

DAVID MANOEL SILVA BRASIL

**MOVIMENTO ARMORIAL E A RABECA
NORDESTINA: CARACTERÍSTICAS E
INFLUÊNCIAS NA ESCRITA PARA VIOLINO**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2022

DAVID MANOEL SILVA BRASIL

MOVIMENTO ARMORIAL E A RABECA NORDESTINA: CARACTERÍSTICAS E INFLUÊNCIAS NA ESCRITA PARA VIOLINO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Música no curso de Instrumento/Violino.

Orientadores: Profa. Dra. Eliane Tokeshi e Thiago Brisolla

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Silva Brasil, David Manoel
MOVIMENTO ARMORIAL E A RABECA NORDESTINA:
CARACTERÍSTICAS E INFLUÊNCIAS NA ESCRITA PARA VIOLINO /
David Manoel Silva Brasil; orientadora, Eliane Tokeshi;
coorientador, Thiago Brisola. - São Paulo, 2022.
56 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Música - Movimento Armorial. 2. Rabeca Nordestina.
3. Violino. 4. César Guerra-Peixe. I. Tokeshi, Eliane.
II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

*A meus pais,
minhas maiores fontes de inspiração*

Agradecimentos

A Deus pela inspiração, força e saúde diária que me trouxeram até aqui.

A Marinalva Maria e Cícero Manoel, meus pais e minhas maiores referências que nunca mediram esforços para conceder o melhor a mim e a minhas irmãs.

A Kleicy Moraes, meu amor, melhor amiga e companheira de vida, por todas as lágrimas enxugadas durante esses quatro anos de graduação.

A minhas irmãs Manda e Duda, pela nossa união, afeto e pela certeza de que sempre poderei contar com vocês.

A Glinka por me cativar com seu amor incondicional e tornar meus dias melhores.

A todos meus colegas que me incentivam todos os dias a continuar essa dura jornada que é ser artista em nosso país.

A meu querido amigo Thiago Brisola por toda ajuda, paciência e lições na orientação deste trabalho.

A Profa. Dra. Eliane Tokeshi por toda paciência e dedicação nesses quatro anos de curso, estou certo de que levarei comigo inúmeras lições valiosíssimas no violino e na vida.

Resumo

BRASIL, David Manoel Silva. *Movimento Armorial e a Rabeca Nordestina: Características e influências na escrita para violino*. 2022, 49p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O presente trabalho tem como principal objetivo analisar a utilização do violino inspirado na idiomática da rabeca nordestina dentro do Movimento Armorial. O primeiro capítulo será dedicado a contextualizar historicamente o Movimento Armorial perpassando por todas as suas quatro fases com ênfase na música armorial e na vida do idealizador do Movimento, Ariano Suassuna. No segundo capítulo será apresentada a rabeca nordestina sempre relacionando-a com o violino tradicional e apontando suas principais diferenças e semelhanças, ainda nesse capítulo o artista Antônio Carlos Nóbrega será citado como referência performática dominando tanto o violino quanto a rabeca. Por fim, no terceiro capítulo a *Sonata n.1 para violino e piano* de César Guerra-Peixe será utilizada como exemplo de obra composta para violino inspirada na idiomática da rabeca nordestina, utilizando para isso alguns excertos da obra onde pode-se observar tais referências.

Palavras-chave: Movimento Armorial; Ariano Suassuna; Violino; Rabeca Nordestina; Antônio Nóbrega; Sonata n.1 para violino e piano de Guerra-Peixe.

Abstract

BRASIL, David Manoel Silva. The use of the violin inspired by the sound of the northeastern rabeca. 2022, 49p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The main objective of this work is to analyze the use of the violin inspired by the idiomatic of the northeastern rabeca within the Movimento Armorial. The first chapter will be dedicated to historically contextualize the Movimento Armorial through all of its four phases with emphasis on the Armorial music and the life of the creator of the Movement, Ariano Suassuna. In the second chapter the northeastern rabeca will be presented, always relating it to the traditional violin and pointing out its main differences and similarities. Also in this chapter the artist Antônio Carlos Nóbrega will be cited as a performance reference, mastering both the violin and the rabeca. Finally, in the third chapter César Guerra-Peixe's Sonata n.1 for violin and piano will be used as an example of a work composed for violin inspired by the idiomatic of the northeastern rabeca, using some excerpts of the work where such references can be observed.

Keywords: Movimento Armorial; Ariano Suassuna; Violin; Northeastern Rabeca; Antônio Nóbrega; Sonata n.1 for violin and piano by Guerra-Peixe.

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS.....	10
LISTA DE FIGURAS.....	11
INTRODUÇÃO	13
1. O MOVIMENTO ARMORIAL	15
1.1 Contextualização histórica	15
1.2 Ariano Suassuna	19
1.3.1 Fase Preparatória	23
1.3.2 Fase Experimental	26
1.3.3 Fase Romançal	27
1.1.4 Fase Arraial	29
1.3 Música	31
2. O VIOLINO E A RABECA NORDESTINA	35
2.1 A Rabeca	34
2.2 Antônio Nóbrega	42
3. A UTILIZAÇÃO DO VIOLINO INSPIRADO NA SONORIDADE DA RABECA.....	45
3.1 Sonata 1 para violino e piano de César Guerra-Peixe	45
3.2 A rabeca o violino e a Sonata n.1.....	46
CONCLUSÃO	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

MCP. Movimento de Cultura Popular

TEP. Teatro de Estudantes do Pernambuco

UFPE. Universidade Federal de Pernambuco

DEC. Departamento de extensão cultural

PT. Partido dos Trabalhadores

CPM. Conservatório Pernambucano de Música

RJ. Rio de Janeiro

APCA. Associação Paulista de Críticos de Arte

CE. Ceará

TO. Tocantins

AM. Amazonas

LISTA DE FIGURAS

Fig.1 - Diferença entre a afinação das cordas da rabeca de três mestres rabequeiros distintos. p.39

Fig. 2 - Linha do piano no quarto compasso da Sonata 1 de César Guerra-Peixe. p.45

Fig. 3 - Escala de Ré Mixolídio. p.46

Fig. 4 - Ritmo marcado e grave na mão esquerda do piano, referenciando uma síntese do toque da zabumba. p.46

Fig. 5 - Ritmo marcado na mão esquerda do piano aludindo ao toque de zabumba da dança do coco. p.47

Fig. 6 - Linha melódica apresentada na corda Mi enquanto a corda Lá é propositalmente esbarrada aludindo a idiomática da Rabeca. p.47

Fig.7 - Linha melódica na corda Lá e “esbarramento” na corda Ré p. 47

Fig.8 - Introdução solo apresentada pelo violino citando o toque de guerra dos caboclinhos, primeiro compasso do terceiro movimento. p. 48

Fig.9 - Resposta do piano com a mesma referência rítmica, iniciada no quarto compasso do terceiro movimento. p.48

Fig.10 - Estrutura rítmica do toque de guerra dos cabocolinhos, executado simultaneamente pelos dois instrumentos. p.49

Fig. 11 - Acentuação deslocada característica da música brasileira, geralmente executada de maneira intuitiva pelos mestres rabequeiros, tendo em vista que faz parte da idiomática do instrumento p.49

Fig. 12 - . *Efeito barriga* comumente utilizado na música popular p.50

INTRODUÇÃO

O Movimento Armorial ganhou destaque nacional na década de 70 pondo em prática algumas das ideias formuladas por Mário de Andrade (1893-1945) na Semana de Arte Moderna de 22. Foi um movimento multifacetado com manifestações relevantes em diversas esferas, como por exemplo, artes plásticas, artes cênicas, literatura, arquitetura e música, que é o foco desta pesquisa. Ariano Suassuna (1927-2014), poeta, dramaturgo, advogado e professor, foi o principal idealizador e articulador do Movimento Armorial. Na produção musical, por diversas vezes explicou que o Armorial tinha como principal estratégia a união entre o erudito e o popular com o intuito de criar uma música de concerto genuinamente brasileira, ideia fortemente embasada em Mário de Andrade no que se diz respeito à valorização da cultura nacional.

Buscar nas raízes brasileiras a matéria prima para uma música nacional era o ideal da música armorial. Minha motivação para escrever este trabalho também possui uma forte relação com raízes, uma forma de homenagear a cultura nordestina, de onde vieram minhas maiores referências pessoais, meus pais.

Seguindo a linha de raciocínio de mistura, transformação e criação da música armorial, o violino e a rabeca sintetizam com muita propriedade a ideia musical do Movimento Armorial. A utilização de um instrumento erudito (violino) explorando características idiomáticas de um instrumento popular (rabeca), resultou em composições para violino solo ou acompanhado, onde podemos perceber explicitamente referências das mais diversas manifestações populares nordestinas, bem como a execução de linhas melódicas inspiradas na idiomática da rabeca, com muitas cordas soltas, ritmos característicos e timbres um pouco mais ásperos que os normalmente utilizados no repertório do violino erudito.

Este trabalho tem como principal objetivo explorar justamente essa utilização do violino inspirado na sonoridade da rabeca nordestina, sob a luz de algumas obras compostas durante o Movimento Armorial. É intuito também contribuir para a divulgação desse importante movimento artístico brasileiro que ao meu ver não possui a visibilidade merecida.

A pesquisa foi organizada em três capítulos, sendo que o primeiro contextualiza brevemente o Movimento, começando desde o sonho Armorial de

Ariano Suassuna amplamente influenciado pelos ideais nacionalista de Mario de Andrade, passando por figuras musicais importantes para o Movimento como César Guerra-Peixe (1914-1993) e Antonio Nobrega (1952-), bem como grupos armoriais de destaque como a Orquestra Armorial de Câmara e o Quinteto Armorial e chegando até os dias atuais com a Fase Arraial e obras influenciadas pela estética armorial.

