste entre as frases bem como evocar o pífano, adotamos a técnica de som eólico. Para as semicolcheias, empregamos o golpe de língua simples, pois esse tipo de articulação com tal configuração rítmica, especialmente nos andamentos moderado ou rápido, viabiliza uma maior propensão em aceder a uma sonoridade menos nítida, com menor facilidade na definição do ataque. Além dessas observações, recomenda-se que ao realizar o golpe de língua simples, o intérprete busque um som mais ruidoso possível. Ainda com relação ao mesmo excerto, pode-se empregar ornamentações típicas dos pifeiros, como trinados, apogiaturas ou mordentes. Escolhemos, então, o mordente, para ser aplicado no último compasso da frase, especificamente nas notas em contratempo (Ré 6 e Dó 6). A mesma sequência de pensamento até aqui exposta também foi considerada na seção B (variações II e III), especificamente nas frases entre os compassos 22 ao 24 e 25 ao 27, exceto nesse último, por não seguir a mesma organização melódica. A figura 105 refere-se à exemplificação do excerto escolhido para aplicação das referidas técnicas e ornamentações. O exemplo 27 exhibe o resultado sonoro da aplicação, mostrando o contraste de articulações entre as frases 7 – 9 e 10 – 12.

Figura 105

Trecho selecionado para aplicação do som eólico (azul) e mordentes (verde) em “Suite da caatinga”

The image shows a musical score for a flute part. It consists of two staves. The first staff starts at measure 7, marked with a repeat sign and the instruction 'na 2ª vez toca Allegro.' and a forte 'f' dynamic. The second staff starts at measure 10, also marked with a forte 'f' dynamic. A blue rectangular box highlights the measures from 10 to 12. Within this box, the final notes of measure 12 are circled in green, indicating the application of mordents.

Nota. Excerto da seção A do terceiro movimento da *Suite da caatinga*

Exemplo 27

Resultado sonoro da aplicação da sonoridade difusa e mordentes em “Suite da caatinga”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-som-difuso-e-mordentes>

O próximo ponto abordado está na seção do improviso (compassos 28 a 34). Nesse fragmento, o compositor realizou quatro ocorrências da nota fá natural, uma terça menor da tonalidade de ré maior, provavelmente procurando reforçar, através da nota, particularidades melódicas do Nordeste (ver figura 106). Tendo isso em vista, buscamos associar o intervalo em questão à terça neutra, uma característica musical bastante presente na cultura Nordestina. Partimos da ideia de elevar a afinação das notas fá natural numa medida em que a nota se estabilize entre um fá natural e fá sustenido. Para obtenção desse resultado, recorreremos a microtonalidade através de digitações alternativas, de um quarto de tom. A figura 107 expõe o gráfico com as sugestões de dedilhações do Fá natural 4, que também se aplica ao Fá 5. A dedilhação que mais se adequa ao trecho está circulada em azul. Adicionamos também à frase alguns mordentes, glissando descendente de bocal e a técnica de *shaking*, como exposto no exemplo 28.

Figura 106

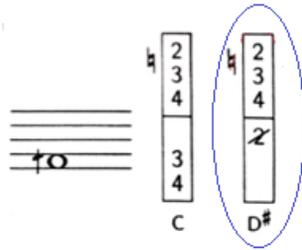
Notas selecionadas para a aplicação de quarto de tom mais agudo em “Suite da caatinga”



Nota. Excerto da parte do improviso do terceiro movimento da *Suite da caatinga*

Figura 107

Dedilhação do Fá (um quarto de tom mais agudo) sugerida em excerto do terceiro movimento de “Suite da caatinga”



Nota. Levine e Mitropoulos-Bott, 2005, p. 79

Exemplo 28

Resultado sonoro da aplicação do quarto de tom, gliss. descendente, shaking e mordente em “Suite da caatinga”

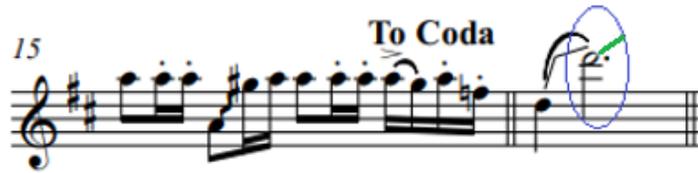


Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-quarto-de-tom-glissando-descendente-e-mordente>

Para concluir, incorporamos à performance mais um efeito da música de pífano: glissando de dedilhação ascendente na finalização na última nota da variação III (Seção A, compasso 16), demonstrado na figura 108 abaixo. Para a efetivação da técnica, com a nota Ré 6 em posição, desliza-se gradativamente o dedo 4 da mão esquerda a partir do primeiro tempo até finalizar a duração da nota. O mesmo conteúdo do compasso 16 é repetido na última nota da variação III da seção B (compasso 27), no qual também deve ser aplicada a técnica.

Figura 108

Aplicação do glissando ascendente em “Suite da caatinga”



Nota. Excerto da parte A do terceiro da *Suite da caatinga*

Movimento IV – *Repente contente*

O último movimento foi caracterizado como uma Valsa baião, composto pelos andamentos lento, moderado, lento e allegro. Nele, o autor faz referência aos três movimentos anteriores: aos motivos rítmicos da flauta que se repetem na voz do piano no primeiro movimento, à valsa triste do segundo movimento, e aos saltos ousados da flauta do terceiro movimento. Como o próprio nome da peça diz, o compositor buscou retratar o *Repente* através de uma disputa melódica obstinada entre flauta e piano até que, na parte lenta, a flauta dribla o piano, e consegue a solo vencer o diálogo no andamento allegro. Na parte final, segundo descrição do compositor, flauta e piano se reconciliam e terminam a peça felizes.

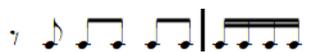
O movimento configura-se na seguinte estrutura: INTRO – PONTE – A – B – PONTE – B – REEXPOSIÇÃO (INTRO) – PONTE – C – PONTE – C – PONTE – C – CODA. A harmonia da peça versa sobre a tonalidade de Mi maior. A introdução é iniciada em andamento lento e em compasso 3/4, com a flauta executando melodia cujo contorno apresenta estreita proximidade aos cantos de lamento da cultura popular nordestina que, nesse caso, desenvolve-se a partir da escala de Lá com a quarta aumentada (Lá lídio) e em intervalos de terças e segundas. Nas partes A e B, o andamento é modificado para moderado e o compasso para 2/4. Nessas seções, são utilizadas as escalas de Mi mixolídio, mixolídio e lídio e dórico, com base harmônica em acordes de Mi, mantendo um ostinato em padrão rítmico do baião. Na reexposição da introdução (lento e 3/4), ocorre a transposição para Dó#m, e em C, há uma retomada ao compasso 2/4 em andamento allegro, realizada pela flauta a solo com melodia na escala de Mi mixolídio com ocorrências de terças menores.

Aplicação das técnicas sonoras contemporâneas

Movimento IV

Tabela 16

Forma estrutural do quarto movimento da “Suite da caatinga”

Forma	Comp.	Comp. (Partes)	Comp. (Frasas)	Ritmo predominante
Introdução	1 – 12		1 – 6 7 – 12	
Ponte	11 – 14		11 – 14	
A	15 – 39		15 – 23 24 – 32	
		Var. I 32 – 39	32 – 36 37 – 39	—
B	40 – 72		40 – 46 46 – 52	
Ponte	53 – 55		53 – 55	—
		Var. I 56 – 64	56 – 59 60 – 64	
		Var. II 65 – 72	65 – 68 69 – 72	
Reexposição (Introdução)	73 – 81		73 – 81	
Ponte	80 – 87		81 – 87	—
C	88 – 97		88 – 92 93 – 97	
Ponte	98 – 100		98 – 100	—
		Var. I 101 – 110	101 – 105 105 – 110	
Ponte	110 – 112		110 – 112	
		Var. II 113 – 119	113 – 119	
Coda	120 – 123		120 – 123	

Na parte introdutória (Mi maior), em andamento lento e compasso ternário, o compositor retoma a ideia de valsa do segundo movimento. Como visto, precisamente os compassos 1 ao 6, a frase é desenvolvida na escala de Lá lídio. Tal frase confere a estrutura melódica que remete a dos cantos do Nordeste. Portanto, selecionamos para o excerto a técnica de canto e toque em simultâneo, com emprego do canto uma terça abaixo, adequando-se, dessa forma, à harmonia.

Figura 109

Aplicação do canto e toque em simultâneo em “Suite da caatinga”



Nota. Excerto da introdução do quarto movimento da *Suite da caatinga*

Esse mesmo pensamento se aplica à reexposição da introdução (compassos 73 e 81), que corresponde a mesma melodia da introdução, porém disposta na tonalidade de Dó#m e em compasso binário. Nesse trecho, optamos pela utilização da técnica de cantar e tocar, sendo o canto aplicado uma oitava acima, de modo a aproximar-se do timbre estridente dos cantadores. Além disso, acrescentamos a combinação das técnicas de *bisbigliando* e *shaking* nas notas longas, a fim de remeter ao vibrato rápido executado pelos aboiadores nos finais de frase.

O diálogo poético do Repente se dá na obra através da alternância de mesma melodia entre flauta e piano no decorrer das seções A e B, especificamente entre os compassos 24 ao 72. O trecho entre os compassos 24 e 52 é constituído por um *ritornello* e tem como células rítmicas predominantes, colcheias e grupos de quatro semicolcheias com articulações variando entre ligaduras e *staccatos*. No caso, optamos por uma sonoridade característica do pífano, isto é, um som mais desfocado, com poucos harmônicos, e um golpe de língua simples para as

semicolcheias em *stacatto*. Essa escolha se deu pela linha rítmica da melodia, com acompanhamento em ritmo de baião serem semelhantes à música de pífano. Sendo assim, recorreremos à técnica do som eólico, através da modificação da embocadura, em que o bocal da flauta deve ficar numa posição mais girado para fora, com os lábios direcionados mais para frente que, em conjunto com o golpe de língua simples, facilitará a efetivação da sonoridade difusa. Propomos que a técnica seja aplicada de maneira equilibrada, apenas quando o trecho se repete.

Ainda em B, entre os compassos 56 e 72, predomina grupos de quatro semicolcheias num jogo de acentuação entre notas de tempo forte e fraco. Para tanto, recorreremos aos sons percussivos para sugerir o zabumba da banda de pífano. Consideramos o *pizzicato* como a técnica mais adequada para representar o excerto, porém empregamos a técnica exclusivamente entre as frases dos compassos 65 e 72, por viabilizar sua produção de modo mais eficaz, devido sua extensão. Aplicamos o *pizzicato* em todas as notas das frases, cuidando para que os acentos sejam enfatizados. A figura 110 exhibe as frases selecionadas para a aplicação do *pizzicato* e o exemplo 29, o resultado sonoro.

Figura 110

Excerto escolhido para aplicação do pizzicato em “Suite da caatinga”

The image displays three staves of musical notation in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff begins at measure 65, the second at measure 69, and the third at measure 72. The notation features eighth notes with accents, grouped in fours, which is characteristic of a zabumba rhythm. The notes are connected by slurs, and the overall texture is rhythmic and percussive.

Nota. Excerto da seção C do quarto movimento da *Suite da caatinga*

Exemplo 29

Resultado sonoro da aplicação do pizzicato em “Suite da caatinga”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-do-pizzicato>

Os próximos trechos selecionados para o emprego das técnicas se encontram na seção C, nos compassos 92, 97 e 110, os quais são constituídos por intervalos de notas em glissando. Na última nota dos compassos 92 e 110 (Mi6), introduzimos um breve glissando de dedilhação ascendente e descendente e no 97(Sol #6), um glissando de dedilhação somente ascendente, dois tipos de nuances muito comuns na música de pífano. O exemplo demonstra o contexto da aplicação do glissando de dedilhação ascendente (compassos 91 – 92).

Exemplo 30

Resultado sonoro da aplicação do glissando de dedilhação ascendente e descendente em “Suite da caatinga”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-glissando-de-dedilhacao-ascendente-e-descendente>

A coda final (compassos 120 a 123, figura 111) confere ao último excerto trabalhado na obra. Nela, adicionamos à frase o *frullato*. Com a escolha da técnica, tivemos como objetivo aludir aos rasgueados da viola, procedimento que ocorre nos interlúdios e finalização do *repente*. O exemplo 31 mostra o resultado sonoro da aplicação.

Figura 111

Excerto selecionado para a aplicação do “frullato” em “Suite da caatinga”



Nota. Coda final do quarto movimento da Suite da caatinga

Exemplo 31

Resultado sonoro da Aplicação do “frullato” em “Suite da caatinga”



Nota. <https://soundcloud.com/user-193548932/aplicacao-frullato>

Considerações finais

Suite da caatinga, obra encomendada para a pesquisa, foi comissionada em 2018 e finalizada no mesmo ano. Sendo o estilo armorial, nessa altura, ainda desconhecido por Hezir Pereira, o mesmo empreendeu pesquisa a partir de fontes bibliográficas disponíveis na internet sobre a Música Armorial, além de se dedicar a escuta de obras armoriais interpretadas pelo Quinteto Armorial, a fim de obter conhecimentos necessários para subsidiar o processo composicional. Apesar da linguagem armorial ter se constituído como algo novo para o compositor, já carregava em si algumas vivências auditivas da música popular nordestina, nomeadamente a midiática. Um fato é que os demais compositores das obras que integram o trabalho analítico desta tese, Clóvis Pereira e Rogério Borges, além de nordestinos, puderam experienciar as manifestações da cultura popular do Nordeste de maneira muito íntima desde suas infâncias. No caso de Hezir Pereira, apesar de ser da região Norte do país, conseguiu trazer a essência nordestina com considerável domínio para a composição, explorando diversos elementos característicos da Música Armorial. Pode-se dizer que essa variedade de aspectos musicais armoriais empregados na elaboração favoreceu a aplicação das técnicas contemporâneas na obra de forma mais abrangente e facilitada.

Para a criação de *Suite da caatinga*, o compositor também se utilizou de conteúdos extramusicais. Nesse enquadramento, estruturou uma narrativa inspirada nas tradicionais histórias de seca, dificuldade e superação do povo do Sertão Nordestino, representado pela flauta e o piano. O primeiro e terceiro movimentos, *A chuva não vem?* e *Existe esperança*, respectivamente, possibilitaram a utilização de técnicas contemporâneas convencionadas para remeter à sonoridade do pífano, como som eólico, sons harmônicos, quarto de tom, glissando ascendente, glissando descendente, além de mordentes. O som eólico também foi apreendido para sugerir o vento quente do Sertão, requerido pelo autor na obra. Na peça, o compositor também se utiliza do recurso de nota rebatida, característico da música de rabeca. Para esse caso, utilizamos a técnica de canto e toque em simultâneo no intuito de aludir o modo de toque em corda dupla do instrumento. Quanto ao segundo movimento, *Sem palavras*, é expresso um caráter de lamento, no qual o compositor apresenta uma forma estrutural semelhante à da toada, que é introduzida e finalizada por aboio. Nesse contexto, associou-se ao movimento, o canto lamentoso dos toadores e aboiadores, o que possibilitou a utilização de técnicas como

canto e toque em simultâneo, o *bisbigliando* e o *shaking*, como alusão ao vibrato rápido dos intérpretes desses tipos de canto, a técnica de falar e tocar, vocalizando o *Ê, boi!* do aboio, e por último, a técnica de canto e toque em simultâneo combinada com o ruído de chaves para transmitir o aspecto rítmico da viola, questão essa interpretada pela estrutura rítmica e melódica do final do movimento ser similar ao ponteadado da viola. No último movimento, *Repente contente*, o *frullato* foi empregue para sugerir o rasgueado da viola do Repente, e o *pizzicato*, representando o zabumba.

Esse projeto interpretativo teve o apoio do compositor, que respondeu favoravelmente à proposta através de questionário (anexo 1). Após verificação do resultado, o compositor avaliou que esta pesquisadora conseguiu, satisfatoriamente, contar a história da peça com novas cores sonoras, através das intervenções realizadas, com técnica e ousadia (anexo 1). Assim sendo, Hezir Pereira assinou o termo de autorização (anexo 3) para a edição e publicação da partitura de *Suite da caatinga* nesse trabalho, com as devidas sugestões interpretativas pela autora (anexo 2).

Considerações finais

Os estudos interpretativos no âmbito da Música Armorial têm priorizado, principalmente, o repertório para cordas, especialmente as friccionadas. A proposta deste trabalho buscou preencher a lacuna no que diz respeito a abordagem do repertório armorial para flauta transversal, instrumento fundamental na Música Armorial. Nesse sentido, de modo a produzir uma investigação aprofundada dos aspectos técnicos e interpretativos dessa música, a fim de uma performance fundada e interessante, tornou-se indispensável adentrar no universo das expressões musicais da cultura popular do Nordeste brasileiro, o que inspirou o processo criativo de intervenção em obras selecionadas.

As pesquisas bibliográfica, documental e artística, empregadas nesta tese, revelaram-se como metodologias adequadas a cumprir os objetivos da pesquisa. As duas primeiras foram convenientes, sobretudo, aos três primeiros capítulos, e a última, ao capítulo 4. Com base na literatura especializada, viabilizou-se a compreensão da Música Armorial, uma música que tem seu fundamento no passado e nas tradições populares nordestinas. Para tanto, foi primordial, primeiramente, dar início a uma discussão sobre o Nordeste e sua música, na qual foi possível identificar os elementos definidores da região, construídos no decurso da história e que se tornaram tradicionais, mencionando artistas e escritores que ajudaram na construção da identidade desse lugar. Sabe-se que Ariano Suassuna, no ramo da dramaturgia e literatura, também teve sua parcela de contribuição na constituição dessa imagem, com seus ideais de valorização da cultura popular sertaneja. Foi a partir dessas convicções que surgiu o Movimento Armorial, na década de 1970. Desse modo, ainda no capítulo 1, foram abordados o contexto histórico-político do Movimento, possibilitando o entendimento de como a política da época colaborou para o surgimento do movimento artístico – além de aspectos relacionados ao Movimento Armorial em si, sendo possível compreender os processos de condução para elaboração da Arte Armorial, bem como seus pressupostos. No mesmo capítulo, tratou-se da Música Armorial, com discussões sobre como o Movimento Nacionalista e o compositor Guerra-Peixe influenciaram na criação do estilo musical armorial. E, essencialmente, realizou-se um estudo dos aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos da Música Armorial, que resultou numa síntese, disposta em tabela (p. 40), das principais características dessa música com base

na investigação de Nóbrega (2000), possibilitando ao leitor um entendimento mais geral e prático a respeito da temática. Essa primeira parte da pesquisa configurou-se como um estudo de base necessário a cumprir o objetivo principal da pesquisa, ou seja, a criação de uma concepção interpretativa de Flauta Armorial.

No capítulo 2, conseguiu-se realizar a identificação do repertório armorial existente para flauta. Preliminarmente, foi necessário apresentar o contexto no qual esse repertório foi desenvolvido, discorrendo sobre os grupos intérpretes da Música Armorial. O repertório delimitado nessa pesquisa condiz às obras escritas durante o período de atividade do Movimento Armorial, por seu grupo de compositores – correspondente a um repertório essencialmente de câmara –, bem como as obras que tiveram o armorial como referência. Nesse enquadramento, também foram apresentadas não só as obras nas quais seus títulos fazem referência à nomenclatura armorial, mas também as que não possuem uma relação direta com a Música Armorial, no entanto, caracterizadas por conteúdo que incluem elementos populares nordestinos. Por conseguinte, elencou-se as obras gravadas em LPs dos principais grupos do Movimento – Orquestra Armorial e Quinteto Armorial – listando as peças em que a flauta está inserida na instrumentação e as peças em que a flauta apresenta função de destaque. Quanto ao repertório de influência armorial/nordestina, verificou-se que existem poucas obras para flauta que citam a palavra armorial em seus títulos, contudo, esse acervo se amplia quando as obras são definidas por não terem vínculo com o estilo armorial, a não ser suas elaborações a partir da fonte popular da cultura nordestina. Nesse capítulo também foram apresentadas as obras inspiradas na linguagem armorial, encomendadas para a pesquisa, que resultaram nas seguintes: 1. *Suite da caatinga* para flauta e piano, de Hezir Pereira, 2. *Capricho Armorial* para flauta e piano, de José Manuel Peréz, 3. *Flósculo da caatinga* para flauta e piano, de Samuel Cavalcanti, 4. *Boi Misterioso* para flauta e piano, de Liduino pitombeira e *Miniatura Pernambucana* para flauta e piano, de Beetholven Cunha.

No capítulo 3, deu-se prosseguimento a construção interpretativa de Flauta Armorial, na qual foi possível obter conhecimentos referentes às expressões musicais da cultura popular nordestina, nomeadamente a música de pífano, a rabeca, o zabumba, a cantoria, a viola nordestina, o aboio e a toada. Portanto, possibilitou-se o entendimento do contexto de cada uma dessas expressões, ou seja, sua procedência e idiosincrasias. Além disso, a audição cuidada, por meio de gravações, da performance de músicos das referidas expressões,

especialmente os pifeiros, permitiu-nos apreender suas nuances sonoras. Nesse seguimento, a análise acústica a partir da ferramenta do sonograma, auxiliou na compreensão de aspectos de timbre e outras particularidades no modo de toque do pífano. Nesse processo, as técnicas sonoras contemporâneas foram utilizadas para traduzir as características sonoras das expressões musicais populares, o que resultou na efetivação da elaboração de uma concepção de Flauta Armorial. Criou-se, portanto, um guia em formato de tabela (pp. 161 e 162), contendo as expressões musicais nordestinas delimitadas para a pesquisa, com suas características musicais consideradas e técnica sonora contemporânea correspondente como proposta para interpretação da Música Armorial ou de influência armorial/nordestina para flauta.

No capítulo 4, aplicou-se os conhecimentos construídos nos capítulos 1 e 3 em três obras que foram selecionadas para o processo analítico: *Terno de Pifanos*, de Clóvis Pereira, *Concertino Armorial* para flauta e orquestra, de Rogério Borges e *Suite de caatinga* para flauta e piano, de Hezir Pereira. Considerou-se que com as intervenções efetuadas nas obras, apoiadas nas técnicas sonoras contemporâneas, foi possível retratar as sonoridades das manifestações da cultura popular nordestina adequadamente, trazendo à performance novos efeitos e cores sonoras. Os resultados sonoros aqui obtidos podem ser transferidos também para outras obras armoriais ou que tenham influência dessa linguagem, no entanto, não é dispensada a compreensão de todo contexto da obra, primando para que a aplicação das técnicas sonoras contemporâneas seja realizada de maneira equilibrada e devidamente fundamentada e, para além disso, que as intervenções tenham a validação do compositor. Com essa pesquisa, originou-se um caderno de partituras para Flauta Armorial (anexo 2), em que constam as referidas obras editadas com as sugestões interpretativas da autora, bem como as demais encomendas, essas em seu formato original, sem as intervenções, além de uma guia prático para interpretação da Música Armorial para flauta⁸⁹. Espera-se que o material auxilie intérpretes e motive-os a incluir tais obras em suas apresentações, podendo esse servir também para finalidade didática e pedagógica.

A concepção sonora de Flauta Armorial não se limita a este trabalho, podendo o estudo ser continuado, uma vez que o universo sonoro nordestino é vasto e, portanto, requer

⁸⁹ O Guia para Flauta Armorial condiz à tabela 8 do capítulo III (pp. 161 e 162).

investigação, o que certamente possibilitará a descoberta de novos timbres e novas associações poderão ser realizadas de modo a contribuir para a interpretação de obras nesse estilo. Nesta pesquisa, por exemplo, abordou-se o pífano tendo como referências fontes bibliográficas e fonográficas, contudo, a possibilidade de estabelecer um contato direto com as bandas de pífanos do interior do Nordeste, de modo a observar presencialmente a performances desses pifeiros, bem como entrevistá-los, seria de grande valia para o enriquecimento da sonoridade armorial.

A finalidade dessa proposta é que possibilite ao intérprete flautista, e até mesmo intérpretes de outros instrumentos, acesso a um conteúdo o mais completo possível, que possa subsidiar o estudo e trabalho performativo desses músicos. Espera-se também que este trabalho de pesquisa possa inspirar compositores na elaboração de novas obras para flauta inspiradas na linguagem armorial e que esses também possam utilizar as técnicas estendidas como recurso para imprimir a sonoridade nordestina. E, para além disso, que a pesquisa promova a abertura de novos caminhos para investigações referentes à temática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agawu, V. K. (1991). *Playing with sings: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press.
- Albuquerque Júnior, D. M. (2011). *A invenção do nordeste e outras artes* (5ª ed.). São Paulo: Cortez.
- Aloan, R. B. (2008). *A organologia e a adaptação timbrística na Música Armorial*. (Monografia). UNIRIO, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Amaral, C. E. (2013, jul-dez). Premissas estéticas e ideológicas da música armorial. *Revista Brasileira de Música*, 26 (2), 321-334. DOI: <https://doi.org/10.47146/rbm.v26i2.29397>
- Amaral, C. E. (2016). *Clóvis Pereira: no reino da pedra verde*. Cepe
- Andrade, F. L. J. C. (2017). *Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música*. (Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo). <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-13122017-112348/pt-br.php>
- Andrade, J. P. C. C. (2013). *Articulações armoriais: dialógica/intertextual do Lunário Perpétuo*. (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, Paraíba). <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/2501>
- Andrade, M. C. (1964). *A Terra e o Homem no Nordeste*. (2. ed.) São Paulo, Brasiliense.
- Araújo Neto, J. N. (2016). *A construção da rabeca: Idiossincrasias do mestre Antônio Merengue*. (Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba). <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8756>

Araújo, S. (1999). A evolução histórica da flauta até Boehm. Disponível em <https://sites.google.com/site/estudantesdeflautasite2/historia-da-flauta>, 1999. Acesso em agosto de 2020.