O capítulo dois explica brevemente o que é uma rabeca nordestina, suas características organológicas, história e construção. O violino tradicional também é abordado de maneira sucinta e, por fim, relaciona-se ambos instrumentos e apontando suas principais diferenças e semelhanças. Ainda nesse capítulo, introduz-se a utilização do violino inspirado na sonoridade da rabeca nordestina usando como referência um intérprete específico extremamente importante para o Movimento Armorial e para a música brasileira como um todo, Antonio Nóbrega. Multiartista, violinista e rabequeiro, Nóbrega desde cedo destacou-se por sua destreza ao violino e mesmo sem muita experiência foi convidado por Ariano Suassuna para integrar o Quinteto Armorial, que por sua vez consolidou-se como um dos grupos mais importantes do Movimento. Nóbrega incorpora em sua trajetória a ideia da música armorial, tendo em vista que trata-se de um artista erudito formado em conservatórios tradicionais como a Escola de Belas-Artes de Recife e que foi introduzido nesse universo popular regional por Ariano Suassuna. Desde então desenvolveu apreço pela linguagem, pesquisando e estudando as diversas manifestações do povo e utilizando-se de todo conhecimento previamente adquirido para otimizar e viabilizar o processo de expressão de uma música genuinamente brasileira.

Por fim, no terceiro capítulo são apresentados alguns exemplos da Sonata n.1 para violino e piano composta por César Guerra-Peixe seguindo a estética Armorial, destacando e explicando procedimentos técnicos utilizados pelo compositor com o intuito de reproduzir características da rabeca nordestina no violino, como fruto dessa metamorfose entre o erudito e o popular almejado na música armorial, justificando e apontando esta relação violino/rabeca importantíssima para o Movimento Armorial.

Capítulo 1 - O Movimento Armorial

1.1. Contextualização Histórica

O Movimento Armorial surgiu no nordeste brasileiro na década de 1970, fruto de um sonho pessoal embasado num pensamento coletivo, na busca por uma identidade nacional. Ariano Suassuna foi o pivô da idealização e criação do Movimento, mas certamente foi influenciado e se inspirou em diversos intelectuais que, naquela época, defendiam a necessidade de criação de uma cultura nacional. Entender o cenário em que surge o Movimento Armorial possibilita compreender no que o Movimento se baseava, bem como quais eram seus objetivos e diretrizes.

Segundo Reily (1997, P. 77-78), a economia da cana-de-açúcar correspondia basicamente a toda relação de poder dentro da sociedade, poder esse que sempre esteve na mão de uma minoria branca que prestava contas ao governo português, e posteriormente ao governo inglês. Entre 1888 e 1889 com a abolição da escravidão e a declaração da Primeira República, dentre outras mudanças, surge uma nova classe média que gradativamente passou a ter cada vez mais poder, ao passo que a população negra africana estava cada vez mais integrada à sociedade local. Tudo isso desperta, em diversas frentes, a necessidade de se estabelecer uma nova identidade, capaz de contemplar tudo e todos no Nordeste brasileiro.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011) explica que a ideia que temos hoje da região nordeste do país foi construída no começo da década de 1920, tendo como base elementos como a política e a arte. O autor explica que a necessidade de se afirmar uma identidade própria gerou uma luta por homogeneização e é nesse contexto que se baseia o sonho e posteriormente a obra de Suassuna, valorizando características próprias do nordeste brasileiro, como a seca, a religiosidade do povo e a esperança por dias melhores. A estética armorial é fruto deste conglomerado de significados, levando adiante a necessidade de se criar discursos próprios e valorizar a cultura nordestina.

A palavra “armorial” nasceu na França medieval e era utilizada para nomear o livro em que se registravam brasões. Roger Cotte (1997, p. 118) explica que o termo “brasão” vem da palavra alemã “blasen” que significa “tocar trompa”. Nas monarquias medievais era tradição que os cavaleiros, ao se apresentarem,

exibissem ao arauto seus escudos com brasões. Este por sua vez “brasonava” o cavaleiro, ou seja, anunciava sua chegada tocando seu instrumento, geralmente uma trompa. Com isso, pode-se ter uma ideia de que em seus primórdios a palavra “brasão” está intimamente relacionada à música. A ciência responsável por estudar os brasões é conhecida por “heráldica”, e Suassuna explica que a escolha do nome “Armorial” se deu basicamente por dois motivos principais: primeiramente pela beleza da palavra, e em segundo lugar porque costumava denominar as heráldicas brasileiras como “armoriais”. O autor empregava o termo como um adjetivo para descrever uma determinada estética, e não apenas como substantivo ao qual a palavra de fato correspondia. Sobre isso, Ariano diz (1974, p. 9) que :

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 das Heráldica, limpos nítidos, pintados sobre o metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão, ou um toque de clarim. Lembrei-me, 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 Romanceiro, os toques de violas e rabecas dos cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de- arco da nossa música barroca do século XVIII.

Além da explicação dada pelo próprio idealizador do Movimento, Carlos Newton Júnior (1999, p.87) aponta como o termo “Armorial” se relaciona com a ideia do que viria a ser a própria estética do movimento, correlacionando o “popular” com o “erudito”:

A explicação do nome armorial foi levada ao público, pela primeira vez, quando do lançamento oficial do Movimento, através do texto - Arte Armorial -. Suassuna justifica a escolha do nome através de dois motivos. O primeiro é estético - a beleza da própria palavra. O segundo liga-se à sua visão de que a heráldica, no Brasil, é uma arte eminentemente popular, presente desde os ferros de marcar boi do sertão nordestino, dos estandartes das mais diversas agremiações populares, até as bandeiras e camisas dos clubes de futebol das grandes cidades brasileiras. Aproximar-se dessa heráldica seria, então, aproximar-se de um espírito popular brasileiro.

Ainda que centrada na figura de Suassuna, idealizador central desta estética, a concepção do Movimento Armorial foi fortemente amparada pelo pensamento

modernista. Sobre essa relação, Santos (2019, p. 37), baseada nos relatos do artista Antônio Nóbrega (2000), conclui que:

Havia uma integração de ideias nacionalistas com um movimento modernista. E estas ideias eram refletidas nos meios políticos, econômicos, sociais e artísticos. Como consequência, e mais especificamente na música de cunho nacionalista, esse desejo foi representado pela utilização de elementos encontrados nas formas folclóricas e culturas populares do Brasil.

Como mencionado anteriormente, é importante ressaltar que as ideias de Suassuna foram nutridas pelo contato com as pesquisas folclóricas de Mário de Andrade. Uma das obras andradinas mais influentes para a construção do movimento foi o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928. Sobre essa obra e influência no pensamento de Suassuna, Barros (2007, p. 17) afirma que:

O próprio Ariano Suassuna reconhece a proximidade que existe entre o Movimento Armorial e o que ele chama de Grande Escola Nordestina, que vem desde o 'período barroco (século XVI, XVII, XVIII), a Escola de Recife, as obras de Euclides da Cunha e Augusto dos Anjos e o Movimento Regionalista'. Entretanto, também assinala, em mais de um trecho, a importância das ideias de Mário de Andrade; de fato, há uma forte ligação com os ideais Modernistas, sobre o que Mário será o principal interlocutor ao longo deste trabalho. Inegavelmente chama a atenção a convergência entre as propostas de Mário de Andrade para uma arte brasileira - em especial a música - e o que Suassuna propõe como Movimento Armorial.

O Modernismo inspirou fortemente os caminhos e objetivos do Movimento Armorial, contudo, não foi o único influenciador dos ideais armorialistas. Diversos movimentos antecessores ao Armorial e que tinham como princípio a valorização da cultura popular são apontados como embriões do que viria a ser o Movimento Armorial. Dentre esses movimentos podemos destacar os seguintes: a "Escola de Recife"¹ - situada no final do século XIX início do século XX - , o "Movimento Regionalista"² de 1926, "Sociedade de Arte Moderna do Recife"³ em 1948 e o

¹ Movimento pioneiro iniciado em Pernambuco que possuía ideias próximas do romantismo, e tinha como prioridade a promoção de uma identidade nacional a partir de elementos da cultura popular (BRITO, 2005, p.13).

² Movimento promovido por escritores em Recife na primeira fase do Modernismo no Brasil. Era liderado pelo sociólogo Gilberto Freyre, e tinha como foco a necessidade de se restituir a cultura regional nordestina. Disponível em: < <https://www.todamateria.com.br/manifesto-regionalista/>>. Acesso em: Nov. 2022.

³ Fundada por Abelardo da Hora em 1948, a Sociedade de Arte Moderna do Recife possuía algumas ideias que o Movimento Armorial herdaria, como, por exemplo, a intenção de unir diversas vertentes artísticas em um único movimento e mesma estética. Buscava oferecer uma elevação cultural e educacional para a população, utilizando-se das manifestações populares para tanto (SANTOS, 1999, p.196).

“Movimento de Cultura Popular⁴” em 1960. Sobre essas influências, Brito (2005, p. 13) explica que:

A Escola de Recife foi um dos movimentos inspiradores do Armorial. A Escola de Recife, por onde passaram diversos intelectuais como Sílvio Romero, foi o primeiro movimento saído do Pernambuco a defender ideias que podem ser identificadas com o romantismo, com a valorização da cultura popular e a preocupação com os elementos fundadores de uma identidade nacional, mas essa tendência não se restringiu a ela, pois, desde então, a cada geração de artistas e intelectuais pernambucanos sentimentos semelhantes parecem despertar com nova roupagem, adaptados para darem resposta ao tempo histórico em que surgem.

Ariano Suassuna participou de um importante movimento social junto à destacados nomes nacionais, tais como: Hermilo Borba Filho (1917-1976), Paulo Freire (1921-1997), Germano Coelho (1933-2019) e Luís Mendonça (1931-1995). O Movimento de Cultura Popular - MCP - tinha como objetivo uma ideia de desalienação da população brasileira, a fim de elevar seu nível cultural. Seus fundadores defendiam a utilização das culturas populares como ponto de partida do que seria a verdadeira tradição nacional e também buscavam utilizar esse princípio com o objetivo de criar uma relação entre os intelectuais de sua época e a população. Algum tempo depois, Suassuna se desligou do MCP por discordar da forma como concebia e utilizava as obras sempre pautadas em uma forma política, e é nesse momento que Ariano cria o processo cultural que resultaria no Movimento Armorial.

Tendo em vista o papel central exercido por Suassuna na criação da arte Armorial, torna-se imprescindível introduzir sua vida e obra, a fim de compreender suas motivações, características e direções para as quais este Movimento aponta. Rucker (2014, p. 24) questiona o músico Jarbas Maciel (1933-2019) sobre quem teria mais importância no âmbito musical do Movimento Armorial, Suassuna ou Guerra Peixe e obtém a seguinte explicação:

Você tem uma reação química, tem dois compostos, mas não tem um catalisador, então você não tem a reação. Ariano é o catalisador – em doses mínimas, mas sem ele não há reação. Quem produziu, quem tornou real mesmo aquele som foram Guerra-Peixe e seus alunos, não tenha dúvida. Mas é muito difícil dizer,

⁴ O Movimento de Cultura Popular teve o próprio Ariano Suassuna como um de seus participantes. Tinha como princípio a ideia de que a cultura popular era detentora das raízes genuinamente brasileiras, sendo, portanto, matéria-prima para a constituição de uma possível cultura nacional. O Movimento buscava traçar um paralelo entre o saber popular e as pesquisas de diversos intelectuais (MORAES, 2000, p.92).

numa reação se vai dar mais importância ao reagente da direita, ou da esquerda ou ainda ao catalisador. É a resposta honesta que dou: Ariano não fez coisa nenhuma e ao mesmo tempo fez tudo.

1.2. Ariano Suassuna

Toda a carreira de Suassuna orbita sua genialidade e paixão pelo fazer artístico e principalmente pelo nordeste, sua terra natal. Evidentemente, é possível dimensionar a importância de Suassuna através de seus títulos, obras, descrição de suas inúmeras realizações e pontos altos de sua biografia. No entanto, a fim de se obter uma ideia do quão único foi Ariano, traz-se aqui um relato publicado por seu amigo pessoal, o teatrólogo Hermilo Borba Filho (1917-1976), encontrado nas notas bibliográficas para a segunda edição das peças “O Santo e a Porca” e “O Casamento Suspeitoso”, ambas de 1976:

Magro e alto, de uma coerência extremada, radical em suas opiniões, é preciso vê-lo numa discussão com amigos (com inimigos basta que se leiam os seus artigos): zombeteiro, argumentador desnorteante, irreverente. Vive, com a maior convicção, o preceito de Unamuno de que o artista espalha contradições. É capaz de destruir o argumento mais sério com uma piada ou sair-se com um problema metafísico dos mais angustiantes numa conversa ligeira. Tem horror aos aparelhos modernos – enceradeira, vitrola, televisão, rádio, telefone – considerando-os coisas do demônio. Gostaria de crer em Deus como as crianças, mas crê com angústia, fervor e perguntas. Não vai a reuniões oficiais, jantares, coquetéis, espetáculos, mas amanhece o dia num bate-papo ou ouvindo repentistas. Tem pavor de avião e se martiriza com uma alergia que lhe dá comichões no nariz. Seu caráter é ouro de lei, e, embora o negue, esforça-se para amar os inimigos como manda o Evangelho. Pode, pessoalmente, atacar um amigo, mas defende-o de público até com armas na mão. A Arte e a religião são por ele encaradas de maneira fundamental.

No dia 16 de junho de 1927 na cidade de João Pessoa, nasceu o professor, poeta, dramaturgo, romancista, ensaísta, advogado e palestrante Ariano Vilar Suassuna, filho do então governador do estado da Paraíba, João Suassuna e de sua esposa Rita de Cássia Dantas Vilar.

Em 1930, quando Ariano tinha apenas três anos de idade, seu pai foi assassinado por motivos políticos na cidade do Rio de Janeiro, e esse acontecimento sempre foi apontado pelo próprio artista como um dos principais motivadores de sua necessidade criativa. Outro aspecto influente na obra de Suassuna, foi sua relação com a religião. De formação calvinista, em um

determinado momento de sua vida tornou-se agnóstico e posteriormente converteu-se ao catolicismo por influência de sua esposa Zélia de Andrade Lima, com quem teve seis filhos. Todos esses três períodos marcaram e influenciaram sua obra profundamente.

Suassuna ingressou na Faculdade de Direito do Recife no ano de 1946 e quatro anos depois formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais. Foi durante esse período que Ariano passou a ter contato com alguns intelectuais, tais como o dramaturgo Hamilton Borba Filho (1917-1976) e o compositor Lourenço da Fonseca Barbosa (1904-1997) mais conhecido como Capiba, com os quais fundaria o Teatro de Estudantes do Pernambuco - TEP -, onde Suassuna escreveu e estreou sua primeira peça, intitulada *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947), foi também nesse período que Ariano publicou seus primeiros poemas ligados ao romanceiro popular.

Em 1950, Ariano escreveu um ensaio no qual expunha suas opiniões e concepções sobre a música nordestina, apresentando nesta obra duas diretrizes principais nas quais acreditava basear-se a música do nordeste, o *classicismo sertanejo* e o *romantismo litorâneo*. Sobre tais diretrizes, Andrade (2017, p.23) sob a luz de Suassuna explica:

Por 'Classicismo sertanejo', Suassuna compreende a música que se desenvolveu em torno dos 'ritmos que a tradição guardou'. A música resultante da sonoridade ibérica com as melodias dos indígenas, cujos descendentes mamelucos constituíram a quase totalidade da população sertaneja. Também reconhece a presença do canto gregoriano na região, por meio da chegada da catequese dos missionários, desde o início da colonização. Essa presença secular do catolicismo sertanejo se expressou nos cantos de 'incelências' dos mortos, nas cantigas e baiões. As três influências, ibero- indígena-gregoriana, 'predispuseram a música sertaneja para o classicismo'; segundo Suassuna: 'o homem do sertão é, dentro dos limites de toda esquematização, interiorizado e severo, o resultado foi a beleza clássica dos 'romances', a pureza da forma e a profundidade das criações depuradas pela tradição'. Seu ensaio lançava a perspectiva de estudo do 'Classicismo sertanejo' como o ponto de partida para organização de uma música erudita nordestina. Por 'Romantismo litorâneo', Suassuna compreende a música que se desenvolveu a partir do litoral nordestino, da região da zona da mata, pela presença do negro, das culturas e religiosidades afro-brasileiras, em contraste e fusão com a cultura ibérica.

Este ensaio intitulado *Notas sobre a música de Capiba*, demonstra com clareza a forma como Suassuna entendia a música nordestina, dando indícios do que viria ser o Movimento Armorial.

Em 1956, Ariano foi nomeado professor de Estética da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE - e alguns anos depois, em 1959, foi criado o Teatro Popular do Nordeste para substituir o recém extinto TEP, com o intuito de dar

continuidade ao trabalho iniciado pelo primeiro. Durante o ano de 1969, Suassuna tornou-se diretor do Departamento de Extensão Cultural - DEC - da UFPE, período fundamental para o que viria ser o Movimento Armorial, tendo em vista que, ali, todas as pesquisas e trabalhos produzidos se intensificaram e culminaram no Movimento. O DEC configurou-se como um laboratório de experimentação em todos os campos artísticos de seus integrantes, e a inter-relação de diversas manifestações artísticas passou a ser posteriormente a característica principal do Movimento Armorial.

O ano de 1970 ficou marcado na história de Suassuna, já que o Movimento pelo qual tanto batalhou, ganhou forma e passou a existir na prática. O Movimento Armorial foi inaugurado com um concerto da recém-criada Orquestra Armorial de Câmara⁵, juntamente com uma exposição de artes plásticas. Em 1971, Suassuna escreveu o romance *d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, que trazia em sua folha de rosto a inscrição “romance armorial-popular brasileiro”. Foi relatado por diversos artistas e pensadores que participaram diretamente ou indiretamente do Movimento, que em um primeiro momento não ficou muito claro para todos o que de fato era o Movimento Armorial. Sobre isso, Luiz Soler (1978, P.17) violinista espanhol que foi professor de alguns membros do Quinteto Armorial⁶, comenta:

Testemunhei a arrancada do Movimento Armorial: a personalidade, a inteligência e a sensibilidade de Ariano Suassuna postas a serviço de sua efusiva paixão pelas essências brasileiras, um movimento, que de entrada, tomou de surpresa a muitos e até ficou difícil de entender para alguns - eu fui um dos tais.

Em contrapartida, Ariano escreveu entre 1972 e 1974 uma coluna intitulada *Almanaque Armorial do Nordeste* no *Jornal da Semana* do Recife. Nela tentava

⁵ Fundada pelo maestro e violinista Cussy de Almeida em 1969, a Orquestra Armorial de Câmara foi resultado da fusão do primeiro Quinteto Armorial do Movimento, composto pelos músicos, Cussy de Almeida (violino), Jarbas Maciel (viola), José Tavares de Amorim e Rogério Pessoa (flautas) e Henrique Annes (violão), com uma orquestra de cordas fundada anos antes pelo próprio Cussy de Almeida. Foi batizada por Ariano Suassuna com o nome Orquestra Armorial de Câmara, após Cussy lhe pedir uma sugestão de nome para o grupo, e foi responsável pelo concerto de inauguração do Movimento Armorial em 1970.

⁶ Em 1972, após algumas desavenças ideológicas entre Cussy de Almeida e Ariano Suassuna, a respeito de como deveria soar a Música Armorial, Suassuna é apresentado ao jovem violinista Antônio Nóbrega, e fica encantado com a sua destreza técnica ao violino. Tal encontro leva Ariano a pôr em prática um plano que já vinha sendo fomentado, um novo grupo de câmara para tocar obras dentro de sua concepção da estética armorial. Surge então um novo Quinteto Armorial, composto pelos músicos, Antônio Nóbrega (violino), Madureira (viola nordestina), Edilson Eulálio (violão), Jarbas Maciel (viola de arco) e José Tavares Amorim (percussão).

difundir e apresentar obras dos mais diversos campos artísticos, que vinham sendo produzidas dentro da estética armorial. Em 1974, publicou pela editora da UFPE um livreto intitulado *O Movimento Armorial*, no qual tentava explicar as origens e propostas do Movimento. Nesse trabalho, Suassuna (1974, p.7) propôs que a arte Armorial brasileira:

É aquela que tem como traço principal a ligação com o espírito mágico dos 'folhetos' do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus 'cantares', e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e as formas das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionado.