Artaud, P. Y. (1980). *Present Day Flutes*. Paris: Éditions Musicales Transatlantiques.

Artaud, P. Y. (1991). *La Flauta*. (T. Carme LLeixà Arribas: Castelhana). Barcelona: Editorial Labor.

Baptista, L. & Fenerich, A. (s.d.). *Análise da sonoridade da flauta: um levantamento lexical e metodológico*. Disponível em [https://www.academia.edu/8178385/An%C3%A1lise da sonoridade da flauta um levantamento lexical e metodol%C3%B3gico Alexandre Fenerich and Luciano Baptista](https://www.academia.edu/8178385/An%C3%A1lise_da_sonoridade_da_flauta_um_levantamento_lexical_e_metodol%C3%B3gico_Alexandre_Fenerich_and_Luciano_Baptista). Acesso em agosto de 2020.

Barros, F. M. (2006). *Cantiga de Longe: o Movimento Armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira*. (Dissertação de mestrado). PUC-Rio, Rio de Janeiro.

Barza, S. N. (2015). *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos: partituras editadas*, v. 2. Recife: Cepe.

Barza, S. N. (2015). *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos: partituras editadas*, v. 3. Recife: Cepe.

Barza, S. N. (2015). *Conservatório Pernambucano de Música.: 85 anos*. Recife: Cepe.

Barza, S. N. (2015). *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos: partituras editadas*, v. 1. Recife: Cepe.

- Bezerra, A. A. (2013). (Re)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória intelectual de Ariano Suassuna. (Tese de doutoramento. Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro). <https://app.uff.br/riuff/handle/1/13316>
- Bezerra, J. R. A. (2014). *Grande Missa Nordestina de Clóvis Pereira: Estudo para Interpretação*. (Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte). <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/20200>
- Bitter, D. (2000). *O Movimento Armorial, Ariano Suassuna e a gênese de uma arte de raízes populares*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Bolis, S. C. (2017). *O legado de Antônio Madureira para o violão brasileiro: sua obra para violão solo, interpretação sob a ótica da Música Nordestina e Armorial*. (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo). <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/332282>
- Bomfim, C. C. (2009). *A flauta solista na música contemporânea brasileira: três propostas de análise técnico-interpretativas*. (Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo). <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-25102010-170135/publico/535192.pdf>
- Brito, A. P. Lima. (2005). *Ariano Suassuna e o movimento armorial: cultura brasileira no regime militar, 1969-1981*. (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo.
- Cajazeira, R. (2007). *Tradição e modernidade: o perfil das Bandas de pífano de Marechal Deodoro, Alagoas*. UFAL

- Camacho, V.C.G. (2004). As Três Cantorias de Cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina. *Per Musi*, 9, 66-78. http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/09/num09_cap_04.pdf
- Câmeu, H. (1977). *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais.
- Cascudo, C. (2005). *Dicionário do Folclore Brasileiro* (10ª ed.). Ediouro
- Castellengo, M., Fabre, B., & Catherine Dale (1993) The contemporary transverse flute and the shakuhachi: Convergences, *Contemporary Music Review*, 8:2, 217-237, DOI: 10.1080/07494469400640111
- Castello Branco, M. C. & Queiroz, J. (2019, set-dez) Técnica estendida para flauta transversal e criatividade transformacional. *Opus*, 25 (3), 474-491. DOI 10.20504/opus2019c2521
- Contier, A. D. (2013, jul-dez). O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *ArtCultura*, 15 (27), p. 105-119. <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29338/16231>
- Côrtes, A. (2014, jun.). Como se toca o baião: combinações de elementos musicais. *Per Musi*, 29, 195-208. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992014000100020>
- Costa, L. A. M. (2007). *Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega*. (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, Paraíba.
- Crook, L. N. (1991). *Zabumba music from Caruaru, Pernambuco: musical style, gender, and the interpenetration of rural and urban worlds*. (Doctoral dissertation). University of Texas, Austin, Texas.

- Cueto Jr., A. (2013). Análise da obra. Villa-Lobos: Bachianas Brasileiras nº 5. *Euterpe Música Clássica*. Disponível em <https://euterpe.blog.br/villa-lobos-bachianas-brasileiras-5>. Acesso em fevereiro de 2021.
- Cunha, G. F. (2002). *De Bom Jardim à Paris: a vida e a obra do compositor Dimas Sedícias*. (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo.
- Dantas, E.W.C. (2010). Mutações no Nordeste brasileiro: reflexão sobre a produção de alimentos e a fome na contemporaneidade. *Confins - Revista franco-brasileira de Geografia*, 2. <https://doi.org/10.4000/confins.6566>
- Dantas, G. M. (2011). *A performance musical do zabumbeiro Quartinha*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba. <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6576>
- Diana, D. (s.d). *Vidas Secas de Graciliano Ramos*. TodaMatéria. <https://www.todamateria.com.br/vidas-secas-de-graciliano-ramos/>. Acesso em março de 2020.
- Dicionário informal (2006-2021). *Dicionário Online – Dicionário informal – Significados, Definições, Sinônimos, Antônimos, Relacionadas, Exemplos, Rimas, Flexões*. <https://www.dicionarioinformal.com.br/>
- Dick, R. (1986). *El Desarrollo del Sonido Mediante Nuevas Técnicas*. Madrid: Mundimúsica, Ed. Musicales Carijo.
- Farias, P. A. (2013, Jan./Jun.). A escrita idiomática da rabeca ao violino: Guerra-Peixe e a sonoridade nordestina. *Revista Brasileira de Música*, 26. (1),105 – 129. <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29371>

- Farias, P. A. (2013, jan.-jun.). A escrita idiomática da rabeca ao violino: Guerra-Peixe e a sonoridade nordestina. *Revista Brasileira de Música*, 26 (1), 105-129. DOI: <https://doi.org/10.47146/rbm.v26i1.29371>
- Fiammenghi, L. H. (2008). *O VIOLINO VIOLADO: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas - Tradição e inovação em José Eduardo Gramani*. (Tese de doutoramento, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo). <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285136>
- Figueiredo, F. L. & Lühning, A. E. (2018, jan.-abr.). Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro. *Opus*, 24 (1), 101-126. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2018a2405>
- Fonseca, J.J. S. (2002). *Metodologia da pesquisa científica* (Apostila). Universidade Estadual do Ceará.
- Freire, K., & Pereira, F. S. (2019). Tratamento melódico na cantoria de viola: análise de toadas de decassílabos. *Música Em Contexto*, 13(2), 131–156. <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/36948> (Original work published 5º de abril de 2021)
- Freitas, G. C. S. (2018). *De repente, o improviso: uma proposta de letramento ao som de aboios e toadas*. (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, Bahia). <http://tede2.uefs.br:8080/handle/tede/636>
- Gonzaga, L. & Pereira, M. (2007). *Asa Branca*. (1ªed.). São Paulo: DCL
- Guerra-Peixe, C. (2007). Zabumba, orquestra nordestina. In S. Araújo (Ed.). *Estudos de Folclore e música popular urbana* (pp. 91-116). Belo Horizonte: UFMG.

- Holschuh, M. M. (2017). *O Caldeirão dos esquecidos de Danilo Guanais: gênese e interpretação de uma obra para violino solo em estilo Armorial*. (Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte). <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/24899>
- Instituto Brasileiro de Florestas (s.d.). *Bioma Caatinga*. Ibfloras. Disponível em: <https://www.ibflorestas.org.br/bioma-caatinga>. Acesso em março de 2020.
- Komene, J. (2008). *Ko te Kōauau: Its historical journey, aspects of construction, socio-cultural relevance, and performance* (Thesis, Master of Arts (MA), University of Waikato, Hamilton, New Zealand). <https://hdl.handle.net/10289/11641>
- Lacerda, B. R. (2011). Guerra-Peixe: arranjador de orquestras de rádio. *Per Musi*, 23, 138-147. <http://hdl.handle.net/11449/26609>
- Levine, C. & Mitropoulos-bott, C. (2005). *La flauta: posibilidades técnicas*. (T. David Padrós: Español, Beta: Português). Huelvas: Idea Books.
- Lima, A. P. C. & Maranhão, C. M. S. (s/d). *A Música Armorial: do Experimental à fase Arraial*. Painel, Universidade Católica de Pernambuco, Recife, Pernambuco. <http://www.unicap.br/armorial/movimento/produtos/painel-musica-armorial.pdf>
- Lima, F. B. (2015). A Estética Armorial na microssérie televisiva “A Pedra do Reino”. (Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo). <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-04042019-104544/pt-br.php>
- Lima Neto, E. et al (2016). *Pifanos do Sertão*. Recife: FacForm.
- Lima, P. (org). (2010). *Filmografia Michel Giacometti – Cantos e ritmos de trabalho do povo português (1982)*. Coimbra: Tradisom

- López Cano, R. (2007). Música e intertextualidad. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 104. pp. 30-36.
- López Cano, R. (2015). Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, 2 (1), 69-94. DOI: 10.36025/arj.v2i1.7127. <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127>.
- Madureira, A. J. (1976). Encarte do LP “Aralume”. *Discos Marcus Pereira*.
- Magnoli, D. (2012). *Geografia para o Ensino Médio*. (2ªed.). São Paulo: Atual.
- Marconi, M. A. & Lakatos, E. M. (2003). *Fundamentos de Metodologia Científica*. (5ª ed). Atlas.
- Marinho, M. T. Z. (2010). *Aspectos analíticos-interpretativos e a estética Armorial no Concertino em Lá maior para violino e orquestra de cordas de Clovis Pereira*. (Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba). <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6630>
- Mariz, V. (2005). *História da Música no Brasil*. (6ªed). Editora Nova Fronteira.
- Martins, N. (2014). Ritmos do maracatu na Música Brasileira Contemporânea: estudo de caso do “Maracatu” para piano, de Egberto Gismonti. *Anais do III Simpósio brasileiro de Pós-Graduados em música, 1177-1184*.
- Matos, E. (2007). Literatura de Cordel: a escuta de uma voz poética. *Habitus, Revista do Instituto de Pré-História e Antropologia*, 5 (1), 149-167. DOI: <http://dx.doi.org/10.18224/hab.v5.1.2007.149-167>

- Mendes, A. C. (2015). *Aboio no sertão paraibano: um canto no trabalho, um trabalho no canto*. (Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba). <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8434>
- Mendes, M. (2012). *Fé do pife: as flautas de pífano no contexto cultural da banda cabaçal dos Irmãos Aniceto*. (Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina). <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00007a/00007a5f.pdf>
- Menegatti, B. D. N. B. (2021). *Soprando a gaita – Bandas de Pifanos no sertão baiano*. (Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo). <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-06032013-163356/pt-br.php>
- Moraes, M. T. D. (2000). *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970/76)*. Editora Universitária da UFPE.
- Murphy, J. (1997, Autumn-Winter). The "Rabeca" and Its Music, Old and New, in Pernambuco, Brazil. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 18 (2), 147-172. University of Texas Press. <http://www.jstor.com/stable/780395>
- Nascimento, A. M. M. (2014). *Constâncias musicais brasileiras e aplicabilidade didática: um olhar sobre as Brasilianas de Osvaldo Lacerda*. (Tese de doutoramento). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.
- Nascimento, F. D. (2016). *Traços épicos no cordel História do Boi Misterioso, de Leandro Gomes de Barros*. (Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de Sergipe, Itabaiana, Sergipe). https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/12362/2/Franciele_Dias_Nascimento.pdf

- Nascimento, M. M. (2016). As festas da Padroeira na cidade de Guarabira. *XVII Encontro Estadual de História – ANPUH-PB*, e-ISSN: 2359-2796, 17 (1), 871-876. <http://www.ufpb.br/evento/index.php/xviieeh/xviieeh/paper/viewFile/3428/2661>
- Newton Júnior, C. (1999) *O pai, o exílio e o reino: A poesia armorial de Ariano Suassuna* (1ª ed.). Editora UFPE.
- Newton Júnior, C. (2020). Armorial: 50 anos (Entrevista). *Correio da Artes*. Suplemento literário do jornal A União. Ano LXX, nº 12. ECP, pp. 9-11.
- Nóbrega, A. P. (2000). *A Música no Movimento Armorial*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Nóbrega, A. P. (2007). A música no Movimento Armorial. *Anppom*. https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_APN_obrega.pdf
- Nogueira, G. Gomes P. (2008). *A viola con anima: uma construção simbólica*. (Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo, São Paulo). <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-15052009-140811/publico/5034077.pdf>
- Offermans, W. (1999). *Tusuru-no-Sugomori: a Japanese traditional shakuhachi for Solo Flute*. Zimmermann.Frankfurt, ZM 33720
- Oliveira, L. P. (1999). *A música na cantoria em Campina Grande (PB): estilo musical dos principais gêneros poéticos*. (Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia. <https://www.academia.edu/34169109/>

- Pedrasse, C. E. (2002). *Banda de Pífanos de Caruaru: uma análise musical*. (Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo). <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284904>
- Pereira, M. J. (2012). Aboio e Toada: de práticas musicais no cotidiano popular para propostas de aulas de música. *Fórum de Educação Musical da Bahia (FEMBA)*. <https://fdocumentos.tips/document/aboio-e-toada-magno.html>
- Piedade, A.T.C. (2013). A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*, 1 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
- Pires, H. P. D. A. (2005). *Malícia do Pife – Caracterização Acústica e Etnomusicológica do Pife Nordestino*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Queiroz, R. B. (2014). *O Movimento Armorial em três tempos: aspectos da música nordestina na contextualização dos Quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru*. (Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo). <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285198>
- Ramalho, E. B. (2001). Cultura oral em novos estudos: A cantoria nordestina. *O público e o privado*, 1, 7-30.
- Raymundo, S. M. R. (1999). A influência do baião no repertório brasileiro erudito para contrabaixo. *Anppom*. https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/P_AINEIS/RAYMUNDO.PDF

- Redburn, L. C. (2014). *A world of flute music: a look the impacto of Siku and Shakuhachi flute traditions on western classical repertoire*. (Master dissertation, California State University, Long Beach, United States). ProQuest. <https://www.proquest.com/openview/5a2a87b9e1ffc846d7be3cadfb571aa9/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- Rodrigues, D. C. L. (2015). *A arte segundo Ariano Suassuna: a intermedialidade e a poética armorial*. (Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais). <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-9UYL78>
- Rónai, L. (2014). Embocadura e sonoridade. Daldegan, Valentina e Raul Costa d'Avila (Ed.). *Pattapios: Coletânea comemorativa aos 20 anos da Associação Brasileira de Flautistas* (pp. 159-168). Curitiba: Antigoa Typographia
- Santos, A. (2018). *Concerto para fagote e orquestra de Danilo Guanais: uma abordagem técnico interpretativa*. (Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte). <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/26721>
- Santos, M. P. (2017). *Ecos Armoriais: Influências e Repercussão da Música Armorial em Pernambuco*. (Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba). <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/12809>
- Santos, M. P. (2019, jul-dez). Ecos Armoriais: Influências e Repercussão da Música Armorial em Pernambuco. *Música Popular Revista*, 6 (2), 29-54. DOI: <https://doi.org/10.20396/muspop.v6i2.13160>
- Santos, V. C. (2015). *Uma descrição sonora contemporânea do imagético tradicional como subsídio para abordagens interpretativas do ciclo de canções "Visagem" de Nelson Almeida*. (Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte). <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/20984>

- Sartor, J. B. (2017). Performance da pedagogia da flauta pelos professores do PPGs em Música do Brasil: parâmetros da emissão sonora. *Anppom* <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/5016>
- Sautchuk, J. M. M. (2009). *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. 2009. 214 f. Tese (Tese de doutoramento, Universidade de Brasília, Brasília). <https://repositorio.unb.br/handle/10482/5091>
- Silva, D. B. (2014). *Movimento Armorial e os aspectos técnico-interpretativos do “Concertino para Violino e Orquestra de Câmara” de César Guerra-Peixe*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul). <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/97691>
- Silva, J. C. (2007). *Literatura de Cordel: um fazer popular a caminho da sala de aula*. (Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba). <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6313>
- Siqueira, J. (1981). *O sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura.
- Souto Maior, G. (2014). *Movimento armorial: Uma breve análise histórica, musical, gestáltica e computacional*. (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo). <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285247>
- Souza, M. I. A. R. (2003). *O auto da compadecida: Da cultura popular à cultura de massa: Uma análise a partir da Folkmídia*. (Dissertação de mestrado, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, São Paulo). <http://tede.metodista.br/jspui/handle/tede/813>

- Stock, J. (1994). *Chinese flute Solos: a collection of music for the traditional Chinese bamboo flute*. Schott
- Streitová, M. D. (2011). *A influência das técnicas contemporâneas na sonoridade da flauta*. (Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal). <http://hdl.handle.net/10773/7443>
- Suassuna, A. (1974). *O Movimento Armorial*. Editora Universitária da UFPE.
- Suassuna, A., Cavalcanti, P., Campos, R. C., Formiga, E., Borba Filho, H., & Diniz, J. C. (1997). O Nordeste e sua música. *Estudos Avançados*, 11(29), 219-240. <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8981>
- Taruskin, R. (2017). *Nationalism*. In Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50846>.
- Tavares, B. (2011). Função da música na cantoria de viola. *Synergies Brésil*, 9, 31-37. <https://gerflint.fr/Base/Bresil9/tavares.pdf>
- Toff, N. (2012). *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*. (3^o ed.). New York: Oxford University Press
- Travassos, E. (2000). Ethics in the Sung Duels of North-Eastern Brazil: Collective Memory and Contemporary. *British Journal of Ethnomusicology*, 9, (1), 61-94. <http://www.jstor.org/stable/3060785>
- Velha, C. E. (2008). *Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)*. (Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo). <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-25112009-154629/pt-br.php>

- Ventura, L. C. (2007). *Música nos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial*. (Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte). <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/16995>
- Victor, A. & Lins, J. (2013). *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Edição digital. Hondana
- Vieira, M. D. S. (2007). *O Cangaço no cinema brasileiro*. (Tese de doutoramento, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo). <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285053>
- Vilela, I. (2005, dez.-fev.). Na toada da viola. *Revista USP*, 64, 76-85. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i64p76-85>
- Vilela, I. (2010). Vem viola, vem cantando. *Estudos Avançados*, 24 (69), 323-347. <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10529>
- Watanabe, M. (2008, Spring). The essence of Mei: an exploration of the inspiration behind Mei through interviews with the composer. *Flutist Quarterly*, 33, (3), 16-24. https://www.nfaonline.org/docs/default-source/fq/issues/2008spring.pdf?sfvrsn=7cdddf8_0
- Wilson, A. S. (2018, fevereiro). Cangaço: um movimento social. *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*. [//www.eumed.net/2/rev/caribe/2018/02/cangaco-movimento-social.html](http://www.eumed.net/2/rev/caribe/2018/02/cangaco-movimento-social.html)
- Winter, L. (2014). Técnicas expandidas para flauta transversal. Daldegan, Valentina e Raul Costa d'Avila (Ed.). *Pattapios: Coletânea comemorativa aos 20 anos da Associação Brasileira de Flautistas* (pp. 195-200). Curitiba: Antigoa Typographia

Winter, L. L. & Silveira, F. J. (2006, Jan-Jun). Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi*, 13, 63-71.
http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/13/num13_cap_05.pdf

ANEXOS

**ANEXO 1 – QUESTIONÁRIOS AOS
COMPOSITORES CLÓVIS PEREIRA,
ROGÉRIO BORGES E HEZIR PEREIRA**

Questionário destinado ao compositor Clóvis Pereira

Obra: *Terno de pífanos*

1. Como surgiu seu interesse pela música e depois pela composição?

Desde cedo demonstrei interesse pela música e influenciado pelo meu pai, clarinetista da Banda Musical Nova Euterpe de Caruaru, aprendi Teoria e Solfejo a partir dos 10 anos de idade. Aos quatorze anos, iniciei meus estudos de piano com a professora Djannira Barbalho. Aos 18, passei a residir no Recife para ingressar no Curso Pré-universitário, e logo depois ingressei no Radio Jornal do Commercio passando a atuar como pianista das Orquestras daquela emissora. No Rádio Jornal do Commercio tive a oportunidade de conhecer o compositor e maestro Guerra-Peixe, natural de Petrópolis, Rio de Janeiro, que aqui estava residindo a fim de explorar a música folclórica do nosso Nordeste. Guerra-Peixe me fez um convite para ter aulas com ele em sua residência e convidou mais outros três colegas: Sivuca, Capiba e Jarbas Maciel. Guerra-Peixe conseguiu, sem dúvida, despertar em nós o interesse maior para pensarmos a composição musical brasileira em condições regio-nacionalistas.

2. Quais foram suas influências composicionais em específico para o *Terno de pífanos*?

Em Caruaru como em outras cidades do interior do Nordeste brasileiro, é muito comum encontrarmos a Banda de Pífanos, às vezes chamada Zabumba, Terno de Pifes, Esquentá muié e outras denominações que agora não consigo mais lembrar...Na minha infância (Anos 1940) eu já era atraído pelos sons das Bandas de Pífanos. Era muito comum ouvirmos as escalas musicais com suas sétimas abaixadas e as quartas aumentadas trazendo aos nossos ouvidos um “som diferente”. Além disso, meus estudos com o compositor brasileiro César Guerra-Peixe (1914-1993) foram dirigidos para compor obras representando a cultura brasileira e com base na música do Nordeste Brasileiro

3. Quando, onde e em que ocasião a obra foi estreada? Lembra-se dos nomes dos flautistas e percussionistas executantes?

O Terno de Pifes foi estreado em 1953 no Auditório da Radio Jornal do Commercio. Os músicos executantes foram: José Tavares do Amorim e Ivanildo Maciel da Silveira nas flautas. Na caixa-clara José Xavier da Silva, e na Zabumba Benício Tobias do Nascimento

4. Como surgiu a ideia de compor essa obra? O que motivou a elaboração?

A partir dos anos 1960 existiu uma versão do Terno de pífanos para canto (a duas vozes femininas) com letra de Alberto Lopes e cantada pelas Irmãs Acyoman e sob o título Tanguinho do Vicente, fato que muito ajudou a obra quanto à sua divulgação. Com o surgimento do Movimento Armorial, o Terno foi “repensado” e dedicado ao Prof. Ariano Suassuna, criador do Movimento. A motivação principal foi a de apresentar para o público radiofônico um número musical retratando a Briga do Cachorro com a Onça. Posteriormente o fato de homenagear a Banda de pífano do mestre Vicente Zabumbeiro da cidade de Caruaru

5. Em que a obra é inspirada?

O Terno de Pifes procura sugerir em certos momentos “A Briga do Cachorro com a Onça”, uma peça musical constante do repertório de quase todas Bandas de Pífanos do Nordeste. Portanto, o Terno de Pifes foi inspirado ao som das Bandas de Pifes do Interior visando valorizar a melodia e a harmonia encontradas na música do folclore pernambucano.

6. A obra possui ideais extramusicais? Ela retrata alguma história ou acontecimento? Ela tem caráter descritivo? Se sim, quais são esses elementos extramusicais?

O Terno de Pifes não possui elementos, nem ideias extramusicais.

7. Qual forma e estrutura musical pensou para a obra?

A forma estrutural do Terno de Pifes compõe-se de uma breve Introdução, seguida de Duas Partes mais um Trio e uma pequena Coda.

8. Como projetou o desenvolvimento da harmonia e melodia na peça?

Para compor o desenvolvimento melódico-harmônico da peça, fiz uso das Escalas Nordestinas do Modo Maior com o sétimo grau abaixado e quinto grau elevado. A harmonia resultante das 2 vozes Solistas (sempre em intervalos de Terça) apoiadas pela Rítmica do Baião Nordestino

9. Em quais elementos musicais das manifestações da cultura popular nordestina se baseou para compor a obra?

Para compor a obra fomos inspirados nos elementos musicais das Bandas de Pifes das cidades do interior pernambucano. As melodias são de nossa própria criação

10. Qual estilo definiria para esta obra?

Estilo Armorial

11. Qual foi sua relação com o Movimento Armorial? Qual sua opinião sobre as concepções do Movimento?

Ariano Suassuna reuniu três compositores no Recife com a intenção de convidá-los a trabalhar em um projeto de composição musical valorizando a cultura musical nordestina de raiz, (não a cultura mostrada nas estações de rádio, mas sim, a cultura que ele chamou de Armorial e baseou o Movimento. Os compositores foram: Eu, Jarbas Maciel e o violinista Cussy de Almeida, à época diretor do Conservatório Pernambucano de Música. Os três convidados iniciaram as pesquisas musicais ouvindo as criações musicais dos grupos apresentados por Suassuna analisando os seus cantares, seus toques de rabeça e seus aspectos ritmos. Depois de várias e constantes pesquisas, o mestre Ariano Suassuna escolheu o nome Armorial para classificar aquele “tipo de cultura”. Antes da estreia do primeiro concerto público realizado na Igreja de São Pedro dos Clérigos no Recife, um grupo de Câmara foi formado por músicos profissionais e professores do Conservatório Pernambucano de Música para fazer uma primeira apresentação pública que aconteceu na residência da família Brennand situada na Várzea. Na ocasião foi apresentado o Mourão de Guerra-Peixe e Clóvis Pereira. Os músicos executantes foram: Cussy de Almeida ao Violino, Jarbas Maciel na Viola de Arco, os flautistas José Tavares do Amorim e Ivanildo Maciel, Henrique Annes ao Violão, Silvio Coelho ao Contrabaixo, mais a seção de ritmo a cargo de José Xavier da Silva, e na Zabumba, Benício Tobias do Nascimento. Em seguida, com a criação da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, obras iniciais criadas para representar o Movimento foram reorquestradas por mim. A partir daí, vieram as gravações em discos comerciais distribuídos em todo o país assegurando o sucesso do Movimento Armorial no Brasil.

12. Na sua opinião, quais elementos musicais considera primordiais para elaborar uma obra inspirada na linguagem armorial?

As escalas modais nordestinas, as harmonias delas resultantes e o ritmo nordestino do nosso Baião

13. Considera que há algum aspecto interpretativo na sua obra que mereça particular atenção ou se constitua como dificuldade singular?

Não. Nenhum aspecto

14. Quais recomendações daria ao intérprete flautista para a execução da obra?

Antes de tudo, ouvir alguma obra representativa do Movimento Armorial e executar a obra seguindo aquele seu estilo e sendo fiel ao texto musical

15. Conhece peças para flauta, de outros compositores, que tenham influência da linguagem armorial?

Sim. Posso citar: Sivuca, Jarbas Maciel, Cussy de Almeida e Capiba entre outros. O principal deles, César Guerra- Peixe (1914-1993) que viveu durante alguns anos no Recife estudando a nossa cultura musical e com o passar do tempo tornou-se um “verdadeiro folclorista”, vindo a publicar algumas obras didáticas como Maracatus do Recife, Xangôs do Nordeste, Um Século de Música no Recife, e A próxima decadência do Frevo. (artigos publicados no Diário de Pernambuco (1950) entre outras.

16. Em sua peça, busca representar ou transmitir as sonoridades dos instrumentos populares de raiz nordestina? Se sim, quais são esses instrumentos e de que forma isso acontece?

Sim. Quase sempre uso duas flautas em terças, quartas e quintas por causa dos pífanos. Trabalhando com as cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos), emprego frases musicais usando a “maneira” de tocar dos rabequeiros. Tudo apoiado quase sempre pelo ritmo do Baião.

17. Minha futura tese tem como objetivo construir uma concepção interpretativa de Flauta Armorial com base no conceito de Música Armorial, utilizando as novas técnicas contemporâneas para flauta. Essas técnicas serão aplicadas em obras de linguagem armorial que integram o trabalho de tese, a fim de representar as sonoridades das manifestações da cultura popular nordestina, ou seja, da banda de pífano, da rabeça, da cantoria, dentre outros elementos. Vale salientar que a aplicação dessas técnicas, nas obras, será realizada de maneira informada e equilibrada, evitando excessos que possam vir a deturpar a obra do compositor. Gostaria de saber sua opinião sobre esta ideia e se permitiria tal proposta interpretativa para a sua obra.

Sua ideia é ótima. Sim.

18. Deseja fazer mais alguma consideração?

Não acho que seja necessário fazer mais nenhuma consideração. Aproveito a ocasião para agradecer o seu interesse em divulgar a nossa Música Armorial, concorrendo assim, também,

para a sua divulgação. Ps. Meu abraço e minhas desculpas pela demora em responder suas indagações.

Clóvis Pereira, 20 de maio de 2020

Questionamento feito em 19 de abril de 2021, através de correio eletrônico, com relação ao trabalho interpretativo de intervenção realizado pela autora na obra *Terno de pífanos*

1. Qual sua opinião a respeito das intervenções em sua obra? Fique à vontade para sugestões ou objeções

Até o momento não obtivemos retorno do compositor

Questionário destinado ao compositor Rogério Borges

Obra: *Concertino Armorial para flauta e orquestra*

1. Qual a data e local de seu nascimento?

07/01/1969 – Itaporanga, Paraíba

2. Como surgiu seu interesse pela música e depois pela composição?

O meu interesse pela música começou quando eu tinha 10 anos de idade. O meu irmão tocava corneta na banda marcial do Colégio Diocesano Dom João da Mata. Ele vendo o meu interesse por tocar na banda da escola, desistiu pra eu ficar e tocar corneta na banda. Depois minha mãe me colocou pra eu estudar música. Com um tempo eu desisti, depois ela me pediu pra eu voltar. Dai não parei mais. Primeiro comecei a tocar caixa, não deu certo. Fui tocar o saxhorn (trompa cachorrinha) e depois o trompete, onde me identifiquei. Quando eu tocava na banda, eu ficava pensando porque os segundos instrumentos tocavam umas notas diferentes do primeiro, não sabia nem o que era harmonia. Um dia, tocando primeiro trompete na banda, conheci uma peça que mudaria minha vida, que foi *Mida* do maestro Duda, era uma coisa que nunca tinha visto, pois até então só tocava dobrado, com aquelas harmonias tradicionais. Ao escutar as harmonias do maestro Duda, me apaixonei pela harmonia e composição, mesmo sem saber o que era. Comecei a mexer nas partituras pra ver como funcionavam as escritas dos compositores e arranjadores de banda de música. Comecei a arranjar e compor algumas melodias, mas sem nem uma pretensão de ser um arranjador ou compositor. Quando vim de Itaporanga para João pessoa com intuito de estudar música no curso de extensão do UFPB, conheci o professor Alberto Kaplan, que estava dando um curso de composição para os alunos de extensão. Me matriculei e fui estudar com Kaplan, que me incentivou a estudar composição com ele. Fui da sua última turma de composição antes dele se aposentar. Depois que ele saiu da UFPB, continuei ajudando a editar suas músicas em um programa chamado *Music printer plus*. Depois tive aula com Eli-Eri Moura e também estudei arranjos com Ian Quest, Roberto Sion, Nelson Aires, Nailon Proveta, dentre outros.

3. Pode falar sobre sua trajetória desde o início como estudante de música?

Acho que já respondi na pergunta anterior

4. Pode falar sobre sua formação composicional?

Fui aluno de composição do curso de extensão de Alberto Kaplan na mesma turma. Depois fiz harmonia e composição com Eli-Eri Moura e José Orlando, e sou membro do grupo de pesquisa “Compomus” da Universidade Federal da Paraíba.

5. Quantas obras integram seu acervo?

Eu não tenho um número específico, porque tenho composições pra diversas formações. Agora que estou tentando catalogar. Criei um canal no Youtube e estou gravando vídeos e postando no canal. Mas acho que tenho mais de duzentas composições, entre orquestral, quinteto de metais, big band, banda de música, grupos de câmara, dentre outros.

6. Quais correntes estéticas influenciam as suas composições?

Sou um compositor nacionalista com foco no regionalismo, tenho pesquisado muito sobre danças nordestinas. Eu sempre gostei das tradições do Nordeste, tanto da literatura de cordel, folguedos, marchas religiosas. Compositores que me influenciaram foram, maestro Duda do Recife, Guerra-Peixe, José Siqueira, Villa-Lobos. Na música de concerto, Bela Bartók, George Gershwin, Aaron Copland, Antonín Dvořák, Ravel, Edvard Grieg.

7. Quais são suas influências composicionais?

O nacionalismo sempre esteve presente em minhas obras, mas o meu maior foco são os compositores regionalistas. Cresci escutando a música do maestro Duda do Recife, um compositor do Nordeste do Brasil. O jazz também está presente em minhas obras com as tensões melódicas e a música latina, com seus ritmos vibrantes. Os compositores eruditos e populares me influenciaram muito também: Villa-Lobos, José Siqueira, Alberto Kaplan, Guerra-Peixe, Duda do Recife, Antonín Dvořák, Bela Bartok. Aaron Copland, Duke Ellington, Glenn Miller.

8. Pode elencar toda sua obra composicional ou as obras que considera mais importantes com indicação de data de composição?

- Suite Paraibana - 1997 (Orquestra Sinfônica) I - Saga dos Paraíba II - No Forró do Zé Doidiça III - O Japa no forró IV - Os Caba da Paraíba • Brincadeira de Criança - 1998 (Orquestral) • Danças Nordestinas n° 1 – 2000 (Orquestral) • Concertino Armorial para Flauta e Orquestra – 2000 (Orquestral) • Ao luar – 2003 (Voz e Orquestra) • Concertino para trompete e Orquestra – 2004 (Orquestra) • O Caçador de Ilusões - 2006 (Vibrafone Harpa e Cordas) • Parábola Nordestina -2006 (Orquestra) • Sonatina n° 1 - 2009(Orquestra) • Acalanto Nordestino – 2014 (Clarinete, Violoncelo, Narrador e Cordas) • Retirantes Nordestinos - 2017 (Sax Baritonos e Cordas) • Elegy for Sarah – 2018 (Acordeon e Cordas)
- Fantasia Nordestina para Clarinete e Orquestra I – Romaria, Vista do Campo, Folia de Reis II – O Catador de Lixo III – Frevando na Paraíba.

9. Qual a data de composição do *Concertino Armorial*?

A obra foi composta em 16/02/2000. E sua primeira versão era para flauta, orquestra de cordas e percussão. No ano de 2011 foram feitas as versões: Concert Band, em 26 de março de 2011 e Orquestra Sinfônica, em 02 de junho de 2011

10. Quando e onde a obra foi estreada? Quem foi o flautista e a orquestra executante? Lembra-se quem regeu?

A obra estreou no dia 20 de junho de 2000, em João Pessoa, Paraíba com a Orquestra Sinfônica da Paraíba, tendo como solista o flautista George Albert.

Concertino Armorial Para Flauta

Tempo 4.3x Rogério Borges
(16/02/2000)

The image shows a musical score for 'Concertino Armorial Para Flauta' by Rogério Borges, composed in 2000. The score is in 4/4 time with a tempo marking of 4.3x. It includes staves for Flauta (flute), 1º Violino (1st Violin), 2º Violino (2nd Violin), Viola, Violoncelo (Cello), C/Bass (Double Bass), and Percussão (Percussion). The flute part starts with a dynamic marking of *mp* and a tempo marking of $\text{♩} = 80$. The other instruments have dynamic markings of *p* (piano).

onde a obra foi estreada? Quem foi o flautista e a orquestra executante? Lembra-se quem regeu?

dia 20 de junho de 2000, em João Pessoa, Paraíba com a Orquestra Sinfônica da Paraíba, tendo como solista o flautista George Albert.

The poster is for a performance by the Fundação Espaço Cultural da Paraíba and Orquestra Sinfônica da Paraíba. It features the following text: 'FUNDÇÃO ESPAÇO CULTURAL DA PARAIBA ORQUESTRA SINFÔNICA DA PARAIBA', 'APRESENTAM', 'Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba Coral Infantil da Paraíba', 'BRASIL 500 ANOS DO BRASIL O CAMINHO DO FUTURO', 'PARTICIPAÇÃO ESPECIAL QUARTA DIMENSÃO TEMPORADA 2000', 'ESPAÇO CULTURAL CINE BANGÜÊ - 21:00h', 'SOLISTAS SEMÍRAMIS CAVALCANTI / GEORGE ALBERT / ARIADNE LIMA', 'REGENTES LUIZ CARLOS DURIER / ALEXANDRE MARACAJÁ / LIANA GOMES', and '20 de junho de 2000 - João Pessoa - PB'.

11. A versão para piano foi feita no mesmo período da versão para orquestra?

Não. A versão para piano só foi feita em 16 de outubro de 2017, revisada pelo professor e pianista Marcilio Onofre.

Concertino Armorial para Flauta e Orquestra
(Dedicado ao Professor Fernando Pintasilgo)
Rogerio Borges

Score

Ariado ♩ = 70

Flute

Piano



12. Quais foram suas influências composicionais em específico para o *Concertino Armorial*?

A música do Quinteto Armorial, Orquestra Armorial, composições do maestro José Ursicino da Silva (Duda) e a cultura popular do Nordeste.

13. Em que a obra é inspirada?

Nos grupos de cultura popular do Nordeste, em suas crenças, a religiosidade do seu povo, especialmente nas bandas de pífanos.

14. A obra possui ideais extramusicais? Ela retrata alguma história ou acontecimento? Ela tem caráter descritivo? Se sim, quais são esses elementos extramusicais?

A peça retrata momentos festivos do povo nordestino, com suas festas religiosas, a exemplo da festa da padroeira, que mistura o religioso e profano, retratado nos andamentos lentos e alegres.

15. Qual forma e estrutura musical pensou para a obra?

O Concertino tem uma estrutura de suite, não tão convencional para a forma do concerto clássico.

16. Como projetou o desenvolvimento da harmonia e melodia da peça?

Por sua estrutura ser de uma suite, ela foi construída por vários temas, alguns com variações, onde a figura principal está na ligação entre solista e orquestra. A peça é construída sobre modos jônio e mixolídio. O mixolídio é o modo utilizado pelos compositores nordestinos, principalmente os da Música Armorial.

17. Em quais elementos musicais das manifestações da cultura popular nordestina se baseou para compor a obra?

No Forró, gênero típico da região nordestina, especialmente na Paraíba, estado de origem do compositor.

18. Qual estilo definiria para esta obra?

Música Armorial

19. Possui outras obras inspiradas na Música Armorial? Se sim, quais? Pode falar um pouco sobre elas?

- Danças Nordestinas – 2000 (orquestral)
- Parábola Nordestina – 2006 (orquestral)
- Acalanto Nordestino – 2014 (clarinete, violoncelo, narrador e cordas)
- Retirantes Nordestinos – 2017 (sax barítono e cordas)
- Fantasia Nordestina para Clarinete e Orquestra – 2019
- Paisagem da varanda – 2021 (orquestral)
- Suite Armorial – 2021 (quinteto de sopros)

10. Quais caminhos percorreu para compor numa linguagem armorial? Como foi essa experiência? Quais foram suas referências?

O Movimento Armorial foi um movimento que tinha por finalidade realizar uma arte brasileira erudita através das raízes populares de nossa cultura, encontradas no sertão nordestino. Eu utilizo aspectos do cotidiano do povo nordestino pra compor minhas músicas, principalmente das danças, falas e dialetos de nossa gente. Quanto às técnicas composicionais, me inspirei no Sistema Trimodal de José Siqueira. O Sistema Trimodal é composto de três modos. O primeiro é o mixolídio eclesiástico, o segundo é o lídio eclesiástico, e o terceiro é um modo misto. O *Concertino Armorial* foi pensado no conceito principal do Movimento Armorial: criar uma arte brasileira erudita através das raízes populares de nossa cultura. Com isso, abandonei os termos utilizado pela cultura europeia, e comecei a usar termos de nossa cultura,

a exemplo: para o lento, utilizo o termo *ariado*. Alegro, *amostrado* e andante, *afeiçoado*. As minhas referências estão primeiro no Movimento Armorial em si, como também nas crenças e danças nordestinas, com isso criando um elo entre o compositor e suas raízes.

12. Na sua opinião, quais elementos musicais considera primordiais para elaborar uma obra inspirada na linguagem armorial?

A Música Armorial é composta de ritmos nordestinos e escalas modais, refletida na cultura sertaneja com seu modalismo. O compositor precisa ter um conhecimento de todo esse contexto pra compor Música Armorial.

13. Em termos composicionais, quais as principais diferenças entre sua obra e as obras do período do Movimento Armorial?

A principal diferença da minha música para a do Movimento Armorial é que eu venho de uma vertente diferente. Por gostar muito de jazz, às vezes utilizo harmonia quartal misturada com as escalas nordestinas, criando a minha própria identidade.

14. Considera que há algum aspecto interpretativo na sua obra que mereça particular atenção ou se constitua como dificuldade singular?

O Primordial não só da minha música, mas da música nordestina em si, são as articulações rítmicas que norteiam o estilo. Exemplo:

15. Quais recomendações daria ao intérprete flautista para a execução da obra?

Que antes de tocar, escute o Quinteto Armorial e a Orquestra Armorial, até porque o Concertino é uma homenagem a um músico do Quinteto Armorial.

17. Conhece peças para flauta, de outros compositores, que tenham influência da linguagem armorial?

Peças solo não.

18. Em sua peça, busca representar ou transmitir as sonoridades dos instrumentos populares de raiz nordestina? Se sim, quais são esses instrumentos e de que forma isso acontece?

A Banda de pífano, grupo instrumental de percussão e sopro, muito conhecido nos festejos do povo nordestino. Ela é formada por dois pífanos, zabumba e caixa, representada no *Concertino Armorial* pelo improviso da flauta (ou flautim) sobre um acompanhamento de ritmos, demonstrado no exemplo abaixo.



The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The score begins at measure 38. The Flute part is written on a single staff with a treble clef and contains a complex, rhythmic melody with many slurs and accents. The Piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) and consists of a steady, rhythmic pattern in the right hand and a simpler, rhythmic pattern in the left hand.

19. Minha futura tese tem como objetivo construir uma concepção interpretativa de Flauta Armorial com base do conceito de Música Armorial, utilizando as novas técnicas contemporâneas para flauta. Essas técnicas serão aplicadas em obras de linguagem armorial que integram o trabalho de tese, a fim de representar as sonoridades das manifestações da cultura popular nordestina, ou seja, da banda de pífano, da rabeca, da cantoria, dentre outros elementos. Vale salientar que a aplicação dessas técnicas, nas obras, será realizada de maneira informada e equilibrada, evitando excessos que possam vir a deturpar a obra do compositor. Gostaria de saber sua opinião sobre esta ideia e se permitiria tal proposta interpretativa para a sua obra.

Sim, totalmente.

20. Deseja fazer mais alguma consideração?

Não. Acho que falei tudo sobre o *Concertino Armorial*. Só gostaria de agradecer a você, por levar a minha obra para ser discutida na academia. A minha visão sobre um povo que tenho um imenso orgulho de ter nascido nesse pedacinho de lugar chamado Nordeste.

Rogério Borges, 26 de março de 2021

Questionamento feito em 19 de abril de 2021, através de correio eletrônico, com relação ao trabalho interpretativo de intervenção realizado pela autora na obra *Concertino Armorial para flauta e orquestra*

1. Qual sua opinião a respeito das intervenções em sua obra? Fique à vontade para sugestões ou objeções

Acredito que o trabalho interpretativo desenvolvido por Thallyana Barbosa seja uma enorme contribuição a minha obra. A ideia de utilizar as técnicas estendidas para remeter os sons dos instrumentos populares, como o pífano e a zabumba, pareceu-me bastante interessante e soou muito bem. Portanto, valido a introdução dos efeitos na peça e considero que este novo olhar para o Concertino Armorial, pode ser uma opção de parâmetro de interpretação para outros flautistas.

Rogério Borges, 01 de junho de 2021

Questionário destinado ao compositor Hezir Pereira

Obra: Suite da caatinga para flauta e piano

1. Qual a data e local de seu nascimento?

28/09/1968

Belém/Pará/Brasil

2. Como surgiu seu interesse pela música e depois pela composição?

Aos 13 anos de idade aprendendo o violão, participando do coro de igreja e tocando em conjuntos musicais. Como saxofonista de Banda de Música, percebi as possibilidades profissionais que a música poderia oferecer, e logo em 2003, percebi que poderia avançar fazendo pequenos arranjos para bandas de sopros. Em 2008, me inscrevi para uma bolsa em Campos do Jordão para participar do Festival de Música e fiquei em 3º lugar na obra por mim apresentada. Depois desse desafio, resolvi que queria ser compositor e arranjador de fato e de direito. Em 2010, fiz vestibular para o Bacharelado em Música, na habilitação Composição e Arranjo, ficando com a única vaga oferecida na época. Já como Sargento da Polícia Militar, fazia pequenos arranjos para reforçar meus conhecimentos adquiridos na faculdade. Tinha Richard Wagner, Villa-Lobos, dentre outros ícones da composição, e desejava realizar uma obra imponente daquela natureza, por isso, tudo cooperava para que eu pudesse sacramentar minha profissão.

3. Pode falar sobre sua trajetória desde o início como estudante de música?

Cronologicamente,

1982 – Iniciei um curso de violão na igreja;

1984 – Entrei para uma Banda de Música como saxofonista;

Estudei piano com o Maestro Filinésio Soares na Igreja Assembleia de Deus;

1987 – Entrei para servir a pátria, trabalhando na Banda de fanfarra como percussionista;

1989 – Prestei concurso público para Sargento da Polícia Militar, tocando requinta, saxofone e clarineta;

1990 – Entrei para o Conservatório Carlos Gomes para reforçar a teoria e a prática na Clarineta;

1991 – Estudei em Londrina-PR, Prática de Banda com o Maestro e Trompista “Daniel Havens” (falecido esse ano de 2021);
1993 – Trabalhei como Professor de música no SESC por 06 anos;
1997 – Trabalhei como Professor de Música no Conservatório Grão Pará por 03 anos;
2004 a 2007 – Estudei Sibelius, Finale, Transcrição e Arranjo no Conservatório de Tatuí-SP e também, nos festivais como bolsista);
2010 – Entrei para o Bacharelado em Música em Composição e Arranjo e para a Pós-graduação em Docência no Ensino Superior, além de realizar uma complementação pedagógica;
2015 – Continuei outro Bacharelado em Regência de Banda;
Fui arranjador, compositor e transcritor da FIMUCA (Festival Internacional de Música), trabalhando com o maestro Marcelo Jardim;
Regente da Banda Sinfônica Jovem do Festival Internacional de Música de Belém, na direção do Maestro Marcelo Jardim;
2017 – Assumi a direção musical da Banda da PM como Regente preparador;
Entre para a Reserva da Banda da Polícia Militar;
Professor de Música no Estado do Maranhão na Escola de Música EMEM-MA;
2018 – Professor de Música na Faculdade Adventista da Amazônia;
2019 – Finalizei o Curso de Bacharelado em Regência de Banda com o maestro Abel Rocha;
2020 – Impossibilitado de trabalhar presencialmente por conta da pandemia, trabalhei virtualmente fazendo arranjos e composições, inclusive compus uma obra para fagote e piano para a uma defesa de mestrado no RJ;
2021 – Assumi a direção musical e regência da Orquestra Corbã da Assembleia de Deus, no Estado do Maranhão;

4. Pode falar sobre sua formação composicional?

Em 2010, iniciei meu Curso de Composição e Arranjo com o Prof. Dr. Sérgio Molina e o Prof. Dr. Paulo Tiné. Aprendi as mais variadas técnicas de composição e como reagir aos desafios composicionais dos períodos da idade média, moderno e contemporâneo. O Curso de composição tratou a contemporaneidade da música antiga, sua trajetória linear até os dias da música na tecnologia. Trabalhamos compositores clássicos, modernos e atuais. Fizemos transcrições variadas, assim como diversos trabalhos de arranjos populares. A composição em si veio surgindo conforme os trabalhos iam avançando com as tarefas casuais. Escrevíamos para todo o tipo de formação, inclusive big band. O melhor do curso foi conhecer a nós mesmos e saber que, dentro da alma composicional, está o “eu” fazer e “tudo” pode ser. Aprendemos que não há barreira para compor. A teoria é um fator complementar, as técnicas serão sempre a sombra do que se quer fazer. Finalizando, aprendemos que as regras são para serem quebradas, as formas equacionadas, os estilos trabalhados com atenção. Que a melodia é a condução do pensamento, a harmonia é a alma que grita, e o todo, é a claridade do que queremos.

5. Quantas obras integram seu acervo?

Arranjos: 1.600; Transcrições: 1.200; Orquestrações: 1.000; Composições: 200

6. Quais correntes estéticas influenciam as suas composições?

A música do século XX, o uso intensivo da tonalidade ampliada, o serialismo e a música de vanguarda.

7. Quais são suas influências composicionais?

A música regional do Pará (Carimbó, Siriá, Boi bumbá), Wagner, Stravinsky, Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Tim Rescala, Mestre Verequete (PA), John Williams e David T. Clydesdale.

8. Pode elencar toda sua obra composicional ou as obras que considera mais importantes com indicação de data de composição?

Posso destacar:

- *Prelúdio amazônico*, uma rapsódia para quarteto de metais, escrita em 2008 para concorrer uma bolsa em Campos do Jordão (festival de música no Brasil), ganhando com esta obra o 3º lugar. Essa mesma já tenho a versão para banda sinfônica e orquestra sinfônica.
- 2009, *Lambada paraense, Revoada dos pássaros, Frequência* para tuba e piano, *Andando na floresta* para tuba e piano, *A mata* para tuba e piano, sendo essa escrita para uma tese de mestrado na Bahia/BR.
- 2010, *A criação*, uma suite para cordas, *Sinfonia para o céu*, *Organograma* para eufônio e piano, *Variante* para quinteto de cordas.
- 2011, *Eu achei* (uma bossa para orquestra mista), *Suite Beatles* (um conjunto de músicas populares dos Beatles, para grupo de cordas), *Fuga serial* para quinteto de cordas.
- 2012, *Dobrados e canções: Dobrado Shaw Smith, marcha 20º batalhão, Dobrado 10 de abril, marcha 6º batalhão, 5 Canções cristãs* para quarteto vocal e piano. Nesse ano também realizei 150 arranjos para grupos mistos.
- 2013. *Encantos e tene brosus* para xilofone, *Encantos II* para vibrafone e piano. Nesse ano fiz 200 transcrições para bandas e orquestras mistas e 130 arranjos para grupos mistos
- 2014. *Suite marajoara* (rapsódia). Nesse ano fiz 300 arranjos para o hinário cristão para orquestras mistas.
- 2015. Nesse ano me dediquei a editoração de obras para os festivais de música no Pará (FIMUPA e Música das Américas) e realizei 200 arranjos para grupos mistos evangélicos.
- 2016. Fiz 100 arranjos para o hinário cristão para orquestras mistas e 120 arranjos para banda de música militar.
- 2017. Também me dediquei a arranjos e transcrições diversas para grupos mistos.
- 2018. *Lendas da mata* para clarinete e piano, *Suite da caatinga* para flauta e piano, *Estação amazônica* para banda sinfônica, além de arranjos e transcrições diversas para grupos mistos

- 2019. *Suite para joara* para fagote e piano (obra criada para defesa de mestrado), *O grande Palhaço* (transcrição de áudios), *Invenção* para trio de cordas, *Suite de Ponta de pedras* para banda sinfônica

9. Quais foram suas influências composicionais em específico para a *Suite da Caatinga* para flauta e piano?

O livro *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e obras de Guerra-Peixe. Li a obra literária e ouvi algumas composições de Guerra-Peixe, como *Mourão* (Figura 1), a obra *Velho chico* de Tim Rescala (Suite orquestral, figura 2), além de também ouvir Luiz Gonzaga, obras de Suassuna e Antônio Madureira. Assim, pude definir o contexto musical que queria ouvir. Quando crio, tenho preferência pela literatura, pois penso que a música tem que ser regida pela história. Tendo esse material em mente, procurei ouvir a lamentação da terra e o que se pode fazer para salvar vidas.