Toda a carreira de Suassuna, inclusive seu envolvimento com a política, possibilitou que o Movimento Armorial não só continuasse existindo, como também se expandisse, ganhando cada vez mais visibilidade. Em 1975, Ariano foi nomeado Secretário de Educação e Cultura do Recife e foi nesse momento que o Movimento Armorial entrou na fase histórica que passou a ser conhecida como *Romançal* (1975 - 1990).

Suassuna deixou a Secretaria de Cultura em 1978 e se retirou da vida pública por cerca de quatro anos. Como consequência, o Movimento começou a perder força gradativamente, resultando, em 1981, na dissolução do Quinteto Armorial, um dos seus principais organismos musicais e cuja relevância ainda será desenvolvida nesta dissertação. É também nesse mesmo ano que Suassuna publica uma carta aberta no Diário de Pernambuco declarando sua aposentadoria tanto da política quanto do que ele costumava chamar de militância armorial. Diversos trabalhos apontam essa carta como o fim oficial do Movimento Armorial, como Rucker (2014, p. 30) explica da seguinte forma:

É necessário frisar-se aqui que, enquanto sentido histórico estrito, o Movimento Armorial tem seu fim pela carta aberta de 1981 publicada no Diário de Pernambuco. Nesta espécie de despedida, Suassuna declara sua "aposentadoria" seja na representatividade política, seja na atuação pública, incluindo a militância armorial.

Em 1990, Ariano foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras e quatro anos depois voltou para a política, assumindo o cargo de Secretário Estadual de Cultura de Pernambuco. Juntamente a esses acontecimentos, o Movimento Armorial retoma suas atividades, por meio de iniciativas artísticas tais como o

Projeto Pernambuco-Brasil, e de dois importantes conjuntos: o *Grupo Grial de Dança da Trupe Romançal de Teatro* e o *Quarteto Romançal de Câmara*.

1.3.1. Fase preparatória (1946 - 1969)

Pode-se dizer que o Movimento Armorial nasceu aproximadamente 23 anos antes de seu lançamento oficial. Em 1946, com a fundação do Teatro dos Estudantes de Pernambuco originou-se o que posteriormente seria chamada de fase embrionária ou preparatória do Movimento Armorial. É bem verdade que Ariano já pesquisava sobre a cultura popular e os possíveis caminhos para fundar um movimento que a difundisse bem antes da fundação do TEP, porém o ano de 1946 é, historicamente, o marco para o estabelecimento da primeira fase do Movimento.

Ariano se destacou nessa fase com um trabalho ímpar em prol do movimento, dedicando-se a descobrir e reunir artistas populares do nordeste. O objetivo ia além de aproximar artistas com ideias próximas às do Armorial, Ariano se preocupava com a sensibilização e a criação de um público para a estética artística que o Armorial traria para o Nordeste brasileiro.

Sobre essa fase embrionária, bem como seu trabalho durante o período, Suassuna, em entrevista concedida ao *Jornal do Commercio* do Recife em 1975, conta como promoveu concertos e saraus na intenção de reunir diversos artistas, misturando linguagens artísticas e dando indícios do que seria esse intercâmbio no Movimento Armorial;

A literatura, as artes e as diversas iniciativas armoriais começaram antes do lançamento por assim dizer “oficial” do Movimento, cujo início, porém, já com o nome que o consagrou, sucedeu em 1970. Em 1946, escrevi e publiquei meus primeiros poemas ligados ao Romanceiro Popular do Nordeste. Tinha, então, meu trabalho literário muito ligado ao de Francisco Brennand, ao de José Laurênio de Melo, ao de Hermilo Borba Filho e outros. Naquele mesmo ano de 1946, por iniciativa minha, apresentei no Teatro Santa Isabel, juntamente com meu colega de turma, Irapuan de Albuquerque e numa antecipação daquilo que seria, depois, os concertos armoriais ‘misto de música e espetáculo’ uma exibição com cantadores e violeiros, destacando, em artigo publicado então, a importância da ‘poética’ do romanceiro e a da viola sertaneja, cujo som eu considerava semelhante ao clavicórdio. Depois daí em várias outras ocasiões, falei nesse tipo de música, a das “violas, pífanos e rabecas”, sonhando com uma música brasileira de câmara que, depois, viria a ser realizada pelo Quinteto Armorial e pela Orquestra Romançal Brasileira.

Durante esse período, o folheto de cordel se consagrou como um paradigma na produção da arte Armorial, exercendo papel de símbolo que continha em si a pluralidade artística que o Movimento estava propondo e a utilização da tradição popular do nordeste brasileiro. Sobre isso, Ariano (1974, p.7) comenta que:

O folheto da nossa Literatura de Cordel pode, realmente, servir-nos de bandeira, porque reúne três caminhos: um, para a literatura, o Cinema e o Teatro, através da Poesia narrativa de seus versos; outro, para as Artes plásticas como a Gravura, a Pintura, a Escultura, a Talha; a Cerâmica ou a Tapeçaria, através dos entalhes feitos em casca-de-cajá para as xilogravuras que ilustram suas capas; e finalmente um terceiro caminho para a Música, através das “solfas” e “ponteados” que acompanham ou constituem seus “cantares”, o canto de seus versos e estrofes.

É também nessa fase, mais precisamente no ano de 1960, que Ariano escreve uma das obras que lhe rendeu projeção nacional: *O Auto da Compadecida*. Tudo isso contribuiu para o êxito no lançamento do Movimento Armorial dez anos depois, tendo em vista que o mesmo era encabeçado por uma figura como Suassuna, que já possuía credibilidade internacional.

É impossível falar sobre um Movimento artístico ganhando forma durante a década de 1960 sem mencionar a situação política do Brasil e a relação entre ambos. Em abril de 1964, o Brasil sofreu um golpe militar, destituindo o então presidente João Goulart e instaurando uma ditadura militar que se estenderia por longos 21 anos, tendo fim com a posse de José Sarney, em 1985, no período que ficou conhecido como Nova República. Essa fase histórica do Brasil foi marcada por uma ampla censura artística por parte dos militares, que justificavam a censura e a perseguição a diversos artistas por meio de uma suposta necessidade de se valorizar a cultura nacional, afastando possíveis influências comunistas por intermédio do fazer artístico. Dentro desse contexto, verifica-se que o Movimento Armorial, nutrido por ideais de valorização da cultura popular, acabou encontrando um ambiente propício para difusão e produção de suas propostas, não sofrendo, portanto, retaliações da ditadura em suas manifestações. Herom Vargas (2007) comenta sobre essa congruência entre os ideais armorialistas e a censura militar;

Não é à toa que a proposta Armorial se concretizou em um momento crucial da história política e cultural do país. Os anos de 1970 foram pródigos em exemplos de como é possível manter a ordem, seja à base da força, seja pela ação ideológica. Vale lembrar que tal concordância histórica não significa determinismo ou mecanicismo simplistas. Ou seja, o Movimento Armorial não surgiu por causa do

momento histórico; mas, suas propostas se aproveitaram de algumas ideias e alguns mecanismos políticos presentes no início dos anos de 1970.

É importante ressaltar que o principal articulador do Movimento, Ariano Suassuna, sempre se posicionou publicamente sobre suas concepções políticas, afirmando-se “progressista e esquerdista”. Tais posicionamentos lhe renderam um certo grau de desaprovação já na década de 1960, levando ainda em consideração sua relação próxima a importantes figuras envolvidas em movimentos sociopolíticos, tais como Paulo Freire (1921-1997) e Miguel Arraes (1916-2005).

Em 1989 durante entrevista concedida ao jornalista Geneton Moraes Neto (1956-2016), Suassuna tece comentários acerca de sua visão política sobre o Brasil e critica os militares:

Eu sonhava, e continuo sonhando, como escrevi em 1978, com um partido político que tivesse alguma coisa característica das grandes ordens religiosas dos monges combatentes. Hoje o partido que mais se aproxima disso é o PT. O que me preocupa nas Forças Armadas é que a maioria dos componentes da alta hierarquia militar ainda não se apercebeu que o povo brasileiro é nosso objetivo final e maior. Em Canudos, o Exército se portou como se o brasileiro fosse a grande ameaça contra a qual ele tinha que lutar. Infelizmente parece que esse espírito continua. (RUCKER, 2014, p. 31)

Ainda sobre o posicionamento político de Ariano, Fernando Torres Barbosa, integrante da segunda formação do Quinteto Armorial, relatou por meio de uma entrevista concedida à pesquisa de Rucker Bezerra (2011), como Suassuna se definia politicamente:

Eu estava conversando com Ariano em sua casa quando ‘puxei’ o assunto sobre aquele momento político que o Brasil estava passando... perguntei, meio disfarçadamente qual era o posicionamento dele e então ele me sai com essa: ‘...para os comunistas, eu sou reacionário, para os reacionários, eu sou comunista!’

De qualquer forma, neste período, o Movimento Armorial começou a de fato se organizar para tornar-se uma realidade em 1970. Ariano Suassuna tornou-se membro do Conselho Federal de Cultura em 1967 e do Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco em 1978, tendo voz ativa nas questões sobre cultura no nordeste brasileiro neste período. É também então, mais precisamente em 1969, que Ariano assumiu a diretoria do Departamento de Extensão Cultural - DEC - da UFPE, criando um laboratório de experimentação para os artistas armorialistas, que culminaria na estreia oficial do movimento, no ano seguinte.

1.3.2. Fase Experimental (1970 - 1975)

Em 18 de outubro de 1970 foi lançado oficialmente o Movimento Armorial, através de um concerto da recém criada Orquestra Armorial de Câmara e uma exposição de artes na Catedral de São Paulo dos Clérigos. A exposição contava com esculturas, gravuras e pinturas, todas dentro de uma estética que passaria a ser compreendida como Armorial. O concerto teve seu programa dividido em duas partes, sendo na primeira executadas obras barrocas do século XVIII, dos compositores pernambucanos José Lima e Luís Álvares Pinto. Já na segunda parte, obras de compositores do século XX, como por exemplo, Capiba, Jarbas Maciel, Clóvis Pereira e Guerra-Peixe puderam ser apreciadas pelo público.