Figura 1. Mourão

The image shows a musical score for the piece 'Mourão'. It consists of five staves: Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with various dynamics like *f* and *pizz.* (pizzicato). The second system shows a transition to a more complex texture with *f* and *p* dynamics, and *pizz.* markings. The Violino 1 part has a melodic line, while the other instruments provide harmonic support.

Figura 2. Tema: Alegria no vilarejo

The image shows a musical score for the piece 'Tema: Alegria no vilarejo'. It consists of five staves: Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with various dynamics like *mf* and *arco* (arco). The second system shows a transition to a more complex texture with *mf* and *arco* markings. The Violino 1 part has a melodic line, while the other instruments provide harmonic support.

10. Em que a obra é inspirada?

Inspirada em fatos reais do cotidiano nordestino, suas problemáticas e diversidades de situações que definem as dificuldades do povo sertanejo em algumas partes do Nordeste Brasileiro.

11. A obra possui ideais extramusicais? Ela retrata alguma história ou acontecimento? Ela tem caráter descritivo? Se sim, quais são esses elementos extramusicais?

Posso dizer que as ideias extramusicais se encontram dentro da história criada com base na obra *Vidas secas* de Graciliano Ramos. A ideia é ouvir a obra, fechar os olhos e se transportar ao Nordeste brasileiro, ao bioma da caatinga, a seca, falta de chuvas, o sol rachando a terra, os retirantes, o vento seco do sertão, as dificuldades e também as superações que passam o povo sertanejo, que é representado pela flauta e piano. Procurei contar uma história popular, uma conversa entre o solo e acompanhamento. Na descrição da obra falo um pouco sobre a história idealizada.

12. Qual forma e estrutura musical você pensou para cada movimento da obra?

<p>I Movimento – A chuva não vem? (Baião). Movimento criado com base na escala Mixolídio com a 4#</p> <p>Andante ♩=75</p> 
<p>Tonalidade: C⁷/4#</p>
<p>Introdução Exposição da escala Mixolídio para a construção do movimento e construção rítmica. Comp. 1 a 7;</p> 
<p>Variações</p>
<p>I Variação (a)</p>

Solo de flauta. Comp. 8 a 11; (semifrase)

II Variação (a¹)
Solo de flauta. Comp. 12 a 17; (Frase)

Ponte
Comp. 18 a 23; (semifrase – piano com ritmo).

Reexposição da escala (flauta) – Comp. 24 a 27;

Ponte modulante¹
Comp. 28 a 29;

a ritmando na mínima no compasso 30

Mov. Rítmico
Comp. 30 a 33;

30 Allegretto

Ponte modulante²
Comp. 34 a 36; (exposição do ritmo – baião)

I Variação (b)
Comp. 37 a 40;

37

II Variação (b¹)
Comp. 41 a 44;

41



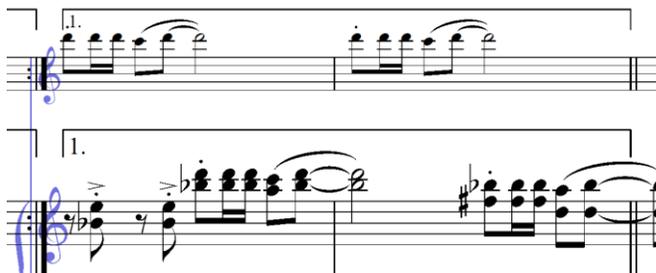
III Variação (c)
Comp. 45 a 48;



Comp. 49 a 50 (ritornelo para a reexposição das variações);



Motivo
Comp. 51 a 52; (antecedente/consequente).



III Variação (c¹)

Comp. 53 a 56; (reexposição de frase).

Frase final

Comp. 57 a 59; (cadência final).

Estrutura

Intro. A-A¹ (ponte) B-B¹ – C (reexposição) C¹ – Final

II Movimento – Sem palavras (valsa triste).

Movimento criado com base nas escalas Penta blue e Eólio

Tonalidade: Am

Introdução
Exposição melódica.

Comp. 1 a 8;
Flauta

Dezembro de 1969/2010

Maestoso
com melancolia

Flauta *mp*

Maestoso
com melancolia

Piano *mf*

Variações

Reexposição

Piano. Comp. 09 a 15;

Parte A

Frase I. Comp. 16 a 24;

16 *Com muita expressão*

mf

16

MD ME

f

Parte B

Frase II. Comp. 25 a 32;

25

mf

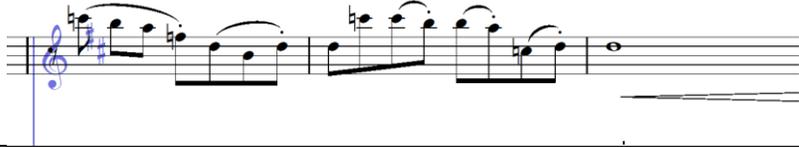
25

1.

Interlúdio

Comp. 33 a 41; (repetição ritornelo para a reexposição das Frases)

	
Codeta e final	Comp. 42 a 49; Esta frase final lembra “asa branca”, sendo frase antecedente (piano) e consequente (flauta).
Antecedente	Consequente
	
Estrutura	
Intro. A-B (interlúdio) – (reexposição) – Coda.	

III Movimento – Existe esperança (Cordel). Movimento criado com base na escala Dórica (tema)	
	
Tonalidade: Dm6 (dórico)	
Frase I.	Comp. 1 a 6; (pedal – Piano em 4as)
	
Variações	
Varição I A	Comp. 07 a 09;

<p><i>na 2ª vez toca Allegro.</i></p> 	
<p><i>na 3ª vez toca Allegro.</i></p> 	

Varição II A ²	Comp. 10 a 15 .
	

Ponte	Comp. 16 a 17;
<p><i>Coda</i></p> 	

Varição III B	Comp. 18 a 21.
	

Varição IV B ²	Comp. 22 a 26 .
---------------------------	-----------------

	
Improviso	Adlibitum – Comp. 28 a 33 (ponte melódica)
	
Codeta	Comp. 34 a 37 (com ritornelo para as reexposição das variações: A, A ² e Coda)
	
Coda	Comp. 38.
	
Estrutura	
A, A ¹ e B, B ¹ (improviso) – (Codeta) – (reexposição) – Coda.	

IV Movimento – repente contente (repente nordestino). Criado a partir dos movimentos anteriores	
Tonalidade: E lídio	
Introdução	
antecedente	Consequente

Ponte - Comp. 11 a 14

Parte A – Comp. 15 a 32

A¹Comp. 32 a 40

Parte B – Comp. 40 a 56

Variação I – 56 a 65

Variação II – 65 a 73

Reesposição da introdução em C#m6 – Comp. 73 a 82

antecedente	Consequente	antecedente	Consequente

Ponte modulante – Compa. 82 a 88

Varição III – 89 a 97(adlibtum)

Ponte ritmica

Varição IV – 101 a 109 (adlibtum)

Ponte ritmica

Varição V - 113 a 119

Coda

Estrutura

A, A¹ e B, Variações I e II, (reexposição), ponte modulante, Variação III, Ponte ritmica, Variação IV, Ponte ritmica, Variação V e Coda.

13. Como projetou o desenvolvimento da harmonia e melodia em cada movimento da peça?

A melodia tem-se por escalas ou arpejos, desenvolvidas com múltiplas variações, que aferem entre o pianista e o flautista (Figura 3). A harmonia de quartas e quintas (Figura 4). Os blocos harmônicos são construídos de acordo com as variações melódicas, ou bloco sequencial. Geralmente nos balanços rítmicos no piano (Figura 5)

Figura 3

Figura 3 displays a musical score with multiple staves. The top staff shows a melodic line in treble clef. Below it, a section marked with a repeat sign and 'na 2ª vez toca Allegro.' features a more rhythmic melodic line. Further down, another melodic line is marked 'Lento ad libitum' and 'acc.'. The bottom staff, in 3/4 time, is marked 'Lento ad libitum com melancolia' and 'acc.', with dynamics ranging from *mp* to *mf*.

Figura 4

Figura 4 shows a piano accompaniment starting at measure 56. The score consists of two staves: a treble clef staff with chords and triplets, and a bass clef staff with a steady accompaniment pattern.

Bloco em E

This section shows the piano accompaniment for the 'Bloco em E' section, featuring a series of chords in the bass clef and melodic lines in the treble clef.

Am – Dm – E/G# - Am – Dm (G/D – Gm/D)

Bloco sequencial

Figura 5

C – C# - B – Am (Exemplo do Mov. I)

bloco harmônico construído para a melodia.

14. Em quais elementos musicais das manifestações da cultura popular nordestina se baseou para compor a obra?

Na escala modal nordestina (do, ré, mi, fá #, sol, lá, sib, dó). Os elementos que me prenderam para desenvolver a composição foram o ritmo e a harmonia. O baião e o xote liberaram uma riqueza vasta de pensamentos por serem extremamente variados. A harmonia tinha que remeter as batidas: (C – Bb – C), fazendo as transposições com acidentes ocorrentes, no âmbito modal/atonal.

15. Qual estilo definiria para esta obra?

Definiria como um estilo moderno e contemporâneo.

16. Possui outras obras inspiradas na Música Armorial? Se sim, quais? Pode falar um pouco sobre elas?

Este foi o meu primeiro trabalho no estilo Armorial como compositor.

17. Quais caminhos percorreu para compor numa linguagem armorial? Como foi essa experiência? Quais foram suas referências?

Como já dito, tive como base *Vidas secas* de Graciliano Ramos, livro ápice para a composição. Também escutei bastantes áudios de obras de compositores do estilo. Procurei ouvir e sentir as dores dos acordes e principalmente da melodia dos cancioneiros populares e repentistas, onde pude perceber uma técnica simples na usualidade quartal, onde o círculo melódico não precisa sempre estar apoiado em um chão tonal claro. Além disso, assisti um filme chamado *Morte e vida Severina* – animação, onde tive uma inspiração clara do que eu queria escrever, ou seja, a obra tinha que lembrar o sertão:

<https://www.youtube.com/watch?v=clKnAG2Ygyw>. Portanto, os caminhos percorridos foram a pesquisa, leitura, organização de ideias, construção melódica, harmônica e composição organizacional, além de sempre pensar no 4º grau aumentado, para não perder a soma melódica.

18. Na sua opinião, quais elementos musicais considera primordiais para elaborar uma obra inspirada na linguagem armorial?

Conhecer a história e o estilo da Música Armorial para assim pensar na forma e elaborar as ideias melódicas e harmônicas. Procurei usar a escala nordestina e o ritmo do baião.

19. Em termos composicionais, quais as principais diferenças entre sua obra e as obras do período do Movimento Armorial?

A obra traz elementos e materiais simples como no Armorial, mas há mais desenvolvimento melódico, seguindo uma linguagem mais moderna e com base em uma narrativa

20. Considera que há algum aspecto interpretativo na sua obra que mereça particular atenção ou se constitua como dificuldade singular?

Acredito que o intérprete deverá se ater com conjunção estética e muita observação na conversa melódica, além do acompanhamento.

21. Quais recomendações daria ao intérprete flautista para a execução da obra?

Acredito que o intérprete deverá se ater com conjunção estética, concentração e muita observação na conversa melódica.

22. Conhece peças para flauta, de outros compositores, que tenham influência da linguagem armorial?

Sim, porém, não procurei ouvi-los, já que se tratando de uma obra inédita, outros sons poderiam influenciar minhas decisões.

23. Em sua peça, busca representar ou transmitir as sonoridades dos instrumentos populares de raiz nordestina? Se sim, quais são esses instrumentos e de que forma isso acontece?

Na minha pesquisa audiovisual, procurei incrementar a tradição instrumental que é executada de fato ao estilo (viola sertaneja, sanfona, rabeca, pífano e o ritmo do zabumba, um bombo curto com som seco). Esses instrumentos são utilizados pelo cancionista nordestino e muito empregados no repente, por exemplo. O repente é um duelo vocal de rimas feitas de improviso por violeiros e sanfoneiros. Em minha obra enfatizei isso bastante entre as exposições motílicas, utilizando essa mesma técnica empregada no repente, em conversas ou duelos entre o piano e a flauta. Então procurei trazer essa sonoridade bem característica, para que quando se ouvisse a obra, o público fechasse os olhos e se sentisse lá dentro do Nordeste, esse foi o interesse geral na obra.

24. Minha futura tese tem como objetivo construir uma concepção interpretativa de Flauta Armorial com base do conceito de Música Armorial, utilizando as novas técnicas contemporâneas para flauta. Essas técnicas serão aplicadas em obras de linguagem armorial que integram o trabalho de tese, a fim de representar as sonoridades das manifestações da cultura popular nordestina, ou seja, da banda de pífano, da rabeca, da cantoria, dentre outros elementos. Vale salientar que a aplicação dessas técnicas, nas obras, será realizada de maneira informada e equilibrada, evitando excessos que possam vir a deturpar a obra do compositor. Gostaria de saber sua opinião sobre esta ideia e se permitiria tal proposta interpretativa para a sua obra.

Aceitei o desafio, assim como a parceria. Por tanto, é com muita alegria estar trabalhando para não só a divulgação de um bom trabalho, quanto o jogo de interpretação que o solista irá desenhar e desenvolver, de acordo com as combinações entre o compositor e o intérprete, sendo assim, o trabalho ficará cada vez mais apoiado, tanto performático, quanto ao objetivo no que se propõe. A linguagem armorial dentro do pensamento de um compositor da atualidade.

Hezir Pereira, 18 de janeiro de 2020

Questionamento feito em 19 de abril de 2021, através de correio eletrônico, com relação ao trabalho interpretativo de intervenção realizado pela autora na obra *Suite da caatinga para flauta e piano*

1. Qual sua opinião a respeito das intervenções em sua obra? Fique à vontade para sugestões ou objeções

Fazendo jus ao esforço de pesquisa de Thallyana Barbosa, referente a minha obra, fico feliz de vê-la (a obra), em sua essência e naturalidade, e de como a musicista em grande profissionalismo e pesquisa, sua performance técnica, ousada e tão fielmente, conseguiu entrar

nos diálogos nos movimentos, entendendo o que o compositor queria, ou seja, soube definir o estilo proposto. A obra composicional é um bebê que nasce, de um pensamento imaginativo, elevado por segredos instintivos, que depois se alia a técnica. Vejo esta obra como observo o encanto de um poema. A obra começa com uma pergunta, no movimento I: *A chuva não vem?*, a interpretação da requerente transformou a concepção através das intervenções, contando a minha história. II. *Sem palavras*, percebendo as nuances, os excertos, as técnicas labiais, colocou uma letra neste movimento que agora pode ser entendido. III. *Existe Esperança*, neste movimento, as variações foram bem explicadas e a interpretação ganhou novas cores sonoras e equilibrou as conversas; e IV. *Repente contente*, o repentista é uma pessoa ousada e que gosta de desafios, as variações aqui propostas, desse movimento, aos motivos rítmicos para a flauta, conseguiu flexibilizar as conversas e as retóricas dos personagens. A obra *Suite da caatinga* cresceu e ganhou vida, e meu parecer técnico é como sempre: avalio a didática, a fonética contextual e musical, portanto me alegro com a firmeza da interpretação e os passos que Thallyana Barbosa conseguiu dar. A flauta transversal e o piano transcendem as peculiaridades deste movimento artístico e as técnicas sonoras aplicadas modernizaram a ideia do compositor sem sair do pensamento inicial, que é mostrar o estilo e arte armorial.

Hezir Pereira, 25 de junho de 2021

**ANEXO 2 – CADERNO DE
PARTITURAS PARA FLAUTA
ARMORIAL**

Σαξόφωνο δε
Ψαλτήριον
Παλαιά Φλαύτα
Αρμονία 1

2021

ÍNDICE DE OBRAS E GUIA PARA FLAUTA ARMORIAL

1. *Terno de Pífanos* de Clóvis Pereira I
Flautas 1 e 2 *
Percussão **
2. *Concertino Armorial* para flauta e orquestra de Rogério Borges II
Flauta *
Redução para piano ***
3. *Suite da Caatinga* para flauta e piano de Hezir Pereira III
Flauta *
Piano ***
4. *Capricho Armorial* para flauta e piano de José Manuel Pèrez IV
Flauta ***
Piano ***
5. *Boi Misterioso* para flauta e piano de Liduino Pitombeira V
Flauta ***
Piano ***
6. *Flósculo da Caatinga* para flauta e piano de Samuel Cavalcanti VI
Flauta ***
Piano ***
7. *Miniatura Pernambucana* para flauta e piano de Beetholven Cunha VII
Flauta ***
Piano ***
8. Guia para a Flauta Armorial VIII

* *Sugestões interpretativas por Thallyana Barbosa*

** *Edição CEPE*

*** *Edição original*

I

Terno de Pífanos

Clóvis Pereira

Notas de Performance



glissando de dedilhação



som eólico



glissando ascendente e descendente de dedilhação



glissando de bocal



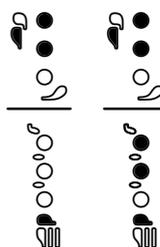
shaking
(balançar a flauta rapidamente para esquerda e direita)



non vibrato



bisbigliando



alternar entre estes dedilhados

Flauta 1

Terno de Pífanos

para Ariano Suassuna

Clóvis Pereira

8^{va} *f*

7 (8^{va}) 8^{va}

13 8^{va} 2

19 1^a vez 2^a vez *f* *p* to Coda \oplus D.S. al Coda

25 \oplus *Trio* *p* 5

31 *pp cresc.* 6

38 *pp cresc.* *pp cresc.*

44 7 *ff*

① 4 ② 17 ③ 21 ④ 25

⑤ 29 ⑥ 33 ⑦ 44

Comp. 44 - 47
golpe de língua simples

Terno de Pífanos - Flauta 1

49 *pp cresc.* 5 8 9

56 3 5 10 11 *mf*

67 12 13 3

76 *pp na 2ª vez* 14 *p*

82

8 53 N.V. 9 55 10 51 N.V.

11 65 N.V. 12 69 N.V.

13 72 Bisbigl..... Alternar entre estos dedilhados

14 80 *p* Compasso 80 - 91

89 *pp* (15)

96 4 (16)

107 (17)

113 (18)

120 (18)

126 *f*

15 ⁹⁰ *Bisbigl.....*

16 ¹⁰⁵ 17 ¹⁰⁹

18 *golpe de língua duplo*

Flauta 2

Terno de Pífanos

para Ariano Suassuna

Clóvis Pereira

f

7

13 *f*

19 *p* *p* *p* *p*

25 *p* *p* *p* *f* *ff*

32 *p* *pp*

39 *p* *pp* *p* *f* *ff*

1^a vez 2^a vez to Coda \oplus D.S. al Coda

1 (1^a vez) 2 (1^a vez) 3 (1^a vez) 4 (1^a vez) 5 (1^a vez) 6

Trio

① ¹⁷ ② ²¹ ③ ²⁵

④ ²⁹ ⑤ ³³ ⑥ ⁴⁴ *Comp. 44 - 47*
golpe de língua simples

46 *fff* *ff* *pp* *p*

52 *f* *mf*

62 Solo

69 *fp*

76 *pp* na 2ª vez

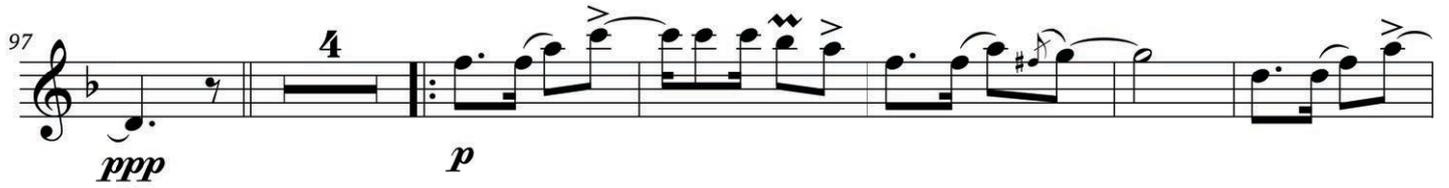
83

7 53 N.V. 8 55 9 69 N.V.

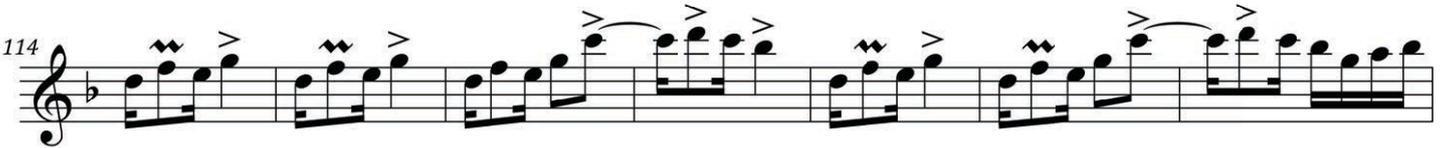
Comp. 80 - 91

10 80 ...

90 

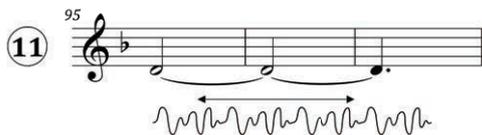
97 

107 

114 

121 

126 

11 

Terno de Pife

Para Ariano Suassuna

10 *f* §

18 1. To Coda ⊕ D.S. al Coda ⊕

26 *pf*

35 *pf*

45 *ff*

54

63

72

81

91 *ff*

Terno de Pife

Para Ariano Suassuna

8 *f* §

15 1.

22 2. To Coda ⊕ D.S. al Coda ⊕

29

35

42

48

54

61

69

Terno de Pife

Para Ariano Suassuna

9 *f*

17

25

32

40

48 *ff*

56

64

72

80 *ff*

Terno de Pife

Para Ariano Suassuna

10 *f*

18

26

34 Na 2a vez *pp*

43 *p*

51

59 *ff*

67 *pp*

75

83

Terno

Solo

Musical staff 1: Measures 91-98. Features eighth notes with accents and slurs, and a dynamic marking of *ff*.

99

Musical staff 2: Measures 99-106. Features eighth notes with slurs and repeat signs.

107

Musical staff 3: Measures 107-114. Features eighth notes with slurs and repeat signs.

115

Musical staff 4: Measures 115-122. Features eighth notes with slurs.

123

Musical staff 5: Measures 123-130. Features eighth notes with slurs, repeat signs, and rests.

131

Musical staff 6: Measure 131. Features a single eighth note with an accent and a fermata.

Terno

95

102

109

117

124

ff *pp*

Musical staff 1: Measure 77-84. A series of eighth-note patterns with accents and slurs.

85

Musical staff 2: Measure 85-92. Continuation of eighth-note patterns, including some sixteenth-note runs.

93

Musical staff 3: Measure 93-99. Continuation of eighth-note patterns with accents and slurs.

100

Solo

Musical staff 4: Measure 100-105. Solo section starting with a double bar line and a repeat sign, followed by sixteenth-note runs.

106

Musical staff 5: Measure 106-111. Continuation of sixteenth-note runs.

112

Musical staff 6: Measure 112-117. Continuation of sixteenth-note runs.

118

Musical staff 7: Measure 118-123. Continuation of sixteenth-note runs.

124

Musical staff 8: Measure 124-129. Final section with dynamics *ff* and *pp*.

2
100

Terno

Musical notation for measures 100-108. The first measure (100) features a melodic phrase with accents and a fermata. The subsequent measures (101-108) consist of a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking of *pf* is placed below the first measure of this sequence.

109

Musical notation for measures 109-117. This section consists of a continuous rhythmic pattern of eighth notes.

118

Musical notation for measures 118-126. Measures 118-123 continue the eighth-note rhythmic pattern. Measure 124 begins a new melodic phrase with accents and a fermata. Measures 125-126 continue this melodic phrase. Dynamic markings of *ff* and *pp* are placed below measures 124 and 125, respectively.

127

Musical notation for measures 127-135. Measures 127-128 feature a melodic phrase with accents and a fermata. Measures 129-130 consist of a single eighth note followed by a quarter rest. Measures 131-132 feature a melodic phrase with accents and a fermata. Measures 133-134 consist of a single eighth note followed by a quarter rest. The piece concludes with a double bar line in measure 135.