É importante notar que a música Armorial surge de fato nessa fase do Movimento, alguns trabalhos artísticos de outras esferas já vinham sendo desenvolvidos na fase preparatória mas é somente a partir de 1970 que a música armorial nasce e ganha um papel protagonista na história do Movimento Armorial, tendo como mais proeminente nome o já consagrado violinista e compositor César Guerra-Peixe (1914-1993).

No que diz respeito à música, os dois grupos mais importantes do Movimento Armorial surgem na fase Experimental. A Orquestra de Câmara Armorial fundada pelo maestro Cussy de Almeida, e o Quinteto Armorial com sua segunda formação, fundada por Ariano Suassuna e tendo entre seus integrantes, Antônio Madureira e o talentoso jovem, Antônio Nóbrega, que será especialmente comentado no capítulo seguinte.

A fase experimental conferiu o período de maior produção artística do Movimento Armorial, porém, também foi nessa fase que as divergências ideológicas entre os principais articuladores do Movimento se intensificaram. Ariano Suassuna e Cussy de Almeida defendiam diferentes pontos de vista acerca de uma série de parâmetros relacionados à estética Armorial, como por exemplo, afinação e instrumentação. Ariano ainda defendia a utilização de uma sonoridade mais rústica por parte dos instrumentos eruditos, aproximando-se assim da sonoridade produzida pelas culturas de tradição oral, visão essa que Cussy de Almeida

discordava. O ápice de tais desavenças foi contado por Clóvis Pereira (1932) por meio de uma entrevista concedida à Marília Santos (2017)

Um dia Cussy de Almeida levou a Orquestra Armorial para fazer um concerto no *Jornal do Comércio*. No dia seguinte saiu no jornal um artigo discorrendo sobre o acontecido, enfatizando que o grande sucesso tinha sido quando a Orquestra tocou as músicas “midiáticas”, o que Suassuna não queria que acontecesse, pois o objetivo dessa orquestra, para ele, era evidenciar um tipo de música que, entre outras coisas, não era tocada na rádio. Desde então Suassuna nunca mais falou com Cussy de Almeida e, como não foi mais ao CPM, também acabou perdendo contato com Clóvis Pereira e Jarbas Maciel.

Em 1975 devido a essas e outras divergências ideológicas, alguns artistas importantes abandonam o Movimento e assim, inicia-se uma nova fase, a Romançal.

1.3.3. Fase Romançal (1975 - 1990)

Assim como a fase experimental do Movimento, a fase Romançal tem seu início marcado por um concerto de uma orquestra recentemente criada. A orquestra em questão é a Orquestra Romançal Brasileira⁷, que marca o início da fase Romançal do Movimento Armorial através de um concerto no Teatro de Santa Isabel no Recife.

No que se diz respeito a escolha do nome Romançal, Santos (1999) explica que, segundo Suassuna, o termo é relacionado ao imenso romanceiro popular brasileiro, e tinha como foco promover uma maior precisão quanto ao campo de atuação do Movimento, pondo fim em todos os questionamentos que o termo “Armorial” havia deixado.

Romance designa em primeiro lugar, este amálgama de dialetos do baixo-latim, língua popular que foi a origem das línguas românicas; é também o termo utilizado, por extensão, para as poesias orais cantadas “em romance”, em

⁷ Orquestra fundada a partir dos membros da segunda formação do Quinteto Armorial, dentre os quais podemos destacar Antônio Nóbrega e Antônio Madureira. Posteriormente a Orquestra se dissolveu e transformou-se novamente em um grupo de câmara, o Trio Romançal formado pelos músicos Antúlio Madureira, Waldir Chagas e Antero Madureira.

oposição à cultura letrada, escrita em latim. Pouco a pouco, a palavra torna-se mais específica e passa a designar uma forma popular privilegiada desse tipo de poesia, o poema em versos heptassilábicos, com assonância nos versos pares e ímpares livres. O termo amplia seu campo e designa, mais tarde, toda a literatura narrativa em prosa, concorrendo com o termo “novela”. Enfim, “romance” remete para o imenso romanceiro popular brasileiro, a esses romances e folhetos, orais e escritos, cuja estrutura narrativa herdada da Europa adaptou-se tão perfeitamente aos temas e às vozes nordestinas. No plano musical, Suassuna rejeita a conotação romântica e lírica de *romança*, para exaltar o romance, definido como “composição polifônica”.

É também nesse período que Ariano é nomeado Secretário de Cultura do Recife e funda o Balé Armorial que posteriormente se tornaria o Balé Popular do Recife que mantém suas atividades até os dias atuais.

Durante a fase Romançal, Suassuna dedicou-se a reestabelecer um núcleo de pesquisas tal qual havia sido o DEC no início do Movimento, mas agora buscando algo que tivesse ligação com instituições como a Orquestra Sinfônica de Recife, a Orquestra Popular, o Balé Popular do Recife e o Coral dos Guararapes. Em 1974, Ariano lançou um livreto intitulado “O Movimento Armorial”, um manifesto que buscava organizar e explicar as concepções, origens e propostas do Movimento. Antônio Nóbrega, violinista do extinto Quinteto, estreia no teatro com o espetáculo *A Bandeira do Divino* (1976), servindo como bom exemplo para o aprofundamento de pesquisas e a busca de uma maior atividade em outras áreas artísticas que a fase romançal trouxe aos artistas do Movimento. Outro acontecimento importante nessa fase foi o fim do Quinteto Armorial no ano de 1981, como extrato de desavenças ideológicas que surgiram ainda na fase preparatória do Movimento. Isso ocorre pouco tempo depois de Suassuna deixar a Secretaria de Cultura, como consequência o Movimento Armorial começa a perder força e a produção artística diminui consideravelmente. Ariano decide se afastar da vida pública, num silêncio que duraria quatro anos. No dia 9 de Agosto de 1981, foi publicada no Diário de Pernambuco uma carta escrita pelo próprio Ariano, intitulada “Despedida”. Essa publicação é apontada por diversos autores como o fim oficial do Movimento Armorial. (LINS 2007, p. 111-112)

Estou até tentando conseguir um local que nem minha família saiba onde é, um lugar que eu possa me defender, assim, contra cartas, livros, telefones, revistas e televisões. A decisão já está me custando muito, de modo que tenho o direito de pedir que ela seja respeitada. Com a exceção da Universidade, o que eu tinha de

dizer, escrever ou fazer em público, já fiz. Basta de tanta grandeza. O resto é segredo, um segredo entre mim e Deus.

Oito anos após a publicação da carta, Ariano foi indicado para ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras e esse acontecimento marcou o início de uma sutil retomada das atividades do Movimento Armorial.

1.3.4. Fase Arraial (1995 -)

Antes de falar sobre a Fase Arraial do Movimento, é importante mencionar que, em função da carta escrita por Suassuna e publicada no Diário de Pernambuco em 1981 decretando o fim do Movimento Armorial, alguns trabalhos como Marinho (2010) e Silva (2014), não consideram a Fase Arraial como uma parte do Movimento Armorial, uma vez que o idealizador e figura central do Movimento, Suassuna, declarou que o mesmo havia terminado. Fato é que, mesmo após a publicação da carta “Despedida”, diversos artistas e grupos importantes do Movimento, dentre os quais podemos citar Antônio Nóbrega e o Quinteto da Paraíba, continuaram produzindo obras dentro da estética Armorial, e muitos desses estão em atividade até os dias de hoje.

Apesar de ter declarado o fim do Movimento, em 1995, logo após ser nomeado à Academia Brasileira de Letras, Ariano atende ao pedido do então governador do Pernambuco, Miguel Arraes (1916-2005) para assumir a Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco. É nesse momento que o Movimento Armorial sofre uma espécie de retomada das atividades com o lançamento do Projeto Pernambuco-Brasil e a criação do Grupo Grial de Dança⁸, da Trupe Romançal de Teatro, e do Quarteto Romançal de Câmara⁹. Nesse período, o Movimento Armorial

⁸ O grupo Grial de Dança foi criado no Recife pelo poeta e escritor Ariano Suassuna juntamente com a ex bailarina Maria Paula Costa Rêgo, Surge em 1997 com a proposta de perseguir os preceitos do Movimento Armorial, criado nos anos 1970, desenvolvendo um trabalho de pesquisa coreográfica em dança contemporânea inspirado nas tradições culturais do Nordeste brasileiro, que mesclam influências ocidentais, africanas e indígenas, presentes na arte dos brincantes da Tradição Popular do Nordeste brasileiro. A fonte encontra-se disponível em: <<https://spcd.com.br/en/verbete/grupo-grial/>> Acesso em 15 de nov. de 2022.

⁹ Grupo musical criado quinze anos após o fim do Quinteto Armorial, era composto por um violino, uma flauta, um violoncelo e uma viola caipira. Tinha como diretor artístico e violonista, o célebre compositor Antônio Madureira, figura importante do Movimento Armorial. Além de Madureira, o

também ganhou dois novos importantes espaços de atuação em Recife, o Teatro Arraial e o Espaço Ilumiara Zumbi. Membros como Nóbrega e Madureira perpetuam o Movimento atuando em performances na área da música, teatro e dança. O violinista Antônio Nóbrega seguiu carreira solo atuando na música, no teatro e na dança enquanto Antônio Madureira coordenava o Quarteto Romançal.

A dinâmica de atuação do Movimento Armorial, mostram-se intimamente influenciadas pela a carreira de seu idealizador, Ariano Suassuna. Os cargos políticos ocupados por Ariano e a atuação dentro da Universidade Federal da Paraíba foram de suma importância para a valorização acadêmica do Movimento e para a divulgação da música nordestina ao país inteiro.

Apesar do notório sucesso em seus objetivos de divulgação e valorização das culturas populares do nordeste brasileiro, Ariano, em entrevista concedida a Campos em 2004 , pontua que uma das grandes dificuldades que o Movimento Armorial encontrou em seu caminho, foi justamente a não aceitação por parte do povo brasileiro das bases populares em que o Movimento se fundamentava. Ariano comenta também sobre as divergências ideológicas entre outros Movimentos que estavam surgindo naquele período, como por exemplo a Jovem Guarda.

Como era de se esperar, o Movimento Armorial sofreu oposição e preconceito de várias naturezas. Em primeiro lugar, havia a suspeita de subversão de tudo que se falava popular. Eu pude enfrentar esse preconceito contra o popular de maneira tal que, nos anos 70, o único lugar onde se falava em arte popular e cultura popular de Pernambuco era a Universidade Federal de Pernambuco, por causa do Movimento Armorial. Por outro lado, havia também o preconceito dos chamados jovens, naquela época chamavam Jovem Guarda Musical, esses nos consideravam arcaicos por causa da nossa ligação com o popular. (ARIANO apud CAMPOS, 2004)

Em toda sua trajetória, o Movimento Armorial ficou marcado por sua pluralidade artística sintetizada com maestria pelo folheto de cordel. Em um primeiro momento, tal pluralidade se dava por meio da atuação de diversos artistas de áreas distintas cooperando mutuamente para, em seguida, surgirem artistas que atuavam

Quarteto Romançal contava com Aglaia Costa Ferreira no violino, Sérgio Accioly Campelo na flauta e João Carlos dos Santos e Araújo no violoncelo. A fonte encontra-se disponível em: <(https://teatrojornal.com.br/1996/12/suassuna-e-baluart-da-cultura-popular/)> Acesso em 17 de nov. de 2022.

em mais de uma frente, dando ainda mais destaque a essa característica do Movimento.

1.3. Música

Ainda que a Música Armorial tenha estreado apenas na chamada Fase Experimental do Movimento, é evidente a importância que a mesma tomou ao decorrer dos anos dentro da estética armorial, auxiliando na projeção nacional ao Movimento e sendo o grande difusor das ideias armorialistas pelo país.

Se Suassuna consagrou-se como grande idealizador, organizador e viabilizador do Movimento Armorial como um todo, no que se diz respeito à música armorial, podemos sem dúvidas destacar também César Guerra-Peixe (1914-1993), como uma outra figura central, que não só participou da criação da estética do Movimento, como também foi professor de uma série de compositores que continuaram a produzir obras fiéis à estética, mantendo viva a música Armorial. Natural de Petrópolis-RJ, filho de imigrantes portugueses, Guerra-Peixe desde cedo destacou-se na música. Multi instrumentista, estudou piano na Escola de Música de Santa Cecília com Adelaine Carneiro e Elfrida Strattman e violino com o professor tcheco Gao Omacht. Com apenas quinze anos já era professor da escola em que estudara e, aos 16, compôs sua primeira obra, *Otilia*, um tango escrito para sua namorada. Guerra-Peixe tornou-se um músico versátil que atuava como intérprete nos cinemas mudos do Rio de Janeiro, grupos de choro, bares e também companhias de teatro, opereta e circo. Passou a destacar-se como orchestrador após arranjar músicas de Pixinguinha e Radamés Gnattali para gravadoras. Em 1943, conheceu Hans Joachim Koellreuter (1915-2005) que lhe apresentou o dodecafonismo de Schoenberg. Foi aluno de Koellreuter até 1946, quando decidiu abandonar a música serial e seguir com suas pesquisas sobre música brasileira que já vinha sendo desenvolvida desde a década de 40. Mudou-se para Recife em 1949 onde residiu durante três anos, período em que Guerra-Peixe teve seu primeiro

contato com o Movimento Armorial ainda em sua fase preparatória. Sua catalogação de melodias populares nordestinas por meio de suas viagens pelo sertão do nordeste lhe conceberam uma participação ativa na fase preparatória do Movimento. Guerra-Peixe, com toda sua experiência e versatilidade, foi uma peça fundamental na formação estética do Movimento Armorial.

Em 1972, período de intensa produção artística da fase experimental do Movimento Armorial, Guerra-Peixe compôs um Concertino para Violino e Orquestra de Câmara dedicado a Cussy de Almeida e a Orquestra Armorial de Câmara. É possível notar na escrita do Concertino a inspiração na sonoridade da rabeca aludida no violino, como por exemplo, uma frequente utilização de cordas duplas e melodias modais características da música pernambucana. Além do Concertino, Guerra compôs outras peças dentro da estética armorial, dentre as quais vale destacar a Sonata 1 para violino e piano (1951) que será analisada no terceiro capítulo, o Duo Característico para violino e violão (1970) e Bilhete de um Jogral para viola solo (1983), que posteriormente foi transcrito para violino.

O protagonismo de Guerra-Peixe na música armorial era notório e reconhecido por todos artistas envolvidos no Movimento, como explica Jarbas Maciel¹⁰ (1933-2019) por meio de entrevista concedida a Rucker Bezerra em 2009.

Você tem uma reação química, tem dois compostos, mas não tem um catalisador, então você não tem a reação. Ariano é o catalisador – em doses mínimas, mas sem ele não há reação. Quem produziu, quem tornou real mesmo aquele som foram Guerra-Peixe e seus alunos, não tenha dúvida. Mas é muito difícil dizer, numa reação se vais dar mais importância ao reagente da direita, ou da esquerda ou ainda ao catalisador. É a resposta honesta que dou: Ariano não fez coisa nenhuma e ao mesmo tempo fez tudo. (Queiroz, 2009)

O sucesso de Guerra não se deu apenas pela qualidade técnica e artística de suas obras. É importante ressaltar que Guerra-Peixe naquela época, já desfrutava de um certo reconhecimento nacional, o que certamente lhe conferia alguma credibilidade mesmo antes de compor qualquer obra dentro da estética Armorial.

¹⁰ Violinista, violista e compositor, Jarbas Maciel foi aluno de Guerra-Peixe e integrou o naipe de violinos da Orquestra Sinfônica de Recife além de participar ativamente da fundação do Movimento Armorial, atuando tanto como intérprete quanto como compositor. A fonte para esta nota encontra-se disponível em: <<https://www.folhape.com.br/noticias/corpo-do-musico-jarbas-maciel-ex-orquestra-sinfonica-e-sepultado-no-re/115174/>>. Acesso em: 20 de nov. de 2022.

Sua Sonata para violino e piano composta em 1951 será o ponto de partida para explicar como compositores armorialistas utilizavam recursos técnicos do violino para obter sonoridades que se aproximavam das características idiomáticas da Rabeca Nordestina, sendo esse um dos principais aspectos da música composta dentro da estética armorial.

É relevante comentar também sobre os importantes conjuntos musicais que foram criados dentro do contexto armorial, a fim de executar as obras que seriam compostas dentro da estética do Movimento. O primeiro grupo camerístico do Movimento foi o Quinteto Armorial, fundado por Suassuna em 1969 no Conservatório Pernambucano de Música, e teve como parâmetro para sua formação instrumental o conjunto popular denominado *terno*¹¹, do Mestre Ovídio, composto por dois pífanos, duas rabecas e uma zabumba. O Quinteto Armorial contava com um violino, uma viola de arco, duas flautas e percussão e se dissolveu com a criação da Orquestra Armorial de Câmara, uma vez que esta incorporou os músicos originais do primeiro. A Orquestra Armorial de Câmara foi responsável pelo concerto de inauguração oficial do Movimento Armorial em 1970. Como já mencionado, ela havia sido idealizada e criada pelo maestro e compositor Cussy de Almeida pouco tempo antes de seu concerto de estreia - bem como da inauguração do próprio Movimento Armorial -, e era composta pelos músicos da primeira formação do Quinteto. Cussy ao lado de Ariano se destacou como um importante nome nos primórdios do Movimento.

A primeira formação do Quinteto Armorial, chamada por Ariano de “Quinteto primitivo”, foi marcada por uma série de discordâncias que contribuíram para o fim do grupo. Uma das principais questões que levaram a essa dissolução foi um desacordo quanto à instrumentação do conjunto. Suassuna defendia a ideia de que o grupo deveria possuir integrantes que tocassem instrumentos populares matriciais da tradição popular nordestina, tais como a rabeca e a viola nordestina. Como explica Queiroz (2009, p.48):

¹¹ No nordeste o termo *terno* designa formações distintas a depender do estado. Em Alagoas, por exemplo, um *terno* de pífanos remonta ao período colonial e tem associação com a -música de couro- dos africanos escravos em simbiose com as flautas indígenas. Os índios cambembes, subtribo dos caetés, que habitaram grande parte da região, eram considerados grandes tocadores de pife. O próprio termo cambembe significa -tocador de flauta-. Em Pernambuco, por sua vez, o vocábulo é normalmente usado para designar um grupo formado por dois pífanos e rabecas - dois e dois. (Queiroz, 2009)

Este [Ariano] não só delimitou a primeira organologia, mas modificou-a para inserir instrumentos de raiz, trocando igualmente alguns membros inicialmente convidados.

Em 1972, pouco tempo após o fim do Quinteto, uma segunda formação coordenada exclusivamente por Suassuna foi concebida. Certamente, este grupo musical foi o que obteve maior sucesso dentro da história do Movimento Armorial. (NÓBREGA 2000, p.101) atesta este fato compartilhando uma declaração de Suassuna.

O Quinteto teve uma excelente repercussão pelo país recebendo vários prêmios, como: prêmios de melhor disco do ano de 1974 - pela revista Veja e o Jornal do Brasil- e em 1976 - pelo Jornal do Brasil - bem como o de melhor conjunto instrumental de 1974, pela Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA. O Quinteto participou de diversos festivais apresentando-se em diversas cidades do país.

As ideias e expectativas suassunianas para a música Armorial foram integralmente contempladas na música que o Quinteto executava. Além dessa convergência de ideais, diversos trabalhos salientam a qualidade técnica que os integrantes dessa segunda formação do Quinteto Armorial possuíam, o que otimizava os processos como um todo. Nesta segunda formação o Quinteto era composto pelos seguintes músicos: Madureira - viola nordestina -; Edilson Eulálio - violão -; Antônio Nóbrega - violino -; Jarbas Maciel - viola de braço -; e José Tavares Amorim - percussão.