II

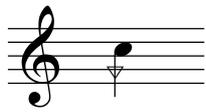
Concertino Armorial para flauta e orquestra

Rogério Borges

Notas de Performance



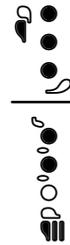
canto e toque em simultâneo



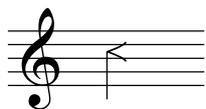
som eólico



quarto de tom abaixo



glissando de bocal



pizzicato

Concerto Armorial para Flauta e Orquestra

Dedicado ao Professor Fernando Pintassilgo

Flauta Solista

Rogério Borges

Ariado ♩ = 70

① *f*

A Amostrado ♩ = 100

6 *p* 5 ② *mf*

17

B

24 7

36 ③ *f*

38 *f*

Ariado ♩ = 70

① *f* *p*

A Amostrado ♩ = 100

② *f*

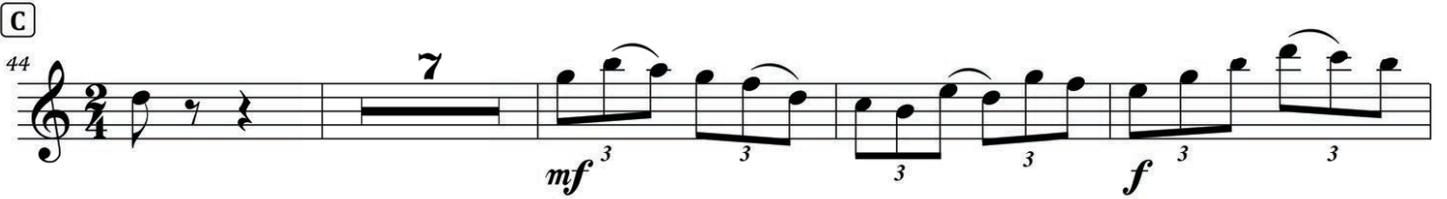
⑧^{va} *p*

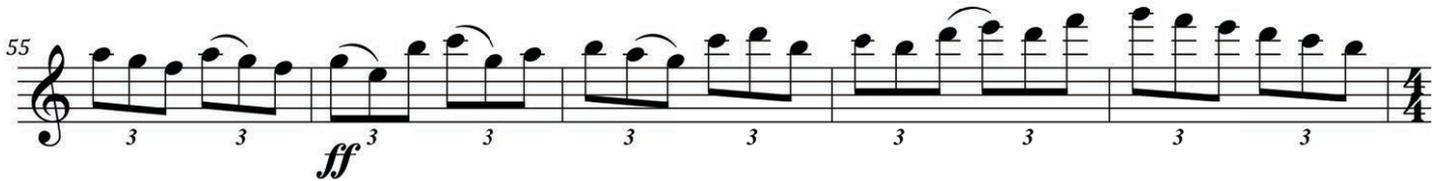
Comp. 36 - 44

③ *f*

40 

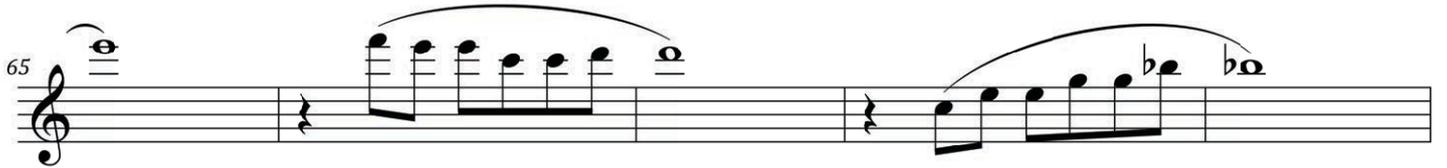
42 

C 44 
mf 3 3 3 3 *f* 3 3

55 
ff 3 3 3 3 3 3 3 3

Afeiçoado ♩ = 70

D 60 
mf

65 

E Amostrado ♩ = 100 **F**

70 
f 6 6

91 
6 6 6 6 6

94 
6 6 6 6

98

101

104

G

8

4

118

rall.

5

H

125

131

6

114

8^{va}

4

122

H

5

Digitação nota Mi
(¼ de tom abaixo)



Comp. 133 - 136

133

6

136 ⁷

141

146 ^I

154

161 ⁸

134 ⁷

138 ^{8^{va}} ^I

161 ⁸

Concertino Armorial para Flauta e Orquestra

(Dedicado ao Professor Fernando Pintassilgo)

Score

Rogério Borges

Flute

Ariado ..

f

Piano

f

Fl.

5

p

Pno.

p *molto cantabile*

mf

Fl.

9

Amostrado ..

mf

A

Amostrado ..

mp

A

mp

Fl.

14

Pno.

Concertino Armorial para Flauta e Orquestra

2

22

Fl.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 22 to 27. The Flute part (Fl.) is in a treble clef with a 4/4 time signature. It begins with a melodic line of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a quarter rest, then a quarter note G4, and another quarter rest. The melody continues with eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Piano accompaniment (Pno.) consists of block chords in the right hand and single notes in the left hand. The chords are: G2-B2-E3 (measures 22-23), F2-A2-C3 (measures 24-25), and G2-B2-E3 (measures 26-27). The left hand notes are G1, F1, E1, D1, C1, B0.

28

Fl.

B

Pno.

mf

mp

Detailed description: This system covers measures 28 and 29. The Flute part (Fl.) is in a treble clef with a 4/4 time signature. It contains a whole rest in measure 28 and a quarter rest in measure 29. A box labeled 'B' is placed above the staff. The Piano accompaniment (Pno.) is in a grand staff. The right hand plays a continuous eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays block chords: G2-B2-E3 (measures 28-29), F2-A2-C3 (measures 28-29), and G2-B2-E3 (measures 28-29). The left hand notes are G1, F1, E1, D1, C1, B0. Dynamics include *mf* and *mp*.

30

Fl.

Pno.

mf

Detailed description: This system covers measures 30 to 32. The Flute part (Fl.) is in a treble clef with a 4/4 time signature and contains whole rests in all three measures. The Piano accompaniment (Pno.) is in a grand staff. The right hand plays a continuous eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays block chords: G2-B2-E3 (measures 30-31), F2-A2-C3 (measures 30-31), and G2-B2-E3 (measures 30-31). The left hand notes are G1, F1, E1, D1, C1, B0. Dynamics include *mf*.

33

Fl.

Pno.

sfz

sfz

8vb

Detailed description: This system covers measures 33 to 35. The Flute part (Fl.) is in a treble clef with a 4/4 time signature and contains whole rests in all three measures. The Piano accompaniment (Pno.) is in a grand staff. The right hand plays a continuous eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays block chords: G2-B2-E3 (measures 33-34), F2-A2-C3 (measures 33-34), and G2-B2-E3 (measures 33-34). The left hand notes are G1, F1, E1, D1, C1, B0. Dynamics include *sfz*. A marking *8vb* is present below the staff in measure 35.

36

Fl.

f

Pno.

mf

mf

Detailed description: This system covers measures 36 to 39. The Flute part (Fl.) is in a treble clef with a 4/4 time signature. It begins with a melodic line of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a quarter rest, then a quarter note G4, and another quarter rest. The melody continues with eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Piano accompaniment (Pno.) consists of block chords in the right hand and single notes in the left hand. The chords are: G2-B2-E3 (measures 36-37), F2-A2-C3 (measures 38-39), and G2-B2-E3 (measures 36-37). The left hand notes are G1, F1, E1, D1, C1, B0. Dynamics include *f* and *mf*.

38

Fl.

Pno.

40

Fl.

Pno.

42

Fl.

Pno.

45

Fl.

Pno.

50

Fl.

Pno.

Concertino Armorial para Flauta e Orquestra

4

55

Fl. *ff* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Pno. *f* *mf* *f* *mf* *f*

60

Fl. *mf* Afeiçãoado .. **D**

Pno. Afeiçãoado .. **D**

64

Fl.

Pno.

69

Fl.

Pno.

73

Fl. Amostrado .. **E**

Pno. *mf* **E**

79

Fl.

Pno.

85

Fl.

Pno.

90

Fl.

F

F

Pno.

94

Fl.

Pno.

98

Fl.

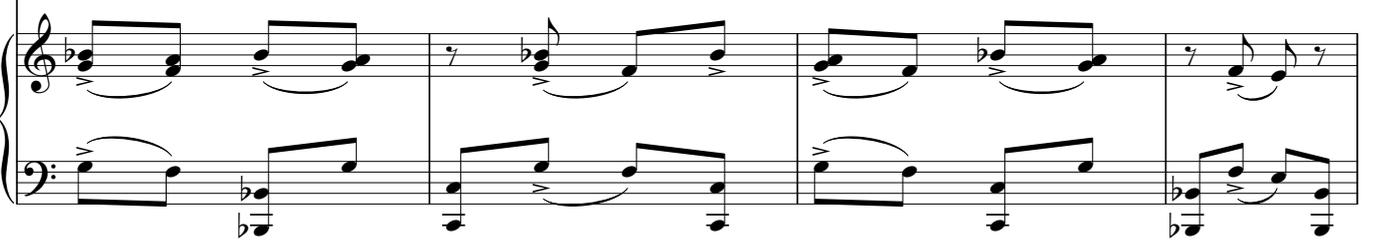
Pno.

Concertino Armorial para Flauta e Orquestra

6

101

Fl. 

Pno. 

105

Fl. 

Pno. *mf* 

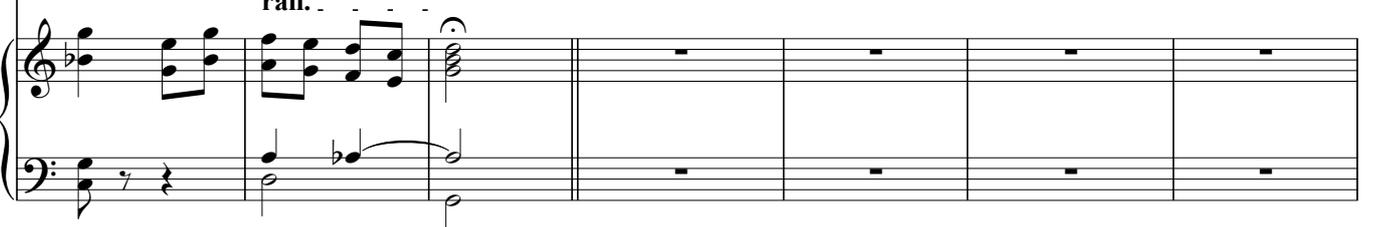
113

Fl. 

Pno. 

120

Fl. *rall.* 

Pno. *rall.* 

127

Fl. 

133

Fl. 

This musical score page contains six systems of music for Flute (Fl.) and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 138-142):** Flute part with a melodic line. Piano accompaniment is not present in this system.
- System 2 (Measures 143-149):** Flute part with a melodic line. Piano accompaniment begins with a *mf* dynamic. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.
- System 3 (Measures 150-153):** Flute part with a melodic line. Piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.
- System 4 (Measures 154-157):** Flute part with a melodic line. Piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.
- System 5 (Measures 158-161):** Flute part with a melodic line. Piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.
- System 6 (Measures 162-166):** Flute part with a melodic line. Piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, ending with a double bar line.

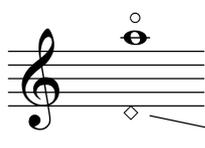
Measures 138, 143, 150, 154, 158, and 162 are marked at the beginning of their respective systems. The piano part is marked *mf* at measure 150. A trill (*tr*) is indicated in the flute part at measure 143.

III

Suite da Caatinga para flauta e piano

Hezir Pereira

Notas de Performance



harmônico

dedilhação

The image shows a treble clef staff with a single note on the second line. A small circle above the note is labeled 'harmônico'. A diamond symbol below the staff is labeled 'dedilhação' with an arrow pointing to it.



canto e toque em simultâneo

The image shows a treble clef staff with a note on the second line and a square symbol below it, representing simultaneous singing and playing.



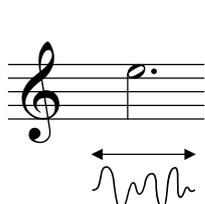
glissando de bocal

The image shows a treble clef staff with a note on the second line and a curved line above it, representing an oral glissando.



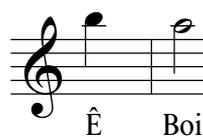
som eólico

The image shows a treble clef staff with a note on the second line and a downward-pointing arrow below it, representing an aeolian sound.



shaking
(balançar a flauta rapidamente para esquerda e direita)

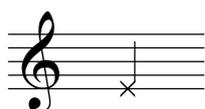
The image shows a treble clef staff with a note on the second line and a double-headed arrow below it, with a wavy line underneath, representing shaking.



tocar e falar

Ê Boi

The image shows a treble clef staff with two notes on the second line, representing playing and speaking.



ruído de chave

The image shows a treble clef staff with a note on the second line and an 'x' symbol below it, representing key noise.



glissando de dedilhação

The image shows a treble clef staff with a note on the second line and a diagonal line above it, representing a fingering glissando.



um quarto de tom mais agudo

The image shows a treble clef staff with a note on the second line and a sharp sign above it. To the right, there are two diagrams: the top one shows a note with a sharp sign and a dot above it, and the bottom one shows a note with a sharp sign and a dot below it.



pizzicato

The image shows a treble clef staff with a note on the second line and a right-pointing arrow below it, representing pizzicato.



glissando ascendente e descendente de dedilhação

The image shows a treble clef staff with a note on the second line and a diagonal line above it, representing an ascending and descending fingering glissando.



frullato

The image shows a treble clef staff with a note on the second line and a double bar line with a vertical line through it below it, representing frullato.

Flauta

Suíte da Caatinga

I. A chuva não vem?

Hezir Pereira
Belém, 11/06/2018

Andante $\text{♩} = 75$

7 10 11 15 18 24 25 30 Allegretto 37 6

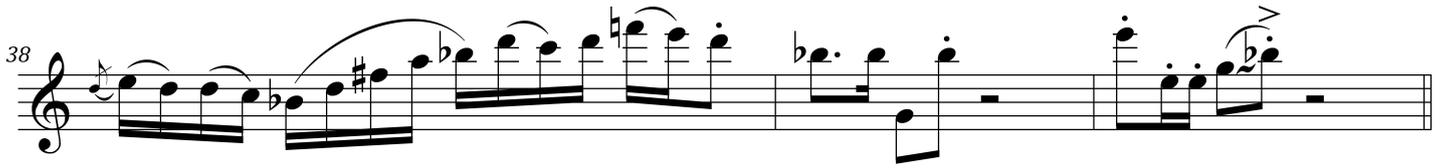
f *acc.* *tr*

Dedilhado do tom de
D \sharp 6 (harmônico)

1 12 28 37

30 Allegretto

38



41



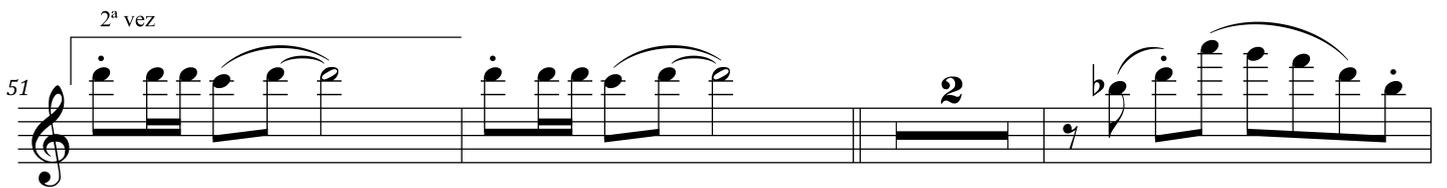
43



47



51



56



41



45



46



57



Suíte da Caatinga

II. Sem palavras

Maestoso *com melancolia*

mp **9** **16** **2** *com muita expressão*

3 **4** **mf**

25 **5** **mf**

6 **1ª vez** **8** **Meno mosso** **2ª vez** **2**

7 **rit.**

Maestoso *com melancolia*

1 **mp** **mf**

2 **Comp. 16 - 32 (2ª vez)** **N.V.** **3** **4** **5**

6 **1ª vez** **2ª vez** **Ê boi** **boi**

7 **rit.**

Suíte da Caatinga

III. Existe esperança

Moderato

f

3

S na 2^a vez toca Allegro

7

f

10

①

13

to Coda ⊕ ②

15

f

18

20

①

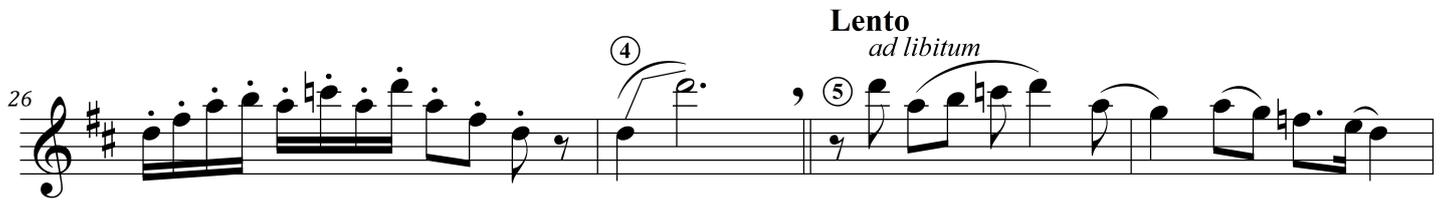
10

②

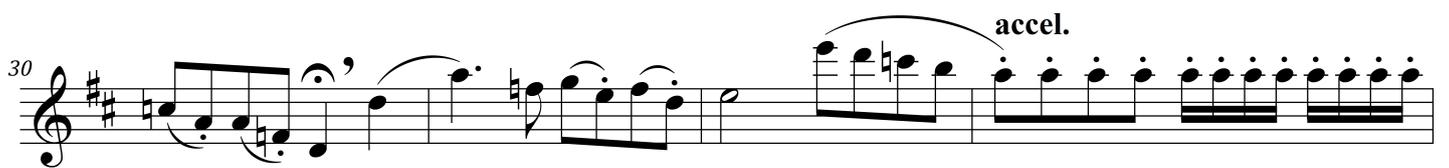
16

Suíte da Caatinga - Flauta

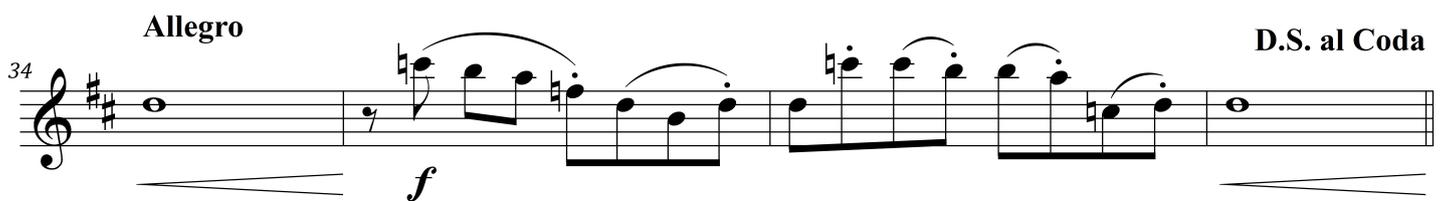
23 

26 

Lento
ad libitum

30 

accel.

34 

Allegro **D.S. al Coda**
f

38 

ff

25 

③

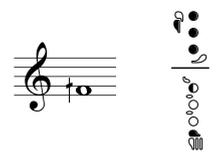
27 

④

28 

⑤ *ad libitum*

Dedilhação do Fá
(¼ de tom mais agudo)



Suíte da Caatinga

IV. Repente Contente

Lento

Musical score for 'Repente Contente' in 3/4 time, key of D major. The score is written on a single treble clef staff. It begins with a circled '1' and a dynamic marking of *mf*. The tempo is marked 'Lento'. The first line contains measures 1-5. The second line contains measures 6-9, with a dynamic marking of *f*. The third line contains measures 10-12, with a circled '11' and a dynamic marking of *f*. The fourth line contains measures 13-14, marked 'rit.', followed by a double bar line and a circled '15' with the tempo marking 'Moderato'. The time signature changes to 2/4. The fifth line contains measures 16-18, with a dynamic marking of *mf*. The sixth line contains measures 19-24, with a circled '2' and a dynamic marking of *f*. The seventh line contains measures 25-31, marked 'I Variação'. The eighth line contains measures 32-34, with a circled '32', a dynamic marking of *mf*, and a first ending bracket labeled '1ª vez'.

Lento

Musical score for the first ending, starting with a circled '1' and a dynamic marking of *mf*. It consists of measures 1-5, identical to the first line of the main score.

25 I Variação

Comp. 24 - 52 (2ª vez)

Musical score for the second ending, starting with a circled '2' and a dynamic marking of *mf*. It consists of measures 24-25, identical to the sixth line of the main score, followed by an ellipsis.

Suíte da Caatinga - Flauta

2ª vez **II Variação** 40

37 **2** *f*

Detailed description: This staff contains measures 37 to 41. It begins with a double bar line, followed by a whole rest for two measures, then a repeat sign. The music consists of eighth notes with accents, starting on a G4. The dynamic marking *f* is placed below the first measure after the repeat sign.

42 46

Detailed description: This staff contains measures 42 to 46. It continues the eighth-note pattern with accents. Measure 46 ends with a double bar line.

47 **2** 1ª vez

Detailed description: This staff contains measures 47 to 52. It features eighth notes with accents. Measure 52 has a double bar line and a first ending bracket labeled "1ª vez" that leads back to measure 40.

56 **III Variação**

53 **2** *f* ³

Detailed description: This staff contains measures 53 to 57. It begins with a double bar line, followed by a whole rest for two measures, then a triplet of eighth notes. The music continues with eighth notes and accents. The dynamic marking *f* is placed below the first measure after the rest, and a "3" is placed below the triplet.

58

Detailed description: This staff contains measures 58 to 61. It continues the eighth-note pattern with accents.

62 65 3

Detailed description: This staff contains measures 62 to 64. It continues the eighth-note pattern with accents. Measure 64 ends with a double bar line.

66

Detailed description: This staff contains measures 66 to 72. It continues the eighth-note pattern with accents. Measure 72 ends with a double bar line.

Comp. 65 - 72

3

Detailed description: This block shows the continuation of the music from measure 65 to 72. It starts with a circled "3" and a treble clef. The music consists of eighth notes with accents, continuing the pattern from the previous staff. The staff ends with an ellipsis.

70 **73** Lento **4**
mp

Musical staff 70-73: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measures 70-73. Measure 70 has a circled '4'. Measure 73 has a circled '4'. The tempo is 'Lento' and the dynamic is 'mp'. There are accents (>) over notes in measures 70-72.

75 **5**

Musical staff 75: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 75. Measure 75 has a circled '5'. The staff ends with a double bar line.

88 Allegro *f*

Musical staff 87-88: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 87 is a whole rest. Measure 88 starts with a dynamic 'f'. The tempo is 'Allegro'. The staff ends with a double bar line.

91 **5**

Musical staff 91: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 91. Measure 91 has a circled '5'. The staff ends with a double bar line.

95 **6** **98** **2**

Musical staff 95-98: Treble clef, key signature of three sharps. Measures 95-98. Measure 95 has a circled '6'. Measure 98 has a circled '98'. Measure 98 has a circled '2'. The staff ends with a double bar line.

101

Musical staff 101: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 101. The staff ends with a double bar line.

73 Lento **4**
mp

Musical staff 73: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 73. Measure 73 has a circled '4'. The tempo is 'Lento' and the dynamic is 'mp'. There are wavy lines below the staff indicating vibrato.

5 ⁹²

Musical staff 92: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 92. Measure 92 has a circled '5'. The staff ends with a double bar line.

6 ⁹⁷

Musical staff 97: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 97. Measure 97 has a circled '6'. The staff ends with a double bar line.

105

Musical staff 105-108 in treble clef, key of A major (three sharps). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs.

109

110

113

f

Musical staff 109-113. Measure 109 starts with a dynamic hairpin. Measures 110 and 113 are boxed. The staff includes a dynamic marking *f* and a fermata over measure 112.

114

Musical staff 114-117. It continues the melodic line with slurs and accents.

118

120

f

rit.

7

Musical staff 118-120. Measure 118 has a dynamic marking *f*. Measure 120 is boxed. The staff includes a dynamic hairpin, a fermata, and a ritardando marking *rit.* with a circled 7.

121

7

rit.

Musical staff 121. It begins with a circled 7 and a dynamic hairpin. The staff includes a ritardando marking *rit.* and a fermata.

SUITE DA CAATINGA

Para Flauta e piano



Hezir Pereira

Dedicado a Flautista: Thallyana Barbosa

2018©

HEZIR PEREIRA DA SILVA
COMPOSITOR, ARRANJADOR e MAESTRO
hezircompositor@gmail.com

Subtenente RR Músico da Polícia Militar do Pará, Clarinetista, Tecladista, Baixista, Violonista, Guitarrista e Saxofonista, Bacharel em Composição e Arranjo pela Universidade Estadual do Pará (UEPA), Bacharel em Regência de Bandas pelo Instituto Carlos Gomes (IECG-PA), Editor de Partituras no Programa SIBELIUS. Estudou Teoria e solfejo no Corpo de Bombeiros do Estado do Pará, Técnico instrumentista de Banda/EMUFPA. Coordenou Projetos de Música nas Igrejas e Comunidades em Belém/PA e dirigiu o grupo de câmara “Sophus of God ” e a Orquestra Salmus Jazz Band na AD/BELÉM. Participou dos Festivais de Música em Londrina (1991), Campos do Jordão, com o Prof. Maestro Marlos Nobre (2004) e em Tatuí (2005 e 2007), em classes de Composição, Arranjo e Transcrição para Banda, sempre como Bolsista. Participou do I Encontro dos Compositores Latino-Americano de Bandas em Tatuí (2005). Participou de Master Classes em Regência de Banda com o maestro Martin Berg (EUA) em curso oferecido pelo CCG em Belém no ano de 1992 e Marcos Sadao/SP no Projeto Painel Funarte (2013). Em 2005, foi regente preparador da cantata “Maior Amor”, obra de John Peterson, na Igreja Adventista Grão-Pará, em Belém. Exerceu o Cargo de Professor de música no Sesc-Belém/Ananindeua (1997/2003), Conservatório Adventista Grão-Pará (2001/2003), Escola de Música do Maranhão – EMEM (2018) e Professor de Música na Faculdade adventista da Amazônia (FAAMA). Participou do Projeto de Restauração e Edição de Partituras de obras de compositores paraenses na UFPA, coordenado pelo Prof. Dr. Jonas Arraes/PA. Escreve e Compõe para diversas Bandas de Músicas e Orquestras Evangélicas do País, nas mais variadas formações e estilos. Estudou regência nas classes dos Professores Prof. Dr. Marcelo Jardim e Prof. Dr. Abel Rocha. Trabalha na editoração de partituras em diversas edições para os Festivais Música das Américas e FIMUPa. Atualmente é Diretor e Regente da Orquestra Corbã em São Luís do Maranhão.

OBRA “SUITE DA CAATINGA” para Flauta e Piano
Dedicado a Flautista: Thallyana Barbosa



A obra

Fechando os olhos e remetendo-me ao sertão nordestino, aprouve-me desenhar uma histórica situação nesse lugar que às vezes parece o inferno, mas que também existe luz. **Caatinga** é um bioma brasileiro que apresenta clima semiárido, vegetação com pouca folhas e adaptadas para os períodos de secas, além de grande biodiversidade. Olhando a situação, pus-me a escrever o poema sufrágio chamado “**suíte da caatinga**” em 4 movimentos, onde existe 2 personagens (O piano e a Flauta), que se põem a andar

pelas caatingas, procurando motivos, respostas e de vez a outra, travam pequenas lutas (repentes ou confrontos), mas nunca se cansam de lutar pela felicidade.

Movimento I – A chuva não vem?

Rondó nordestino • Andante • Allegretto

Início com uma escala característica Suassuna, começa uma variante rítmica, onde acontece um desenrolar de frases que irão aparecer em toda a obra, em todos os movimentos. A articulação picada e as pequenas ligaduras, dão um chão responsivo e as harmonias se cruzam verticalmente. Também não existe um chão harmônico, pois os acidentes se contrapõem pelo que é e o que não é. Esse é o característico caatinguês. O sofrimento nas melodias da flauta, olhando para o céu e que se questiona: a chuva não vem?

Movimento II – sem palavras

Valsa cantante • Maestoso e muito expressivo

Neste movimento, o personagem principal (a flauta) chora e lamenta pela falta de chuva, seca, dor e sofrimento na terra. O piano descansa uma pauta simplesmente para ajudar o corpo rítmico (clave de fá), juntos, levantam o solista que muito cansado está, e se derrama na melodia triste e melancólica.

Movimento III – existe esperança

O baião • moderato e lento • solto e sincopado

Neste movimento, apesar da crise ecológica, nossos personagens se põem a desenhar uma dança de alegria, aos ponteiros do sorriso da flauta em notas picadas, chamando o piano para dançar e se alegrar, pois a tristeza nunca pode ser eterna. Na volta ao *S*, mais rápido se põe a tocar, quando ao pulo da “**Coda**”, afinar.

Movimento IV – Repente contente

Valsa Baião • moderato e lento • Com Variações

O movimento final, sendo este o êxtase, trazendo o *repente nordestino* (**Repente conhecido também como Cantoria. É uma arte brasileira baseada no improviso cantado, alternado por dois cantores, daí o nome repente.**). Na parte final podemos se fazer lembrar da Valsa triste, dos ponteiros rítmicos do rondó e do atrevimento dos intervalos feitos pela flauta no Mov. III.

Há uma disputa incansável entre os personagens, porém na *III variação*, há uma pausa (Lento) onde a flauta tem-se a enganar o piano, que a partir do *compasso 88*, se desdobra em frases soltas arteiras, ganhando o repente de repente, onde o piano apenas pode tocar acordes parados tentando ganhar um chão, que no final sem alardeio, juntos terminam, galhardeando a obra felizes.

Suite da caatinga

Movimento I - A chuva não vem?

Compositor: Hezir Pereira
Belém/Pará: 11/06/2018

Andante ♩=75

Flauta

Piano

Andante ♩=75

p *mf* *mp*

5

Fl.

Pno.

8

f

10

10

The image shows a musical score for Flute and Piano. It is divided into three systems. The first system (measures 1-4) is marked 'Andante' with a tempo of ♩=75. The Flute part is mostly rests, while the Piano part has a melody starting with a piano (*p*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*). The second system (measures 5-7) continues the piano part with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Flute part has rests. The third system (measures 8-10) features a forte (*f*) dynamic for the Flute part, which has a melodic line with accents. The Piano part has rests in measure 8 and then continues with a rhythmic accompaniment. Measure numbers 5, 8, and 10 are indicated in boxes above the staves.

11

Fl.

Pno.

f

15

Fl.

Pno.

18

Fl.

Pno.

mf

22

24

Fl.

Pno.

ff

accel.

25

Fl.

Pno.

28

Fl.

30 *Allegretto*

tr

Pno.

31

Fl.

Pno.

34

Fl.

Pno.

mf

This musical score is for a Flute (Fl.) and Piano (Pno.) duo. It consists of four systems of music, each with a Flute staff and a grand staff (treble and bass clefs) for the Piano. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 37-40):** The Flute part begins at measure 37 with a dynamic marking of *f*. The Piano part starts at measure 37 with a dynamic marking of *mp*. A box labeled "37" is placed above the Flute staff at the start of the system.
- System 2 (Measures 41-43):** The Flute part begins at measure 41 with a dynamic marking of *f*. The Piano part continues from the previous system. A box labeled "41" is placed above the Flute staff at the start of the system.
- System 3 (Measures 44-46):** The Flute part begins at measure 43 with a dynamic marking of *f*. The Piano part continues. A box labeled "43" is placed above the Flute staff at the start of the system.
- System 4 (Measures 47-50):** The Flute part begins at measure 47 with a dynamic marking of *f*. The Piano part continues. A box labeled "47" is placed above the Flute staff at the start of the system. Both parts include first endings (marked "1.") at the end of the system.

50

Fl.

Pno.

1.

53

Fl.

Pno.

57

Fl.

Pno.

ff

Suite da Caatinga

Movimento II - *Sem palavras*

Compositor: Hezir Pereira

Belém/Pará: 11/06/2018

Maestoso
com melancolia

Flauta

mp *mf*

Maestoso
com melancolia

Piano

8

Fl.

9

Pno.

mf

13

Fl.

16 *Com muita expressão*

mf

16

Pno.

MD

ME

19

Fl.

Pno.

24

Fl.

mf

25

Pno.

f *mp*

29

Fl.

1.

Pno.

mf

mf

34

Fl.

Pno.

40 **Meno mosso** | 2.

Fl.

Pno. *f*

44

Fl.

Pno.

47 *rit.*

Fl.

Pno. *rit.*

p

Suite da Caatinga

Movimento III - *Existe esperança*

Compositor: Hezir Pereira
Belém/Pará: 11/06/2018

Moderato

Flauta

f

Moderato

Piano

4

Fl.

f

na 2ª vez toca Allegro.

Pno.

mp

na 2ª vez toca Allegro.

8

Fl.

Pno.

11

Fl.

Pno.

14

Fl.

To Coda

Pno.

To Coda

17

Fl.

f

Pno.

mp

20

Fl.

Pno.

23

Fl.

Pno.

26

Fl.

Pno.

Lento
, ad libitum

Lento
, ad libitum

30

Fl.

Pno.

accel.

accel.

34

Fl.

Pno.

Allegro

Allegro

f

D.S. al Coda

37

Fl.

Pno.

D.S. al Coda

\oplus Coda

ff

\oplus Coda

ff

\oplus Coda

Suite da Caatinga

Movimento IV - *Repente Contente*

Compositor: Hezir Pereira
Belém/Pará: 11/06/2018

Flauta **Lento**
mf

Piano **Lento**

6 **Fl.** *f*

Pno.

10 **Fl.** *f*

Pno. *f*

The musical score is written for Flute and Piano. It is in 3/4 time and has a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Lento'. The first system shows the Flute part starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano part has a 'Lento' tempo marking. The second system begins at measure 6, with the Flute part marked 'f' and featuring a triplet. The Piano part continues with a 'Lento' tempo marking. The third system begins at measure 10, with the Flute part marked 'f' and featuring a triplet and a measure marked '11'. The Piano part continues with a 'Lento' tempo marking and a 'f' dynamic.

13 rit. // 15 Moderato

Fl. *rit.* **15**

Pno. *rit.* // **15** Moderato *p* *mp* *f*

18 *mf*

Fl. *mf*

Pno. *mf*

24 **25** *I Variação*

Fl. *f* **25**

Pno. **25**

30 **32** *tr*

Fl. **32** *tr*

Pno. **32**

35 *II Variação* *f*

1. 2.

1. *tr* 2. *tr*

40

40

45

46

46

f

46

50

1. 2.

1. 2.

1. 2.

56

III Variação

55

Fl.

Pno.

56

59

Fl.

Pno.

65

65

64

Fl.

Pno.

68

Fl.

Pno.

73 **73** Lento

Fl. *mp*

Pno. **73** Lento

80

Fl.

Pno.

88 **88** Allegro

Fl. *f*

Pno. **88** Allegro

94

Fl.

Pno. **98**

f

100

Fl. **101**

Pno. **101**

105

Fl. **110**

Pno. **110**

111

Fl. **113**

Pno. **113**

116

Fl. **f**

Pno. **f**

119

Fl.

120

rit.

Pno.

120

rit.

p

IV

Capricho Armorial
para flauta e piano

José Manuel Pèrez

Capricho Armorial

Flauta y piano

Octubre 2018

Allegretto ♩=100

mf

6

14

21

25

30

34

38

42

47

53

f

mf

mf

f

V.S.

58 *mf*

64 *f*

70 *mp* *f*

79 *mf*

85 *f* *mf* *mf* *f*

91 *mf*

96 *f*

102 *f*

108 *mf* *f*

119 *f* *p* *f* *mf*

125 *f*

130 *f*

134 9 *mf*

147 *mf*

151 3 *mf* *mf*

159 3 3 3 3 3 3 3 3 *f*

161 3 3 3 3 *mf* *mf* *f*

166 *slap* *slap* *slap* *mf*

171

175 *mf*

180

184

188 *f* //

Andante ♩=50
canto do boiadeiro (Canto de vaqueros)

4

193

2 2

tr

201

3 6

f mf

214

3

220 Allegretto

f

225

229

235

240 Andante ♩=50

3

mf

249

256

260

6 6

265

3 3 3

271 *mp*

278

285 *mf*

291 **Allegretto** *f*

296 *f*

300 **Andante** ♩=50 **Allegro** ♩=100
6 rit. 15 *f*

324 **Allegro** ♩=100 *mf*

329 *mf* *f* 2

335 *f*

339 *mf*

342

6
345

2

351

f

356

3

361

365

mf *mp* *mf*

369

f *f* *f*

375

mf

379

f *p* *ff*

384

3

f

Partitura

Capricho Armorial

Flauta y Piano

*Octubre 2018, Sanlúcar de Barrameda
Cádiz (España)*

José Manuel Fernández Pérez

Capricho Armorial

Flauta y piano

Octubre 2018

José Manuel Fernández Pérez

Allegretto ♩=100

mf

Allegretto ♩=100

mf

7

f

mp

14

f

mf

20

mf

mf

25

Musical score for measures 25-29. The system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff features a melodic line with slurs and triplets. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

30

Musical score for measures 30-34. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff continues the melodic line with slurs. The grand staff accompaniment consists of chords and rhythmic patterns.

35

Musical score for measures 35-39. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. Dynamic markings *mf*, *f*, and *mp* are present. The treble staff has slurs and accents. The grand staff accompaniment includes chords and moving lines.

40

Musical score for measures 40-44. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. Dynamic markings *mf* and *f* are present. The treble staff has slurs and accents. The grand staff accompaniment includes chords and moving lines.

45

First system of music, measures 45-50. The upper staff (treble clef) begins with a dynamic marking of *f* and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff (piano) features a complex accompaniment with chords and moving lines, marked with *f* and *mf*. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

51

Second system of music, measures 51-55. The upper staff continues the melodic line, marked with *mf* and *f*. The lower staff includes a triplet of eighth notes in measure 53 and various chordal textures, marked with *mf*. The key signature and time signature remain consistent.

56

Third system of music, measures 56-60. The upper staff shows a melodic line with slurs and accents. The lower staff features a steady accompaniment with chords and moving lines. The key signature and time signature are maintained.

61

Fourth system of music, measures 61-65. The upper staff continues the melodic line, marked with *mf*. The lower staff features a complex accompaniment with chords and moving lines, marked with *mf*. The key signature and time signature remain consistent.

66

f

mf

Red.

This system contains measures 66 through 71. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *f* starting at measure 67. The lower staff provides harmonic accompaniment with a dynamic marking of *mf* at measure 71. A *Red.* (ritardando) marking is present in the lower staff between measures 69 and 71.

72

mp

This system contains measures 72 through 76. The upper staff has a dynamic marking of *mp* at measure 73. The lower staff continues the accompaniment with various articulations and dynamics.

77

f

mf

mf

This system contains measures 77 through 82. The upper staff has a dynamic marking of *f* at measure 77 and *mf* at measure 82. The lower staff has a dynamic marking of *mf* at measure 77 and *mf* at measure 82.

83

f

mf

mf

mf

This system contains measures 83 through 87. The upper staff has dynamic markings of *f* at measure 83, *mf* at measure 84, and *mf* at measure 86. The lower staff has a dynamic marking of *mf* at measure 86.

89 *f*

mf

94 *mf*

Ped. *Ped.*

100

Ped. *Ped.*

106 *f*

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.*

112

mf

mp

117

f

f

p

122

p

f

mf

f

mf

128

b

133

Musical score for measures 133-138. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with slurs and a final note with a fermata. The piano accompaniment consists of chords and eighth-note patterns. Dynamics include *mf*.

139

Musical score for measures 139-145. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is mostly rests. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords and eighth notes. Dynamics include *mf*.

146

Musical score for measures 146-150. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with slurs and dynamics *mf*. The piano accompaniment has a rhythmic pattern with dynamics *mp*. A key signature change to D major is indicated by a blue treble clef.

151

Musical score for measures 151-156. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with slurs and dynamics *mf*. The piano accompaniment has a rhythmic pattern with dynamics *f* and *mf*.

158

mf *f*

162

mf *mf* *f* *slap* *slap* *slap*

168

mf *mp* *mp*

173

mf *f* *f* *mp*

178 *mf*

mp

183

mf

188 *f* **Andante** ♩=50

mf

194 **canto do boiadeiro (Canto de vaqueros)** *f* *mf*

mf

Ped. ^ Ped. ^ Ped. ^ Ped. ^ Ped. ^ Ped. ^ Ped. ^

200

mf

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

208

mf

216

Allegretto

f

Allegretto

tr

223

6 6

tr

227

(tr) *f* *tr*

231

(tr) *f* *tr* *gliss.*

237

Andante ♩=50 //

Andante ♩=50 *f* *gliss.* //

242

mf *mf*

249

f

255

Ped.

257

mf

261

mf

265

Musical score for measures 265-270. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a triplet of eighth notes in measure 265, followed by eighth notes and a quarter note. The piano accompaniment consists of chords and eighth notes, with a triplet of eighth notes in the bass line in measure 265.

271

Musical score for measures 271-276. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features eighth notes and quarter notes, with triplets in measures 271, 272, 274, and 275. The piano accompaniment features chords and eighth notes, with triplets in the bass line in measures 272, 273, 274, and 275.

277

mp

Musical score for measures 277-283. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note and quarter notes, followed by eighth notes and a triplet in measure 280. The piano accompaniment features chords and eighth notes, with triplets in the bass line in measures 280 and 281. The dynamic marking *mp* is present in both staves.

284

mf

Musical score for measures 284-289. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features eighth notes and quarter notes, with a triplet in measure 284 and another triplet in measure 288. The piano accompaniment features chords and eighth notes, with a triplet in the bass line in measure 288 and a nonet in the bass line in measure 289. The dynamic marking *mf* is present in both staves.

290 **Allegretto**
f

Allegretto

gliss.

296 **Andante** ♩=50

f

Andante ♩=50

mf

3

302 **rit.** **Allegro** ♩=100

mf

3

309

316

f

p *mf*

322

Allegro ♩=100

mf

Allegro ♩=100

mf

328

mf *f*

333

f

mf

337

mf

mp

341

p

345

mp

mf

f

mf

351

f

356

3

mf

361

mf

366

mp *mf* *f* *f*

mp *mf*

371

Musical score for measures 371-376. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 371 starts with a treble clef staff containing a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The grand staff accompaniment also begins with a forte (*f*) dynamic. The piece concludes at measure 376 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

377

Musical score for measures 377-382. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 377 features a treble clef staff with a melodic line marked forte (*f*). The grand staff accompaniment is also marked forte (*f*). The piece concludes at measure 382 with a fortissimo (*ff*) dynamic. A double bar line (//) is present at the end of measure 382. Pedal markings (Ped.) are indicated at the bottom of the grand staff.

383

Musical score for measures 383-388. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 383 features a treble clef staff with a melodic line marked forte (*f*). The grand staff accompaniment is also marked forte (*f*). The piece concludes at measure 388 with a forte (*f*) dynamic. Pedal markings (Ped.) are indicated at the bottom of the grand staff.

V

Boi Misterioso para
flauta e piano

Liduíno Pitombeira

Boi Misterioso

LIDUINO PITOMBEIRA

Op. 250 (2020)

$\text{♩} = 120$ [Baiano da Burrinha]

f

5

10 *ff*

A

18 *pp* *mf*

B

23 *dim.* *pp* *f*

C

29 *mf* *cresc.* *f*

D

33

Boi Misterioso

38

43

E

49

cresc. ----- **ff** > **mp**

55

F

[Ronda Coral]

ff > **p** **f** > **ff** **mp**

61

G

67

73

(♩=♩)

Boi Misterioso

81 H *mf*

Musical staff 81-85: Treble clef, 6/8 time signature. Measure 81 has a whole rest. Measure 82 has a whole rest. Measure 83 starts with a half note G4 (flat), followed by quarter notes A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 84 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4. Measure 85 has quarter notes G4, A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5.

86 *(♩=♩) rit.* I *a tempo* *f*

Musical staff 86-90: Treble clef. Measure 86 has quarter notes G4 (flat), A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 87 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4. Measure 88 has quarter notes G4, A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 89 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4. Measure 90 has quarter notes G4, A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5.

91

Musical staff 91-95: Treble clef. Measure 91 has quarter notes G4 (flat), A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 92 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4. Measure 93 has quarter notes G4, A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 94 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4. Measure 95 has quarter notes G4, A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5.

96

Musical staff 96-101: Treble clef. Measure 96 has quarter notes G4 (flat), A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 97 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4. Measure 98 has quarter notes G4, A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 99 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4. Measure 100 has quarter notes G4, A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 101 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4.

102 J *cresc.* *ff* *mp*

Musical staff 102-107: Treble clef. Measure 102 has quarter notes G4 (flat), A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 103 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4. Measure 104 has quarter notes G4, A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 105 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4. Measure 106 has quarter notes G4, A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 107 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4.

108 *ff* *p* *f* *ff* K *mp*

Musical staff 108-112: Treble clef. Measure 108 has a triplet of quarter notes G4 (flat), A4 (flat), B4. Measure 109 has a whole rest. Measure 110 has quarter notes G4 (flat), A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 111 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4. Measure 112 has quarter notes G4, A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5.

113

Musical staff 113-118: Treble clef. Measure 113 has quarter notes G4 (flat), A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 114 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4. Measure 115 has quarter notes G4, A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 116 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4. Measure 117 has quarter notes G4, A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 118 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4.

119 L

Musical staff 119-124: Treble clef. Measure 119 has quarter notes G4 (flat), A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 120 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4. Measure 121 has quarter notes G4, A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 122 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4. Measure 123 has quarter notes G4, A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 124 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4.

125 *pp* **4**

Musical staff 125-128: Treble clef. Measure 125 has quarter notes G4 (flat), A4 (flat), B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 126 has quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4 (flat), G4. Measure 127 has a whole note G4 (flat). Measure 128 has a whole note G4 (flat). A fermata is placed over the whole notes in measures 127 and 128.

4 Boi Misterioso

M *a tempo*
134 *p* *cresc.* *mf*
4 4 4 5:3 3

Musical staff 134-140: Treble clef, key signature of two flats. Measures 134-140. Dynamics: *p* (measures 134-139), *mf* (measures 140-143). Articulation: slurs, accents. Rhythmic markings: 4, 4, 4, 5:3, 3.

140 **N** *mf*
3 3 3 3

Musical staff 140-145: Treble clef, key signature of two flats. Measures 140-145. Dynamics: *mf*. Articulation: slurs, accents. Rhythmic markings: 3, 3, 3, 3.

146 3 5

Musical staff 146-150: Treble clef, key signature of two flats. Measures 146-150. Dynamics: *f*. Articulation: slurs, accents. Rhythmic markings: 3, 5.

O 151 *f*

Musical staff 151-155: Treble clef, key signature of two flats. Measures 151-155. Dynamics: *f*. Articulation: slurs, accents.

155

Musical staff 155-159: Treble clef, key signature of two flats. Measures 155-159. Dynamics: *f*. Articulation: slurs, accents.

159

Musical staff 159-164: Treble clef, key signature of two flats. Measures 159-164. Dynamics: *f*. Articulation: slurs, accents.

164

Musical staff 164-169: Treble clef, key signature of two flats. Measures 164-169. Dynamics: *f*. Articulation: slurs, accents.

P (♩=♩) 169 *mf* 4

Musical staff 169-175: Treble clef, key signature of two flats. Measures 169-175. Dynamics: *mf*. Articulation: slurs, accents. Rhythmic marking: 4.

175 *pp*

Musical staff 175-180: Treble clef, key signature of two flats. Measures 175-180. Dynamics: *pp*. Articulation: slurs, accents.

Q

182

p

Musical notation for measure 182, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a dynamic marking of *p* (piano).

R

[Baiano de João Gurujuba]

188

mf

Musical notation for measure 188, starting with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The melody features a mix of eighth and quarter notes with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

S (♩ = ♩) → ♩ = 80

196

cresc.

Musical notation for measure 196, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody includes a time signature change to 2/4 and a dynamic marking of *cresc.* (crescendo).

202

f

Musical notation for measure 202, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody features a 3/4 time signature and a dynamic marking of *f* (forte).

206

Musical notation for measure 206, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is in 4/4 time and includes several triplet markings.

T

209

Musical notation for measure 209, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody includes a 12/8 time signature and several triplet markings.

(♩ = ♩) → ♩ = 80

212

pp

Musical notation for measure 212, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is in 12/8 time and includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo).

217 [A Caboclinha]

Musical notation for measure 217, starting with a dynamic marking *f*. The notation is on a single staff in treble clef, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps and naturals).

Musical notation for measure 220, continuing the melodic line with eighth and sixteenth notes and slurs.

Musical notation for measure 223, featuring a box labeled 'V' above the staff. The notation includes eighth and sixteenth notes with slurs.

Musical notation for measure 226, showing a change in rhythm and meter. The notation includes eighth and sixteenth notes with slurs, and a time signature change to 9/4.

Musical notation for measure 229, with a tempo marking $(\text{♪} = \text{♪}) \rightarrow \text{♪} = 120$ above the staff. The notation includes eighth and sixteenth notes with slurs, and a time signature change to 4/4.

W [Baiano da Burrinha]

Musical notation for measure 233, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with slurs.

Musical notation for measure 235, continuing the complex rhythmic pattern with slurs.

Musical notation for measure 237, ending with a 3-measure rest and a final time signature change to 3/4.

X

242 *ff* *pp* *mf*

247 *dim.* *pp*

Y

254 *f* *mf* *cresc.*

257 *f*

262

267

Z

273 *cresc.*

279 *ff* *mp* *ff* *p* *f* *ff*

LIDUINO PITOMBEIRA

Boi Misterioso

for flute and piano

2020

Liduíno Pitombeira

Boi Misterioso *for flute and piano*

Opus 250 (2020)

Duration: ca. 06:45

Esta obra se inspira em uma estética associada ao movimento Armorial, que eleva a cultura popular nordestina ao nível de cultura erudita. São elementos fundamentais para esse movimento, concebido por Ariano Suassuna, a literatura de cordel, as lendas e mitos nordestinos e as danças dramáticas. O ponto de partida para essa obra para flauta e piano foi um cordel intitulado *História do Boi Misterioso*. No decorrer da obra, são feitas citações de cinco canções do Bumba-meu-boi do Rio Grande do Norte, recolhidos por Mário de Andrade. A obra também utiliza materiais escalares e rítmicos nordestinos (como o modo nordestino ou misto) concomitantemente a harmonias quartais e séries de doze notas. A obra é dedicada à flautista brasileira Thallyana Barbosa.