Capítulo 2 - O violino e a rabeca nordestina

2.1. A Rabeca

A rabeca nordestina foi amplamente utilizada no Movimento Armorial, tanto como parâmetro sonoro nas peças compostas para violino e inspiradas na sonoridade popular da estética armorial, como também em sua utilização nas propostas de simbiose entre instrumentos eruditos e populares, bastante defendida por Suassuna. Apesar de comumente ser confundida com um violino grosseiro ou um instrumento inspirado no violino, a rabeca é, na verdade, um ancestral deste. Fiammenghi (2008, p.41) explica que Mário de Andrade, pioneiro nos trabalhos musicológicos e etnomusicológicos no Brasil, aborda a rabeca brasileira com pouca distinção, sem o cuidado de estabelecê-la como um instrumento independente, relacionando-a ao violino europeu com um ar de inferioridade:

A despeito de encontrá-la à beira do desaparecimento, [Mario de Andrade] não dedicou a ela nenhum registro mais aprofundado, que lhe tirasse a conotação de mero 'violino primitivo' ou 'versão popular do violino'.

Suas origens não são precisas, e devido à falta de documentação da época é praticamente impossível estabelecer precisamente os primórdios e caminhos da rabeca até chegar ao nordeste brasileiro. Logo, é importante ressaltar as teorias mais aceitas sobre a consolidação do instrumento. Sua sonoridade inspirou a música armorial e ainda hoje subsiste devido à dedicação de artesãos construtores que aprenderam e ensinam técnicas de construção da rabeca utilizando-se da tradição oral.

Ainda tomando em consideração a ideia da rabeca como um dos possíveis ancestrais do violino, Nóbrega explica que, até o início do século XX, o violino era comumente também chamado de “rabeca”. Tal denominação comum amplia ainda mais as margens para discussão quanto à origem dos dois instrumentos. Segundo o artista, “no Brasil, a designação rabeca foi aplicada também ao violino até princípios do século XIX. É encontrada nas partituras de José Maurício e de outros compositores contemporâneos” (NOBREGA, 2000, p.5)

Reforçando tal informação quanto às terminologias ambíguas utilizadas no século XIX e início do XX, Bergmann Filho (2013, p. 704) explica que:

Outro indício importante se dá quando analisamos a maneira como era chamada a profissão do músico instrumentista que hoje entendemos por 'violinista'. Tanto em conservatórios portugueses quanto brasileiros, a cadeira de ensino para tal instrumento musical era chamada de 'rabeca'. Ou seja, se alguém quisesse estudar violino em algum conservatório brasileiro ou português, seja no Rio de Janeiro ou Lisboa, teria que se inscrever na disciplina de Rabeca.

Uma das teorias mais aceitas sobre a origem da rabeca remonta suas história apontando para uma descendência do *rebec*, cordofone com cordas de tripas e tocado com arco, que surgiu na Europa no séc. X. Rossi (2019, p.15). Tal instrumento era amplamente utilizado na Europa medieval em ocasiões festivas, normalmente acompanhando o canto e as danças tradicionais daquela região.

Fiammenghi, por sua vez, explica uma possível origem Ibérica da rabeca, ligando esse ancestral diretamente à rebecca brasileira:

Pela etimologia da palavra 'rabeca', chega-se em *rabab*, instrumento de origem árabe muito antigo, ainda hoje existente na música tradicional do Marrocos, cuja história confunde-se com a própria origem dos cordófonos friccionados por arco. Do *rabab* ou *rehbab* derivam suas inúmeras variantes: *rubeba*, *rebec*, *rabé*, *rabel*, *ribeca*, *rebeca*. Tantas variações linguísticas mostram uma das características deste instrumento que se espalhou na área de influência árabe no Mediterrâneo: a não padronização. A rabeca brasileira provém, portanto, desta longa linha que nos liga ao Oriente, por intermédio de nossos ancestrais ibéricos. A influência árabe na cultura ibérica não se restringiu, porém, ao período de ocupação, que foi longo o suficiente para permear todas as áreas da cultura. Uma forte miscigenação foi a marca deste período, fruto de uma convivência social permissiva e liberal, na qual católicos, muçulmanos e judeus sefarditas exerciam seus rituais religiosos e faziam trocas comerciais, culturais, e principalmente, no nosso caso, musicais. A rabeca é um dos produtos dessas trocas, mesmo que sobre ela não tenham sobrado relatos sobre seus caminhos, o que nos faz supor que viveu ali também nos subterrâneos da cultura oficial. (Fiammenghi, 2008, p. 156-157).

Como já explicado, é impossível estabelecer precisamente qual, de fato, é sua origem ou como a rabeca chegou ao Brasil, muito em função da falta de documentação sobre os acontecimentos da época. Contudo, Lima (2001, p.7) explica que a rabeca chega ao Brasil com os colonizadores portugueses e espanhóis e, a partir de então, começa a se transformar em função da região e do povo daquele lugar, adaptando-se para atuar nas festas e manifestações populares. Siba (2019), em entrevista concedida à Rossi (2019, p.17) explica que a rabeca chegou ao Brasil no período colonial trazida pelos trabalhadores pobres e

escravizados: por sua vez, acrescenta que a rabeca chegou ao Brasil no período colonial trazida pelos trabalhadores pobres e escravizados. Sintetizando a origem proposta por Siba, Rossi (2019, p. 18) diz que:

Ela veio com a colonização, mas veio com pessoas que de algum modo ainda mantinham um ambiente cultural e mental da Idade Média, são tradições que jogam a gente pra Idade Média. Que por sua vez passaram a existir na Europa por mistura das culturas. A rabeca não veio na mão dos donos de engenho, mas na mão do povo que veio trabalhar, ou sendo escravo ou sendo pobre europeu que estava fugindo ou tentando escapar. (Rossi, 2019 p.18).

Logo, o recorrente paralelo construído entre a estética musical Armorial e a música medieval torna-se claro quando consideramos a origem comum das duas manifestações.

Cascudo (1954, p.173) em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* traz uma definição didática e sintética sobre a rabeca brasileira, correlacionando-a com o violino da seguinte forma:

[A rabeca] é uma espécie de violino, de timbre mais baixo, com quatro cordas de tripa, afinadas por quintas, sol-ré-lá-mi, friccionadas com um arco de crina, untado no breu. Tem uma sonoridade roufenha, melancólica e quase 'inferior'. Nos agudos é estridente. Tocam-na apoiando na altura do coração ou no ombro esquerdo, sempre a voluta para baixo. É a posição ritual que encontramos nas histórias da música.

A rabeca nordestina possui uma característica bastante peculiar que a destaca da grande maioria dos outros instrumentos: a falta de padronização. Em praticamente todos os aspectos, a rabeca é desprovida de qualquer tipo de padrão, sejam nos dizem respeito à construção, forma, afinação, tamanho, timbre, maneira de se tocar etc. Quanto a isso, Nóbrega explica que a maneira de se confeccionar e tocar rabeca varia em função da região do país em que ela está, bem como as manifestações culturais onde é usada:

A técnica para a construção das rabecas é particular em cada região do Brasil, resultando em instrumentos únicos, que variam até no número de cordas e na afinação das mesmas. (Nóbrega apud Rossi, 2019, p. 17).

A confecção de rabecas frequentemente é executada pelo próprio mestre rabequeiro que irá utilizá-la. Isso caracteriza outro ponto divergente em relação ao violino, tendo em vista que este dispõe de um profissional especializado apenas na construção do instrumento, o *luthier*. Tal fator contribui para a falta de padronização na rabeca, uma vez que o artesão responsável pela confecção do instrumento o

construirá em função dos materiais acessíveis e do repertório e gêneros musicais a ele associados. Sobre isso, Murphy (1997) explica:

No nosso país é muito forte a tradição de que o rabequeiro ainda é o artesão que não somente toca uma rabeca, mas também a constrói. Ou seja, um rabequeiro não vai a uma loja e compra um instrumento, ele pega os materiais disponíveis em seu ambiente e cria seu objeto, de acordo com suas referências e intencionalidades.

A técnica utilizada para tocar rabeca também varia em função do mestre rabequeiro que a toca - fator bastante distinto da performance do violino, que possui escolas de interpretação convencionadas, com variações técnicas muito sutis entre si. Fiammenghi (2008, p.175) comenta sobre essa falta de padronização na técnica de execução da rabeca:

A iconografia medieval retrata *viellas* e rabecas medievais sendo tocadas por jograis e trovadores com os instrumentos apoiados no peito, na altura do coração. Muitos rabequeiros da tradição brasileira adotam também essa posição, mas não são todos: Seu Nelson, Mestre Salustiano, por exemplo, apoia a rabeca abaixo do queixo. Outros, como Siba, Luiz Paixão, Mané Pitunga, e a maioria dos rabequeiros da região de Iguape/Cananéia e Paranaguá, adotam a posição no peito, variando de músico para músico o ângulo em relação ao chão. Nesse aspecto, as rabecas são também não padronizáveis.

Algumas das causas dessa grande variabilidade da performance e construção da rabeca são: o isolamento geográfico entre os mestres rabequeiros; as diferentes utilizações para as quais o instrumento é designado; e suas diferentes funções musicais em cada uma delas. Rossi (2019, p.18) aponta algumas das principais manifestações que contam com a presença da rabeca brasileira, exemplificando bem a gigantesca variedade cultural, musical e regional onde está inserida:

São encontradas em grupos de Fandango caiçara, Reisados como Ternos de Folia de Reis e do Divino Espírito Santo, grupos de Congadas, conjuntos de forró, brincadeiras de Cavalo-marinho e Boi-de-reis, em comunidades indígenas, ou ainda como instrumento de apoio para cantadores e trovadores, além da existência de rabequeiros que tocam solisticamente em sua região, como Cego Oliveira (CE), Dona Ana da Rabeca (CE), Seu Miúdo (TO), Seu Nezinho (AM), entre outros.