This work is inspired by an aesthetic associated with the Armorial movement, which raises popular culture in the Northeast of Brazil to the level of erudite culture. Fundamental elements for this movement, conceived by Ariano Suassuna, are cordel literature, northeastern legends and myths and dramatic dances. The starting point for this work for flute and piano was a *cordel* called *História do Boi Misterioso*. In the course of the work, citations are made from five songs of the *Bumba-meu-boi* from Rio Grande do Norte, collected by Mário de Andrade. The work also uses northeastern scalar and rhythmic materials (such as the northeastern or mixed mode) concurrently with quartal harmonies and twelve-tone series. The work is dedicated to the Brazilian flutist Thallyana Barbosa.

Liduíno Pitombeira (Brasil, 1962) é professor de composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Suas obras têm sido executadas pelo Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Louisiana Sinfonietta, Red Stick Saxophone Quartet, New York University New Music Trio, Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, Poznan Philharmonic Orchestra (Polônia), Duo Barrechea, The Alexander-Soares Duo, Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, The Chicago Philharmonic e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP). Tem recebido diversas premiações em concursos de composição no Brasil e nos Estados Unidos, incluindo o 1º prêmio no Concurso Camargo Guarnieri de 1998 e o 1º prêmio no concurso "Sinfonia dos 500 Anos". Recebeu também o prêmio 2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year Award por seu trio com piano "Brazilian Landscapes No.1". Mais três obras de sua série Brazilian Landscapes (Nº 2, Nº 6 e Nº 9) foram premiadas nos Estados Unidos. Pitombeira recebeu seu PhD em composição pela Louisiana State University (EUA), onde estudou com Dinos Constantinides. Tem publicado diversos artigos científicos sobre composição e teoria e desenvolvido pesquisa como membro do grupo MusMat da UFRJ. Suas peças são publicadas pela Peters, Bella Musica, Criadores do Brasil (OSESP), Conners, Alry, RioArte e Irmãos Vitale. Gravações de suas obras estão disponíveis nos selos Magni, Summit, Centaur, Antes, Filarmonika, Blue Griffin e Bis. Pitombeira foi premiado em 2019 com a Medalha Villa-Lobos, concedida pela Academia Brasileira de Música, e homenageado pela vida e obra no VII Festival de Música Contemporânea Brasileira.

Liduíno Pitombeira (Brazil, 1962) is professor of Composition at the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), in Brazil. His music has been performed by The Berlin Philharmonic Wind Quintet (Germany), The Louisiana Sinfonietta, Red Stick Saxophone Quartet, New York University New Music Trio, Orquestra Sinfônica do Espírito Santo (Brazil), Poznan Philharmonic Orchestra (Poland), Duo Barrechea (Brazil), The Alexander-Soares Duo, Orchestra Sinfônica de Ribeirão Preto (Brazil), Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (Brazil), The Chicago Philharmonic, and Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Brazil). He has received many composition awards in Brazil and the USA, including the first prize in the 1998 Camargo Guarnieri Composition Competition and the first prize in the "Sinfonia dos 500 Anos" Composition Contest. He also received the 2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year Award for his piece "Brazilian Landscapes No. 1". Three more pieces of his series Brazilian Landscapes (No. 2, No. 6, and No. 9) were awarded first prizes in the USA. Dr. Pitombeira received his PhD in composition from the Louisiana State University, where he studied with Dinos Constantinides. He is a member of Society of Composers Inc., Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), and College Music Society. He has published many scientific articles on composition and theory and developed research as a member of the MusMat Research Group of the UFRJ. His pieces are published by Edition Peters, Bella Musica, Criadores do Brasil (OSESP), Conners, Alry, RioArte, and Irmãos Vitale. Recordings of his works were made by Magni, Summit, Centaur, Antes, Filarmonika, Blue Griffin, and Bis labels. Pitombeira was awarded in 2019 with the Villa-Lobos Medal, awarded by the Brazilian Academy of Music and honored for his life and work at the VII Festival of Contemporary Brazilian Music.

LIDUINO PITOMBEIRA

E-mail: pitombeira@yahoo.com

Web: <http://www.pitombeira.com>

Para Thallyana Barbosa

Boi Misterioso

LIDUINO PITOMBEIRA

Op. 250 (2020)

♩ = 120

[Baiano da Burrinha]

Flute

Piano

f

mf

6

12

A

f

ff

17

B

pp

mf

mf

The musical score is written for Flute and Piano. The tempo is marked as quarter note = 120. The piece is in 2/4 time. The flute part begins with a forte (*f*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes complex chordal textures and rhythmic accompaniment. Section A begins at measure 12 with a change to 3/4 time and a fortissimo (*ff*) dynamic. Section B begins at measure 17 with a piano (*pp*) dynamic and features four-measure rests in the piano part.

Boi Misterioso

22

3

dim. *pp*

4

4

4

4

Detailed description: This system covers measures 22 to 25. The top staff features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 22 and a half note in measure 23. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with quarter notes and eighth notes in the left hand. Dynamic markings include *dim.* and *pp*. Measure numbers 3, 4, 4, and 4 are indicated below the piano part.

26

C

f

f *dim.* *mp*

4

Detailed description: This system covers measures 26 to 29. Measure 26 is a whole rest. Measure 27 begins with a new melodic line marked with a circled 'C'. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. Dynamic markings include *f*, *dim.*, and *mp*. A measure number '4' is shown below the piano part.

29

D

mf *cresc.* *f*

p *cresc.* *mf*

Detailed description: This system covers measures 29 to 32. Measure 29 starts with a new melodic line marked with a circled 'D'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf*, *cresc.*, *f*, *p*, and *mf*.

33

Detailed description: This system covers measures 33 to 36. The melodic line continues with eighth-note patterns. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with quarter notes in the left hand.

38

43

E

48

54

[Ronda Coral]

59

Musical score for measures 59-64. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with changing time signatures: 3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4. The vocal line consists of eighth and quarter notes with various accidentals.

65

G

Musical score for measures 65-70. A "G" chord symbol is placed above the first measure. The piano accompaniment continues with complex rhythms and changing time signatures: 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4. The vocal line continues with eighth and quarter notes.

71

(♩=♩)

[Aboio]

mf

Musical score for measures 71-76. Measure 71 includes the instruction "(♩=♩)". Measure 72 includes the instruction "[Aboio]". The piano part features a prominent bass line with eighth notes in 4/4 time, followed by a change to 3/4 and then 7/8. The vocal line has a rest in measure 71 and then continues with eighth notes in 7/8 time. A dynamic marking "mf" is present in measure 72.

77

Musical score for measures 77-82. The piano accompaniment continues with complex rhythms and changing time signatures: 8/8, 9/8, 7/8, 8/8, 7/8. The vocal line continues with eighth notes in 7/8 time.

82 H *mf*

p

86 *p* *mf* *f* *rit.* I *a tempo*

f

91

96

102

J

cresc. *ff*

cresc. *f*

3

107

K

mp *ff* *p* *f* *ff* *mp*

mp *f* *mp* *ff* *p*

3

112

3/4

118

L

4/4

124

pp

130

rit. M a tempo

mf pp

136

cresc. mf mp mf

141

N

mf

147

5

4

151

f

mf

156

161

166

mf *P* (♩=♩)

f *mp*

171

4

177

pp *p*

[Baiano de João Gurujuba]

mf

184

mf *p*

[Baiano de João Gurujuba]

191

198

S (♩ = ♩) → ♩ = 80

cresc. ----- f

cresc. ----- mf

204

207

T

211

[A Caboclinha]

f

214

pp

U

217 [A Caboclinha]

f

mp

220

f

mf

223 V

226

229 $(\text{♩} = \text{♩}) \rightarrow \text{♩} = 120$

W [Baiano da Burrinha]

233

236

239

X

244

249

253

Y

f *mf*

mp *p*

256

cresc. *f*

cresc. *mf*

260

265

270

275

280

VI

Flósculo da Caatinga
para flauta e piano

Samuel Cavalcanti

Flôsculo da Caatinga

Samuel Cavalcanti Correia
 (Sonhada em Maio de 2012
 e escrita em Fevereiro de 2020)

Refrão ♩ = 180

7

12

$\left(\begin{matrix} 8 \\ 8 \end{matrix} + \begin{matrix} 3 \\ 8 \end{matrix} \right)$

17 Dengoso ♩ = 130

22

26

29

32

♩ = 180

35 *ff*

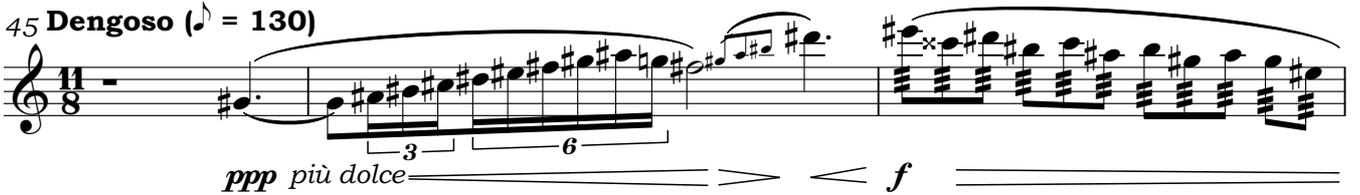


40 *pp*



45 **Dengoso** (♩ = 130)

ppp *più dolce* *f*



48 *tr* *ff*



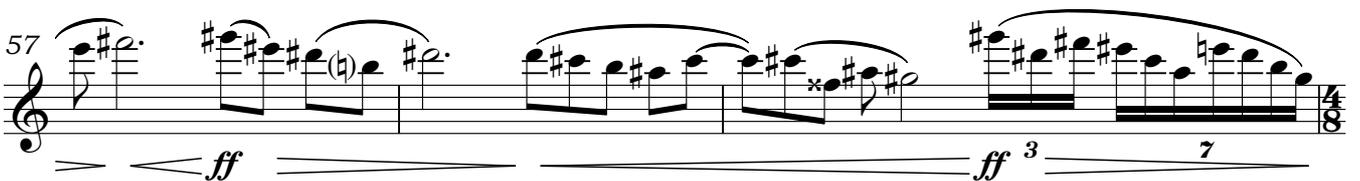
50 *p*



53 *f*



57 *ff* *ff* ³ ₇

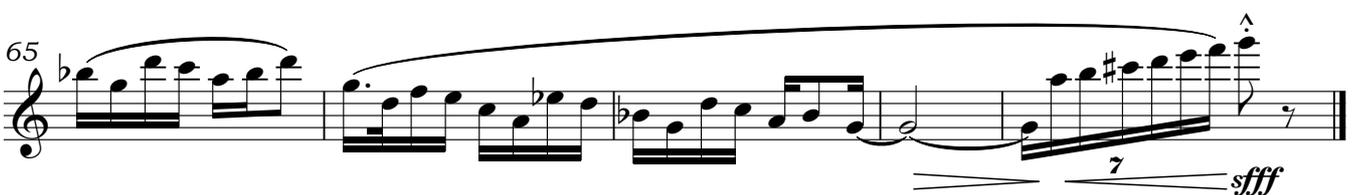


Refrão (♩ = 180)

60 *p* *f* *p* *fff*



65 *fff*



Samuel Cavalcanti Correia

Flósculo da Caatinga

*em sonho concebida
melodia encantada
ladainha e cantiga
cantoria e entocada*

Flósculo da Caatinga

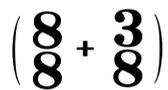
Para flauta e piano

Samuel Cavalcanti Correia
(Sonhada em Maio de 2012
e escrita em Fevereiro de 2020)

Refrão ♩ = 180

6

11

**Dengoso** (♩ = 130)

16

mp *ppp*

cedendo... *mp*

18

mf *f* *mp*

20

f *p* *f*

22

Measures 22-23. The top staff features a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5, all under a slur. The dynamic starts at *p* and increases to *f*. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand.

24

Measures 24-25. The top staff continues the melodic line with a slur over measures 24 and 25. The dynamic starts at *pp* and increases to *mf*. The piano accompaniment continues with chords and a rhythmic pattern.

26

Measures 26-27. The top staff begins with a whole note chord in measure 26, followed by a half note G4 in measure 27. The dynamic starts at *f* and increases to *sf*. The piano accompaniment features chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

27

p subito

p subito

28

f

29

ff

pp

31

f

32

f 3

33

$\text{♩} = 180$

ff *ff*

36

40

pp

44

Dengoso (♩ = 130)

ppp *più dolce*

cedendo...

46

Musical score for measures 46-48. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 46 features a melodic line in the treble clef with a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes, both marked with a slur. The grand staff accompaniment includes chords and moving lines in both hands. Measure 47 continues the melodic line with a trill. Measure 48 concludes the system with a final melodic phrase.

47

Musical score for measures 49-51. The system consists of three staves. Measure 49 begins with a dynamic marking of *f* (forte) and features a melodic line with a trill. Measure 50 continues the melodic line. Measure 51 concludes with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a melodic phrase. The grand staff accompaniment is consistent with the previous system.

49

Musical score for measures 52-54. The system consists of three staves. Measure 52 begins with a melodic line in the treble clef. Measure 53 continues the melodic line. Measure 54 concludes the system with a melodic phrase. The grand staff accompaniment is consistent with the previous systems.

50

Musical score for measures 50-52. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#). Measure 50 features a long melodic line in the treble staff with a slur and a fermata over the final notes, and a '7' below the staff. The piano accompaniment in the grand staff consists of chords and moving lines in both hands.

51

Musical score for measures 51-52. The system consists of three staves. Measure 51 begins with a treble clef staff containing a whole note chord with a fermata, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment continues in the grand staff.

53

Musical score for measures 53-54. The system consists of three staves. Measure 53 features a melodic line in the treble staff with a slur and a fermata, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment continues in the grand staff.

55

Musical score for measures 55-56. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 55 features a melodic line in the top staff with a dotted half note and a half note, both marked with a sharp sign. The grand staff accompaniment includes chords and moving lines in both hands. Measure 56 continues the melodic line with a dotted half note and a half note, also marked with a sharp sign. The grand staff accompaniment continues with similar harmonic support.

56

Musical score for measures 56-57. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 56 features a melodic line in the top staff with a dotted half note and a half note, both marked with a sharp sign. The grand staff accompaniment includes chords and moving lines in both hands. Measure 57 continues the melodic line with a dotted half note and a half note, both marked with a sharp sign. The grand staff accompaniment continues with similar harmonic support.

57

Musical score for measures 57-58. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 57 features a melodic line in the top staff with a dotted half note and a half note, both marked with a sharp sign. The grand staff accompaniment includes chords and moving lines in both hands. Measure 58 continues the melodic line with a dotted half note and a half note, both marked with a sharp sign. The grand staff accompaniment continues with similar harmonic support. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the grand staff between measures 57 and 58.

58 *p.*

59 **Refrão** ♩ = 180

ff ³ ₇ *p*

ff *ppp subito più cresc.*

61

f *p* *fff*

f *pp* *fff sempre*

65

Musical score for measures 65-67. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 65 features a melodic line in the Treble staff with a slur over the first two notes and a fermata over the last note. The Bass staff has a series of eighth notes with accents. Measure 66 continues the melodic line in the Treble staff and the eighth-note pattern in the Bass staff. Measure 67 concludes the section with a final note in the Treble staff and a half-note in the Bass staff.

68

Musical score for measures 68-70. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 68 features a melodic line in the Treble staff with a slur over the first two notes and a fermata over the last note. The Bass staff has a series of eighth notes with accents. Measure 69 continues the melodic line in the Treble staff and the eighth-note pattern in the Bass staff. Measure 70 concludes the section with a final note in the Treble staff and a half-note in the Bass staff. The dynamic marking *sff* is present in the Treble and Bass staves.

VII

Miniatura Pernambucana (XIV – Cantigas e Caboclinho) para flauta e piano

Beetholven Cunha

Flauta

Para a amiga flautista Thallyana Barbosa

MINIATURA PERNAMBUCANA

XIV - CANTIGAS E CABOCLINHO

Beetholven Cunha
(2021-2022)

Andante ♩ = 98

mf

8

<f

15

>mp *<f* *>mp*

23

< *>mf*

31

38

tr *rit.*

Expressivo ♩ = 78

46

p

51

rit.

55 . Più mosso ♩ = 98

Flauta

56 *ff*

59 *mf* rit.

62 *p* **Meno** ♩ = 80

69 rit.

75 *mf* **Presto** ♩ = 158

84

93

103 *trmm*

111 *trmm*

120

127 *mf*

135



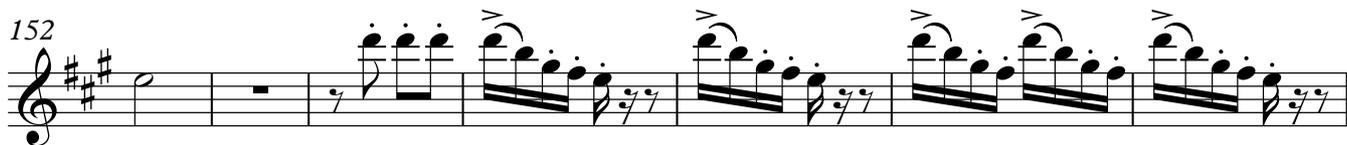
Musical staff 135-142: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with accents, including a quarter rest at measure 142.

143



Musical staff 143-151: Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The staff contains eighth and sixteenth notes with accents. A dynamic marking *f* is placed below the staff at measure 151.

152



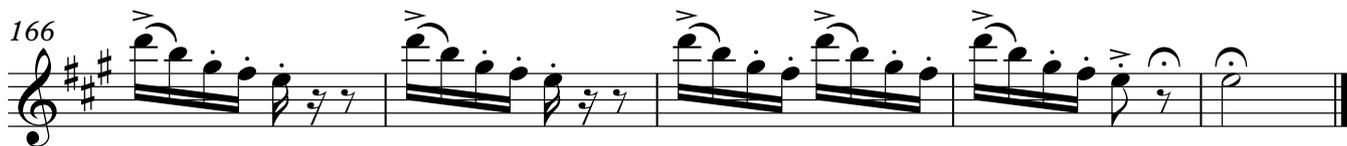
Musical staff 152-158: Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The staff contains eighth and sixteenth notes with accents. A dynamic marking *f* is placed below the staff at measure 152.

159



Musical staff 159-165: Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The staff contains eighth and sixteenth notes with accents. A dynamic marking *ff* is placed below the staff at measure 165.

166



Musical staff 166-172: Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The staff contains eighth and sixteenth notes with accents, ending with a double bar line at measure 172.

Para a amiga flautista Thallyana Barbosa

MINIATURA PERNAMBUCANA

Piano

XIV - CANTIGAS E CABOCLINHO

Beetholven Cunha

(2021-2022)

Andante ♩ = 98

Musical score for measures 1-7. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is Andante at 98 beats per minute. The first staff (treble clef) begins with a rest, followed by a melodic line starting on G4. The second staff (bass clef) starts with a half note G2, followed by a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *simile*. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Musical score for measures 8-13. The right hand features a melodic line with a crescendo leading to a *f* dynamic. The left hand provides a steady accompaniment. Pedal markings (*Ped.*) are present under the bass line. The system ends with a fermata over the final notes.

Musical score for measures 14-18. The right hand has a melodic line with a *mp* dynamic, followed by a crescendo to *f*. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Pedal markings (*Ped.*) are used throughout the system.

Musical score for measures 19-21. The right hand features a melodic line with a *f* dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment. Pedal markings (*Ped.*) are present under the bass line.

Musical score for measures 22-26. The right hand has a melodic line with a *mp* dynamic, followed by a crescendo to *f*. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Pedal markings (*Ped.*) are used throughout the system.

Musical score for measures 27-30. The right hand features a melodic line with a *f* dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment. Pedal markings (*Ped.*) are present under the bass line. The piece concludes with a final chord in the right hand.

30

mf

Ped.

35

41

rit.

4+2/4

Expressivo ♩ = 78

47

8va

p

4+2/4

51

54

rit.

Più mosso ♩ = 98

ff

Ped.

57

Musical score for measures 57-58. The piece is in D major (two sharps) and 4/4 time. Measure 57 features a complex texture with multiple chords and moving lines in both hands. Measure 58 continues this texture with a prominent bass line. A bracket under the bottom staff indicates a continuation of the bass line.

59

mf

rit.

Ped.

Musical score for measures 59-61. Measure 59 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass line is marked *Ped.* (pedal). Measure 60 continues the texture. Measure 61 is marked *rit.* (ritardando) and ends with a 4/4 time signature. A treble clef and key signature are shown at the end of the system.

62

Meno ♩ = 80

p

Musical score for measures 62-67. The tempo is marked *Meno* with a quarter note equal to 80 (♩ = 80). The dynamic is piano (*p*). The piece is in 4/4 time. The texture is more sparse, with sustained chords and moving lines.

68

Musical score for measures 68-72. The texture continues with sustained chords and moving lines in both hands.

73

rit.

Presto ♩ = 158

mf

7

Musical score for measures 73-76. Measure 73 is marked *rit.* (ritardando). Measure 74 is marked *Presto* with a quarter note equal to 158 (♩ = 158) and mezzo-forte (*mf*) dynamic. The time signature changes to 2/4. Measures 75 and 76 are marked with a fermata and the number 7, indicating a seven-measure rest.

83

Musical score for measures 83-91. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

92

Musical score for measures 92-99. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a more active accompaniment with eighth notes and chords.

100

Musical score for measures 100-107. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a steady accompaniment of eighth notes and chords.

108

Musical score for measures 108-115. The right hand features a melodic line with eighth notes and chords, while the left hand has a steady accompaniment of eighth notes and chords.

116

Musical score for measures 116-123. The right hand has a melodic line with eighth notes and chords, and the left hand has a steady accompaniment of eighth notes and chords.

124

Musical score for measures 124-131. The right hand features a melodic line with eighth notes and chords, while the left hand has a steady accompaniment of eighth notes and chords.

131

mf

Musical score for measures 131-137. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning.

138

Musical score for measures 138-144. The right hand continues with the eighth-note rhythmic pattern, and the left hand maintains the quarter-note accompaniment.

145

145

Musical score for measures 145-152 and 153-160. The right hand plays a series of eighth-note chords, and the left hand has a more active line with eighth notes. A dynamic marking of *f* is present in the first system of this block.

153

Musical score for measures 153-160 and 161-164. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand has a more active line with eighth notes. A dynamic marking of *f* is present in the first system of this block.

161

161

Musical score for measures 161-171 and 172-178. The right hand features a melodic line with eighth notes and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. A dynamic marking of *ff* is present in the first system of this block.

165

165

Musical score for measures 165-174 and 175-182. The right hand continues with the melodic line, and the left hand maintains the quarter-note accompaniment. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Para a amiga flautista Thallyana Barbosa

MINIATURA PERNAMBUCANA

XIV - CANTIGAS E CABOCLINHO

Beetholven Cunha
(2021-2022)

Andante ♩ = 98

Flauta

Piano

7

Fl.

Pno.

13

Fl.

Pno.

18

Fl.

Pno.

mf

mf

mf

f

f

mp

mp

f

f

Ped.

Ped.

Ped.

22

Fl.

Pno.

mp

mp

f

Ped.

27

Fl.

Pno.

Ped.

30

Fl.

Pno.

mf

mf

Ped.

35

Fl.

Pno.

rit. **Expressivo** ♩ = 78

42

Fl.

Pno.

tr

4+2/4

p

8va

48

Fl.

Pno.

51

Fl.

Pno.

rit. **Più mosso** ♩ = 98

53

Fl.

Pno.

ff

Ped.

56

Fl.

ff

Pno.

Ped.

59

Fl.

mf

rit.

Pno.

mf

Ped.

62

Meno ♩ = 80

Fl.

p

Pno.

p

68

Fl.

Pno.

74 *rit.* *Presto* ♩ = 158

Fl.

Pno.

mf

Musical score for measures 74-80. The flute part begins at measure 74 with a ritardando, then returns to Presto tempo (♩ = 158). The piano accompaniment features chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Dynamics are marked *mf*.

81

Fl.

Pno.

Musical score for measures 81-88. The flute part continues with eighth-note patterns. The piano accompaniment features chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

90

Fl.

Pno.

Musical score for measures 90-96. The flute part continues with eighth-note patterns. The piano accompaniment features chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

97

Fl.

Pno.

Musical score for measures 97-104. The flute part continues with eighth-note patterns. The piano accompaniment features chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

105

Fl.

Pno.

tr

112

Fl.

Pno.

119

Fl.

Pno.

126

Fl.

Pno.

mf

mf

133

Fl.

Pno.

139

Fl.

Pno.

145

Fl.

Pno.

f

152

Fl.

Pno.

158

Fl.

Pno.

ff

Musical score for measures 158-163. The Flute (Fl.) part begins with a grace note and a sixteenth-note run, followed by quarter notes. The Piano (Pno.) accompaniment features chords and sixteenth-note patterns. Dynamics include *ff*.

164

Fl.

Pno.

Musical score for measures 164-166. The Flute (Fl.) part has quarter notes and a final sixteenth-note run. The Piano (Pno.) accompaniment has sixteenth-note runs and chords.

167

Fl.

Pno.

Musical score for measures 167-171. The Flute (Fl.) part has sixteenth-note runs and quarter notes. The Piano (Pno.) accompaniment has chords and quarter notes. The piece ends with a double bar line.

VIII

Guia para a Flauta
Armorial

Tabela 8 (parte 1)

Guia para Flauta Armorial: Nuances dos elementos musicais nordestinos, técnicas sonoras contemporâneas equivalentes, e exemplos sonoros

Elementos musicais nordestinos	Características consideradas	Técnica sonora contemporânea correspondente	Exemplos sonoros nordestinos	Reprodução na flauta
Pífano	<i>Sonoridade desfocada com poucos harmônicos</i>	<i>Som eólico ou Sons difusos, Escalas Bambu e Harmônicos (dedilhações especiais)</i>	 1	 2
	<i>Melodias em terças</i>	<i>Cantar e tocar em simultâneo (em terças)</i>	 3	 4
	<i>Nenhum vibrato/ vibrato rápido e brusco em notas longas nos finais de frase</i>	<i>Non vibrato/ Shaking e/ou bisbigliando</i>	 5	 6
	<i>Glissando ascendente breve e sutil</i>	<i>Glissando de dedilhação</i>	 7	 8
	<i>Aparente declínio na afinação nos finais de frase</i>	<i>Glissando de bocal (Girando o bocal para dentro)</i>	 9	 10
	<i>Terça neutra</i>	<i>Microtonalidade; um quarto de tom (dedilhação especial)</i>	 11	 12

Tabela 8 (parte 2)

Guia para Flauta Armorial: Nuances dos elementos musicais nordestinas, técnicas sonoras contemporâneas equivalentes, e exemplos sonoros

Elementos musicais nordestinos	Características consideradas	Técnica sonora contemporânea correspondente	Exemplos sonoros nordestinos	Reprodução na flauta
Zabumba	<i>Toques percussivos grave e agudo, e acentuação no tempo fraco</i>	<i>Pizzicato e Ruído de chaves</i>	 13	 14
Rabeca	<i>Corda dupla</i>	<i>Canto e toque em simultâneo (preferencialmente o canto em nota pedal)</i>	 15	 16
Cantos do Nordeste; Cantoria de viola, Toada e Aboio	<i>Melodias lentas, tom de lamento, Sonoridade rude, gritada, analasada</i>	<i>Cantar e tocar em simultâneo (em uníssono) e/ou Sons brilhantes (digitações alternativas)</i>	 17	 18
	<i>Vibrato rápido e brusco nos finais de frase</i>	<i>Shaking e/ou bisbigliando</i>	 19	 20
	<i>Vocalizações no final do canto do aboio; “Ê, boi!”, “Oh, dá!”</i>	<i>Falar e tocar</i>	 21	 22
Viola nordestina	<i>Toque do ponteadado sobre padrão rítmico do baião em nota grave repetida (ostinato)</i>	<i>Canto e toque em simultâneo</i>	 23	 24
	<i>Rítmica do baião</i>	<i>Ruído de chaves</i>		
	<i>Rasgueado</i>	<i>Frullato ou Multifônicos</i>		

1. Pífano - Excerto da faixa 10 – *Cavalinho, Cavalão*, do LP Banda de pífanos Caruaru, 1979
2. Reprodução na flauta do nº 1; som eólico e harmônicos. Executante: a autora.
3. Pífano - Excerto da faixa 13 – *Novena*, do LP Banda de pífanos Caruaru, 1979

4. Reprodução na flauta do nº 3; canto e toque em simultâneo (em terças). Executante: a autora
5. Pífano - Excerto da faixa 4 – *Baião da minha terra*, do CD João do pife e Banda dois irmãos, 2005
6. Reprodução na flauta do nº 5; *Bisbigliando* e *shaking*. Executante: a autora
7. Pífano - Excerto da faixa 11 – Estou pifando, do CD João do pife e Banda dois irmãos, 2005
8. Reprodução na flauta do nº 7; glissando de dedilhação. Executante: a autora
9. Pífano - Excerto da faixa 12 – *Alvorada*, do LP Banda de pífanos Caruaru, 1979
10. Reprodução na flauta do nº 9; glissando de bocal. Executante: a autora
11. Pífano – Intervalos de terça (neutra) no pífano em sol. Executante: a autora
12. Reprodução na flauta do nº 11; quarto de tom (dedilhação especial). Executante: a autora
13. Zabumba – Ritmo do baião, por Gilson Machado
14. Reprodução na flauta do nº 13; *pizzicato* e ruído de chaves. Executante: a autora.
15. Rabeca – Excerto de música de rabeca, rabequeiro Manoel Pitunga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YADYwiMat44>
16. Reprodução na flauta do nº 15; canto e toque em simultâneo (canto notas pedais). Executante: a autora
17. Cantos do Nordeste – Excerto de Toada, Galego aboiador. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hf-aciZiISw&t=9s>
18. Reprodução na flauta do nº 17; canto e toque em simultâneo (uníssono), *bisbigliando* e *shaking*. Executante: a autora
19. Cantos do Nordeste – Excerto de *Guia de Aboiado (Aboio)* de Patos, Paraíba, recolhido pela Missão de pesquisas folclóricas, Mário de Andrade, 1938. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ts91xqz4AnI>
20. Reprodução na flauta no nº 19; falar e tocar. Executante: a autora
21. Viola nordestina – Excerto de baião de viola (Ponteado sobre o ritmo do baião em ostinato), violeiro Françualdo Tomaz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3qIhOcUfHhA>
22. Reprodução na flauta do nº 21; canto e toque em simultâneo e ruído de chaves. Executante: a autora.
23. Viola nordestina – Excerto de baião de viola (rasgueado), violeiro Vicente Reinaldo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=42gdSo1EYdA>
24. Reprodução na flauta do nº 23; *frullato*. Executante: a autora

**ANEXO 3 – DECLARAÇÕES DE
AUTORIZAÇÃO E PUBLICAÇÃO
DE PARTITURAS**

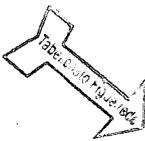
AUTORIZAÇÃO DE EDIÇÃO E PUBLICAÇÃO DE PARTITURA

Certifica-se que Clovis Pereira Santos, com o no. de CPF (005049124-53), autoriza a edição e publicação integral da partitura da obra **TERNO DE PÍFANOS**, no âmbito da Tese de Doutoramento em Música e Musicologia, na Área de Especialização em Interpretação da Universidade de Évora - Portugal, com o tema *Flauta Armorial: aspectos técnicos e interpretativos de obras seleccionadas*, de Thallyana Barbosa da Silva.

No que diz respeito à edição da partitura, serão aplicadas na obra, as novas técnicas sonoras para flauta, conforme objetivo do estudo investigativo.

Vale salientar que tal aplicação será realizada de maneira informada e equilibrada de modo a evitar excessos que possam vir a deturpar a obra do compositor.

O Compositor



Clovis Pereira Santos

3º Tabelionato de Notas de Recife
Instituto de Registro Arquivo do Oficial Público - Tabelião Público

Reconheço a(s) firma(s) por semelhança de:
[0020451] -- CLOVIS PEREIRA SANTOS

Selo digital 0073783.DEN12202007.04118
Emolumentos 5,06 TSNR 0,82 FERC 0,41 FERM 0,04 FUNSEG
0,08 ISS 0,21 Total R\$ 5,27
Recife, 21 de Dezembro de 2020
PEDRO ROGÉRIO DE FARIAS ESCRIVENTE AUTORIZADO

Consulta Autenticada em: www.tps.gov.br/selo-digital

Autorização de Edição e Publicação de Partitura

Certifica-se que **Rogério Borges de Sousa**, com o nº de CPF:676683214-20, autoriza a edição e publicação integral da partitura da obra **Concertino Armorial para flauta e orquestra**, no âmbito da Tese de Doutoramento em Música e Musicologia, na Área de Especialização em Interpretação, da Universidade de Évora – Portugal, com o tema *Flauta Armorial: aspectos técnicos e interpretativos de obras selecionadas*, de Thallyana Barbosa da Silva. No que diz respeito à edição da partitura, foram aplicadas na obra, as novas técnicas sonoras para flauta, conforme objetivo do estudo investigativo. Vale salientar que tal aplicação procurou ser realizada de maneira informada e equilibrada de modo a evitar excessos que pudessem vir a deturpar a obra do compositor.

O Compositor



Rogério Borges de Sousa

Autorização de Edição e Publicação de Partitura

Certifica-se que **HEZIR PEREIRA DA SILVA**, com o nº de CPF **255.564.522-53**, autoriza a edição e publicação integral da partitura da obra **Suite da caatinga**, no âmbito da Tese de Doutoramento em Música e Musicologia, na Área de Especialização em Interpretação, da Universidade de Évora – Portugal, com o tema *Flauta Armorial: aspectos técnicos e interpretativos de obras selecionadas*, de Thallyana Barbosa da Silva. No que diz respeito à edição da partitura, foram aplicadas na obra, as novas técnicas sonoras para flauta, conforme o objetivo do estudo investigativo. Vale salientar que tal aplicação procurou ser realizada de maneira informada e equilibrada de modo a evitar excessos que pudessem vir a deturpar a obra do compositor.

O Compositor



Autorização de Publicação de Partitura

Certifica-se que **José Manuel Fernández Pérez**, com o nº de DNI **316113535**, autoriza a publicação integral da partitura da obra **Capricho Armorial** (Flauta y Piano) no âmbito da Tese de Doutoramento em Música e Musicologia, na Área de Especialização em Interpretação, na Universidade de Évora, Portugal, com o tema *Flauta Armorial: aspectos técnicos e interpretativos de obras seleccionadas*, de Thallyana Barbosa da Silva.

O Compositor

A handwritten signature in black ink, enclosed within a hand-drawn oval. The signature is stylized and appears to read 'José M. Fernández Pérez'.

José Manuel Fernández Pérez

Autorização de Publicação de Partitura

Certifica-se que **Liduíno José Pitombeira de Oliveira**, com o nº de CPF **213.239.763-53**, autoriza a publicação integral da partitura da obra **Boi Misterioso, Op.250 (2020), para flauta e piano**, no âmbito da Tese de Doutoramento em Música e Musicologia, na Área de Especialização em Interpretação, na Universidade de Évora, Portugal, com o tema *Flauta Armorial: aspectos técnicos e interpretativos de obras selecionadas*, de Thallyana Barbosa da Silva.

Rio de Janeiro, 01 de setembro de 2021

Liduíno José Pitombeira de Oliveira

Autorização de Publicação de Partitura

Certifica-se que **Samuel Cavalcanti Correia**, com o Cadastro de Pessoa Física, nº. 047.205.664-64. autoriza a publicação integral da partitura da obra ***Flósculo da Caatinga***, no âmbito da Tese de Doutoramento em Música e Musicologia, na Área de Especialização em Interpretação, na Universidade de Évora, Portugal, com o tema *Flauta Armorial: aspectos técnicos e interpretativos de obras selecionadas*, de Thallyana Barbosa da Silva.

O Compositor

Samuel Cavalcanti Correia

João Pessoa,
Aos cinco de setembro de dois mil e vinte e um

ANEXO 4 – PROGRAMAS DOS RECITAIS

Músicos

Piano: Ingrid Sotolarova

Flauta II: Simão Correia

Violino I: Sara ÁlvarezBor Arce, Gonçalo Martins

Violino II: Carolina Martins, Márcia Oliveira

Violino (voz da viola): Carlos Santeiro

Violoncelo: José Luis Silva

Contrabaixo: Ivan Beck

Guitarra (voz da viola de 10): André Matuk

Piano (voz do cravo): Margarida Lopes

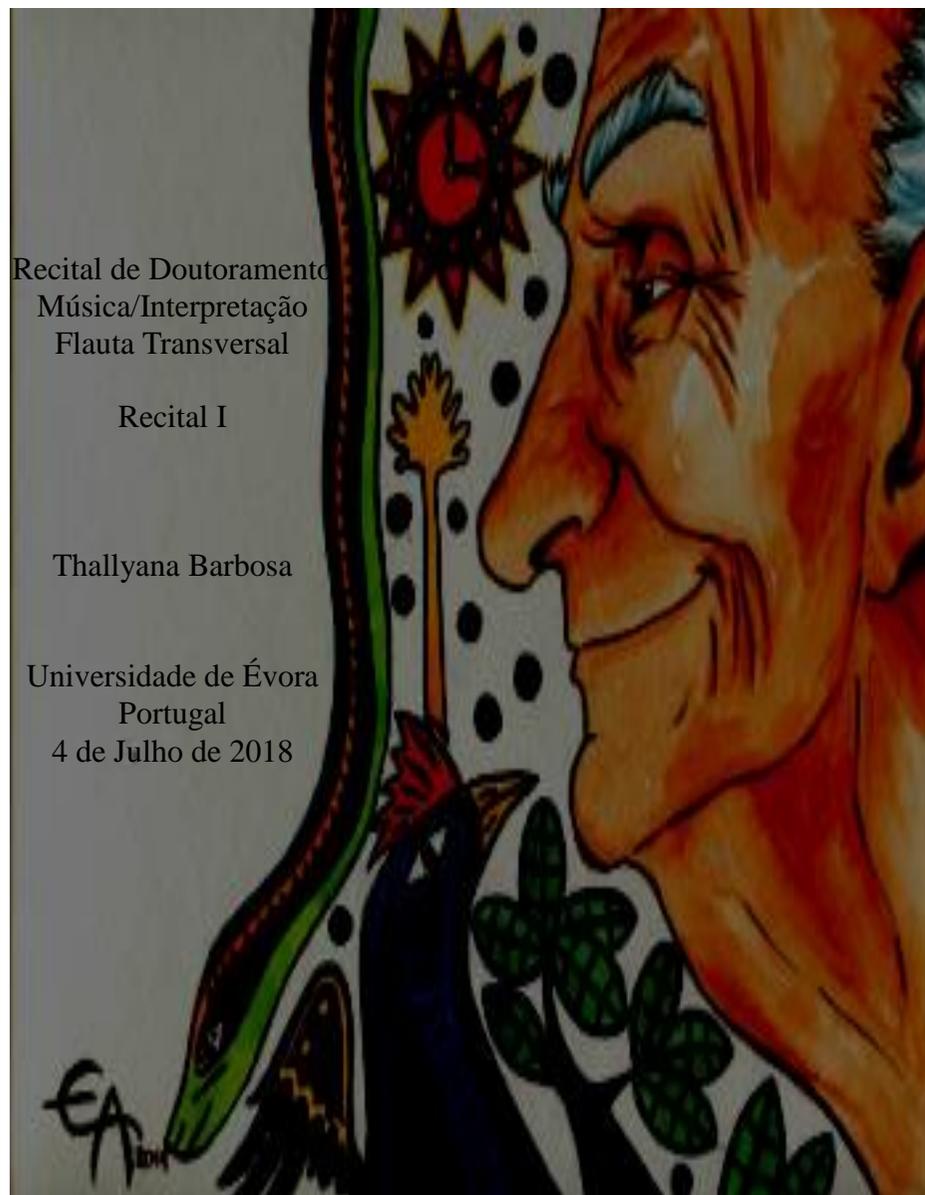
Percussão: David William, Márcio Vitorino, Rodrigo Oliveira

Recital de Doutoramento
Música/Interpretação
Flauta Transversal

Recital I

Thallyana Barbosa

Universidade de Évora
Portugal
4 de Julho de 2018



(Parte1)

A primeira parte do recital reúne obras de Guerra-Peixe, compositor que influenciou na elaboração da Música Armorial, bem como obras de autores que se inspiraram nessa estética. A segunda parte é destinada à obras do período do movimento armorial.

1. **A inúbia do cabocolinho** para flauta e piano – Guerra-Peixe (1914-1993)

Obra composta em 1955 originalmente para orquestra e transcrita para flauta e piano pelo compositor, em 1956. Cabocolinho é um popular que participa de grupos vestidos de índio, durante o carnaval de Recife. Inúbia é um instrumento semelhante à um flautim executado por um cabocolinho de cada grupo.

Guerra-Peixe é compositor brasileiro, filho de imigrantes portugueses, que chegaram ao Brasil em 1893. Teve fundamental importância na criação da estética da música armorial devido à seu trabalho como pesquisador da música das raízes da cultura popular nordestina e como professor de composição da maioria dos compositores do movimento armorial.

2. **Quatro coisas** para flauta e piano – Guerra-Peixe (1914-1993)

I. Prelúdio, II. Movimentação, III. Interlúdio, IV. Caboclo de pena

Obra composta em 1987 originalmente para gaita e piano e transcrita para flauta e piano pelo compositor.

3. **A cor do Barro** para flauta e piano – Sérgio Campelo (1962 -)

Obra composta em 2012 originalmente para pífano, violão, tuba e percussão e transcrita para flauta e piano pelo compositor, em 2017. A obra é inspirada nos aboios, canto típico do nordeste brasileiro executado pelo vaqueiro para conduzir o gado.

Sérgio Campelo é flautista e compositor brasileiro. Parte de sua obra tornou-se bastante conhecida quando compôs a trilha sonora do filme brasileiro de comédia dramática O Auto da Compadecida, baseado na peça de teatro de linguagem armorial O auto da Compadecida de Ariano Suassuna, de 1955. As obras foram gravadas pelo grupo SaGrama, o qual o compositor é idealizador e membro.

4. **Concertino Armorial** para flauta e piano – Rogério Borges (1969-)

Obra escrita em 2000, é uma homenagem ao movimento armorial. A peça faz alusão ao movimento utilizando ritmos e danças do nordeste brasileiro

Rogério Borges é compositor brasileiro com foco na música do nordeste. Atua também como maestro e arranjador.

5. **Sugestões de Inúbias** para duas flautas – Guilherme Bauer (1940-)*

Obra composta em 1991, de linguagem contemporânea, inspirada no cabocolinhos do Recife.

Guilherme Bauer é compositor brasileiro. Como compositor, teve aulas com Cláudio Santoro, Esther Scliar e Guerra-Peixe. Inicialmente seguiu a estética do atonalismo, depois adotou uma linguagem livre apoiada, muitas vezes, nas tradições populares.

6. **Estudo Armorial nº 5** para duas flautas – Carlos Eduardo Amaral (1980-)**

Obra composta em 2014, de linguagem contemporânea, inspirada no ritmo dos cabocolinhos **Carlos Amaral** é compositor brasileiro, jornalista, pesquisador e crítico musical.

7. **Em Duas Flautas** para duas flautas – Guerra-Peixe (1914-1993)

I. Prelúdio, II. Valsinha, III. Afro Sofisticado, IV. Cantiga, V. Frevo

Obra composta em 1982

*Estreia em Portugal

** Estreia mundial

(Parte 2)

Obras de compositores do Movimento Armorial

8. **Terno de Pifanos (1954)** para flautas e percussão – Clóvis Pereira (1932-)

9. **Cantoria** para flautas, viola de 10 e percussão – José Tavares Amorim

10. **Cipó Branco** para orquestra de câmara – Cussy de Almeida (1936-2010)

11. **Repente** para orquestra de câmara – Antônio José Madureira (1949-)

12. **A Pedra do Reino (1969)** para orquestra de câmara – Jarbas Maciel (1933-)

13. **Cantiga** para orquestra de câmara – Clóvis Pereira (1932-)

UNIVERSIDADE DE EVORA
II RECITAL DE DOUTORAMENTO
THALLYANA BARBOSA

FIMUS

X FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CAMPINA GRANDE
AUDITÓRIO BW 4 DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
12 DE JULHO DE 2019, 13:00h

1. *Sonata para flauta e piano, nº 2* Liduino Pitombeira (1965)
I Prólogo
II Serenata
III Epílogo
2. *Suite da caatinga para flauta e piano* Hezir Pereira (1968)*
3. *Amazônia para flauta e piano* Andersen Viana (1962)
4. *Três pequenas peças em caráter popular para flauta, violão e orquestra de cordas*
I Ponteio Paulo Guedes (1916 – 1969)
II Seresta
III Dança
5. *Gavião (versão Orquestra Armorial)* Cussy de Almeida (1936 – 2010)
6. *Zabumba de alegria (versão Orquestra Armorial)* Jarbas Maciel (1933 – 2019)

Músicos convidados: Kadija Telles (piano), Carlos Costa (violão), Carol Galvão (flauta), Edmarcos costa, Malu Sabar e Júlia Fernandes (violinos), Geraldo Júnior (viola), Maria Lechner (violoncelo), Thierry Lima (Percussão).

*Estreia mundial



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES

UNIVERSIDADE DE ÉVORA – INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO E FORMAÇÃO
AVANÇADA

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EM MÚSICA E MUSICOLOGIA

ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO | INTERPRETAÇÃO



RECITAL DE CONCLUSÃO – FLAUTA TRANSVERSA

THALLYANA BARBOSA

Piano – Felipe Rodrigues

1. **Mourão** (versão para flauta e piano por Yara Borges) – Guerra-Peixe (1914-1993) e Clóvis Pereira (1932) *

Provavelmente a peça armorial mais conhecida, foi concebida por ideia de Ariano Suassuna. Antes intitulada de *De viola e rabeca*, era uma linha melódica criada por Guerra-Peixe nos anos 1951 ou 1952 para ser trilha sonora de episódios sobre a vida de Lampião na programação da Rádio Jornal. Ariano, então, pede a Guerra-Peixe permissão para que Clóvis reelaborasse a obra, tendo em vista o potencial da melodia, e que seu título fosse alterado para “mourão”, um tipo de estrutura em versos da cantoria. Foi dada anuência, e Clóvis fez a primeira versão da peça para duas flautas, violão e percussão, no entanto não se sabe sobre a localização da partitura. Dada a criação da Orquestra Armorial, Clóvis faz a segunda versão para cordas e percussão, que teve estreia em 1971.

2. **Bendito** (versão solo transcrita por Manoel Santana) – Egildo Vieira (1947-2015) *

Bendito é uma obra do período do Movimento Armorial, significa canto popular religioso. A obra foi escrita para o Quinteto Armorial (violão, viola sertaneja, flauta/pífano, violino/rabeca, marimbau), o qual o compositor participava tocando pífano e flauta. Bendito foi gravada pelo Quinteto em 1974. É inspirada na Festa da Padroeira Nossa Senhora da Saúde. O dedilhado do violão representa o povo chegando na igreja, e a viola, o badalo do sino. Na porta da igreja, a Banda de pífano toca seus baiões. Depois é a vez do Reisado se apresentar, sendo a festa finalizada com uma procissão.

3. **Capricho Armorial** para flauta e piano – José Manuel Fernández Pérez (1959). **

Obra de 2018, encomendada para tese de doutoramento, inspirada na Música Armorial. Evoca o canto dos vaqueiros. Em alguns momentos, a flauta pode nos levar a pensar em algo mais bucólico; um cenário campestre, com animais e cantos de pássaros.

4. **Boi Misterioso** para flauta e piano – Liduino Pitombeira (1962) **

Obra de 2020, inspirada da estética armorial, encomendada para tese de doutoramento. A elaboração da obra se deu a partir de transformações composicionais aplicadas a cinco canções do Bumba-meu-boi do Estado nordestino Rio Grande do Norte, que estão documentadas na obra *Danças Dramáticas do Brasil*, de Mário de Andrade, publicada em 1982, a saber: 1. Baiano da Burrinha, 2. Ronda Coral, 3. Aboio, 4. Baiano de João Gurujuba e 5. A Caboclinha.

5. **Concertino Armorial para flauta e orquestra** (versão flauta e piano) – Rogério Borges (1969)

Foi composto em 2000. Originalmente, a obra foi escrita para flauta, orquestra de cordas e percussão. No ano de 2011, o compositor escreveu duas novas versões: uma para flauta e

orquestra sinfônica, e outra para flauta e banda sinfônica e, no ano de 2017, fez a versão para flauta e piano. Rogério Borges buscou homenagear o Movimento Armorial através da utilização de ritmos e danças nordestinas na composição.

6. **Flósculo da caatinga para flauta e piano** – Samuel Cavalcanti (1982) **

Obra de influência armorial, encomendada para tese de doutoramento. Foi idealizada a partir de um sonho do compositor ocorrido em 2012, e escrita em 2020, na ocasião oportuna. O compositor buscou inspiração em diversas fontes como, por exemplo, a onírica, que lhe trouxe a mente imagens das flores do Sertão nordestino. Faz uso da escala nordestina e realiza transformações com as conhecidas melodias *Asa Branca* e *Assum Preto*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

7. **Miniatura Pernambucana** para flauta e piano – Beetholven Cunha (1978) **

Obra de influência armorial, encomendada para tese de doutoramento e composta em 2022. O início da obra apresenta uma linguagem que remete à música medieval, que depois se desenvolve baseando-se em quatro melodias nordestinas, denominadas por Incelência (Excelência), um tipo de cantiga fúnebre. A peça é finalizada com a música do caboclinho, grupo de populares tradicional do Recife que se vestem de índio e saem no Carnaval dançando e executando música própria, com flautas superagudas (inúbias ou gaitas) e percussão

8. **Suite da Caatinga** para flauta e piano – Hezir Pereira (1968)

Obra de 2018, encomendada para tese de doutoramento, inspirada na Música Armorial. Para a elaboração da obra, o autor procurou sugerir uma narrativa constituída por dois personagens (flauta e piano), que se passa no contexto do Sertão Nordestino brasileiro, especificamente no cenário da Caatinga, um bioma predominante do Nordeste do país, caracterizado por um clima semiárido, típico de regiões com pouca ocorrência de chuvas. Quanto à construção da narrativa, o compositor baseou-se em *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892-1953), um romance que aborda a situação de um grupo de retirantes que, assolados pela seca e a escassez no Sertão, buscam meios para transpor as condições adversas da vida. Concretamente, utiliza material escalar modal, acordes em ostinato, forma melódica alusiva à estrutura de confronto do Repente, e ritmos tipicamente nordestinos.

** Estreia mundial * Estreia em Portugal

ANEXO 5 – LINKS PARA OS RECITAIS

1. Recital I



Nota. <https://www.youtube.com/watch?v=JunZRwBsoOA>

2. Recital II



Nota. https://www.youtube.com/watch?v=u0T8_TQxwpg

3. Recital III



Nota. <https://www.youtube.com/watch?v=NaGvKsrtNiQ>