Tratando-se da região nordeste do país, a Rabeca é encontrada em quatro manifestações culturais distintas, cada qual com características próprias e

utilizações contrastantes: os *bailes de forró* - reuniões informais promovidas por moradores de sítios e engenhos onde se reuniam para dançar ao som da rabeca acompanhada por instrumentos de percussão -; os *ternos de pífano*, - conjunto instrumental composto por pífanos, pratos e percussão que comumente é endossado por uma ou duas rabecas, geralmente utilizado em festas e procissões interioranas -; o *babau* - nome dado ao teatro popular de bonecos ou mamulengos, na região da zona da mata do Pernambuco, no qual a rabeca geralmente atua junto a um instrumento de percussão -; e o *cavalo-marinho*, - um folguedo que apresenta uma variação do auto bumba-meu-boi pernambucano, normalmente realizado na época do natal. Vale ressaltar que neste último, a diferença central entre o *bumba-meu-boi* e o *cavalo-marinho* é justamente a presença da rabeca no segundo. Murphy (2007).

No que se refere às suas características organológicas, a rabeca, sendo um dos ancestrais do violino, possui algumas peças bastante similares ao seu descendente da tradição da música de concerto. Geralmente é um instrumento maior que um violino, apesar de não possuir qualquer tipo de padrão em suas dimensões. Mesmo compartilhando peças comuns, inclusive com as mesmas funções, os rabequeiros costumam chamá-las por nomes diferentes. Farias (2012, p. 107) menciona alguns exemplos de peças presentes nos dois instrumentos e com nomes diferentes em ambos:

Algumas peças que constituem a rabeca terão o seu nome modificado em relação ao violino: “coipo” (caixa de ressonância), “aima” (alma), “língua” (espelho), “suporte e umbigo” (estandarte e o botão que o prende à caixa de ressonância), “cabeça” (voluta), “dente” (pestana), “aico” (arco) etc.

Existem basicamente duas formas principais de construção de rabeca utilizadas pela maioria dos mestres rabequeiros. A primeira forma consiste em rabecas feitas a partir de uma peça única de madeira cavada, denominadas “Rabeca de Cocho”, e construídas de maneira similar às de alguns instrumentos medievais. A grande maioria das rabecas nordestinas são rabecas de cocho. O tipo de madeira utilizado na sua confecção geralmente está relacionado à disponibilidade de materiais na região habitada por seu construtor, podendo ser, por exemplo: madeira de fruta-pão, raiz de figueira, gameleira, pau-paíba, pau-mijão, entre outros. A segunda forma de confecção consiste em uma técnica mais próxima

à utilizada na construção de violinos, ou seja, rabecas construídas em peças separadas de madeira e posteriormente coladas. Tais instrumentos são denominados “Rabecas Manufaturadas” e são predominantes nas regiões metropolitanas.

Uma das características de construção que mais divergem entre a rabeca nordestina tradicional¹² e o violino é o cavalete plano. Enquanto o violino possui um cavalete côncavo que possibilita ao instrumentista a execução de linhas melódicas independentes, na rabeca, em função do cavalete reto, é praticamente impossível tocar uma única linha sem o acréscimo de um bordão, já que as cordas dispostas na mesma altura levam à produção de notas pedais simultâneas às da melodia tocada. Outra característica da rabeca que se difere em relação ao violino é a ausência de uma afinação pré-estabelecida. Assim como outros fatores variantes, a afinação do instrumento se encontra subordinada às preferências timbrísticas do rabequeiro, às características físicas do instrumento e às características musicais da região em que está sendo executada. Em seu trabalho de pesquisa, o etnomusicólogo Murphy (1997, p.157) coletou três diferentes exemplos de afinação, cada um levantado a partir da prática musical de algum mestre rabequeiro. Todas elas estão presentes na região nordeste do Brasil, e, como pode-se observar, embora preservem o intervalo de quintas justas entre as cordas, cada rabequeiro afina seu instrumento de maneira pessoal:



Fig.1. Diferença entre a afinação das cordas da rabeca de três mestres rabequeiros distintos.

Aprofundando a discussão acerca da ausência de padronizações da rabeca, os arcos utilizados pelos mestres rabequeiros também são totalmente desprovidos de qualquer padronização, uma vez que temos exemplos de rabequeiros utilizando arcos industrializados de violinos, arcos rústicos construídos pelo próprio rabequeiro

¹²É importante salientar que nem todas as rabecas são construídas com cavalete plano, especialmente quando consideramos rabecas construídas por artesãos mais atuais. O recorte considerado neste parágrafo leva em consideração as rabecas nordestinas tradicionais, do século XIX e XX.

e até mesmo arcos históricos - ou seja barrocos e clássicos - como era o caso dos arcos utilizados por José Eduardo Gramani (1944-1998). Os arcos tradicionais construídos pelos mestres rabequeiros normalmente são mais curtos e não possuem o mecanismo de regulação da tensão da crina, presente nos arcos de violino. Essa configuração influencia diretamente na sonoridade que esses arcos extraem da rabeca e nas possibilidades técnicas dispostas aos rabequeiros, sendo assim, em parte, responsáveis pela idiomática do instrumento. Santos (2011, p. 41-42) comenta em sua obra *Isso não é um violino?* sobre os arcos utilizados para tocar rabeca:

Os arcos tradicionais da rabeca são rígidos e curtos, não servem para pular nas cordas, o que não parece ser um dado importante, visto que, na performance dos rabequeiros, esse recurso parece não ter serventia, ou não é conhecido por esses artistas. Das gravações e execuções verificadas, não foi percebido nada semelhante a saltos, pizzicatos e outros malabarismos típicos dos instrumentos de arco ocidentais da música de concerto, do tango argentino ou da música cigana. Essas técnicas parecem não pertencer à música tradicional de rabeca no Brasil. Muitos rabequeiros do Nordeste têm se valido de arcos industrializados para tanger as suas rabecas.

Mesmo se tratando de um instrumento que tem como característica central a não padronização, pode-se citar alguns recursos idiomáticos comuns ao violino e à rabeca brasileira. Tais recursos podem ser encontrados principalmente na idiomática do violino popular brasileiro, e diferem-se consideravelmente das técnicas convencionais do violino de tradição europeia. Sobre tais recursos, Fillat (2018, p.101) expõe alguns exemplos obtidos através de entrevistas com os violinistas populares brasileiros Ricardo Herz (1978-) e Nicolas Krassik (1969-), que explicam que muitos dos recursos utilizados em sua performance foram inspirados na idiomática da rabeca brasileira:

Herz e Krassik se inspiraram então, na rabeca nos recursos da mão direita como a imitação do timbre raspado, usando o ponticello, mas também usando as cordas duplas e soltas. O rabequeiro costuma utilizar a corda solta para enfatizar a síncopa. Herz usa também o recurso que chamou de “barrigas” no seu método, são os crescendo e decrescendo aplicados a uma nota longa. Como recurso da mão esquerda, ele usa as ornamentações além da afinação das terças e sétimas mais baixas para soar mais típico. Krassik também se inspirou na sonoridade, na linguagem, nas articulações e arcadas.

Além de todas essas características idiomáticas da rabeca apontadas por Herz e Krassik, também é importante mencionar a utilização abundante nesta última

de técnicas de troca de ponto de contato, a fim de obterem diferentes timbres. Apesar de também compor a idiomática do violino tradicional, tal recurso de troca de ponto de contato é muito mais presente e usual na rabeca brasileira. Em seu trabalho sobre rabecas brasileiras, Santos (2011, p.28 - 29) aponta algumas outras características técnicas sobre o modo de se tocar rabeca:

A rabeca é tangida, normalmente, encostada ao peito; o rabequeiro não movimentava a posição da sua mão esquerda; a ausência de uso do dedo mínimo é também muito comum, bem como a não utilização da quarta corda. Zé da Rabeca-RN afirma que não é necessário afinar a quarta corda. Os arcos tradicionais da rabeca são rígidos e curtos, não servem para pular nas cordas, o que não parece ser um dado importante, visto que, na performance dos rabequeiros, esse recurso parece não ter serventia, ou não é conhecido por esses artistas.

A fim de enfatizar todo esse aparato sobre a rabeca brasileira, apresentado até aqui, com o Movimento Armorial, notamos a concretização do ideal Suassuniano de fundir as matrizes eruditas ao saber popular. É importante lembrar que, em relação à música, Ariano defendia a inspiração e utilização dos instrumentos populares na linguagem híbrida da estética armorial. No entanto, tal ideal foi consolidado somente em 1972 com a chegada do violinista Antônio Nóbrega ao Quinteto Armorial, que trouxe como fator diferencial na performance, o domínio técnico tanto do violino quanto da rabeca.

Nóbrega sintetiza com propriedade a estética armorial, por tratar-se de um artista de formação erudita que se encontrou nas manifestações populares, sendo assim autoridade para fundir elemento dos dois mundos, e criar uma estética nova fruto da simbiose erudito-popular, princípio da estética Armorial.

2.2. Antonio Nóbrega

Antônio Carlos Nóbrega nasceu em Recife em 1952. Filho de médico, teve uma infância de classe média, estudou no *Colégio Marista do Recife*, onde já demonstrava afinidade com manifestações artísticas, participando e vencendo concursos de canto, declamação e oratória. Aos 12 anos, ingressou na *Escola de Belas Artes do Recife* para estudar violino com o virtuoso catalão Luiz Soler

(1920-2011) e canto erudito com Arlinda Rocha. Sobre as aulas de violino, Nóbrega explica que foram de fundamental importância para sua formação. Segundo o artista: “primeiro, por meio de um ótimo professor de violino, Luis Soler. Ele era também um poeta com quem eu podia conversar sobre arte e cultura de maneira mais ampla” (NOBREGA, 2009, p.86)

Devido à sua facilidade ao violino, Nóbrega já integrava o naipe de violinos da Orquestra de Câmara da Paraíba e da Orquestra Sinfônica do Recife com apenas 16 anos de idade.

Como já mencionado, Nóbrega nasceu em uma família de classe média do Recife e conseqüentemente, seu contato com as manifestações populares daquela região ocorreu de forma tardia, apenas em 1971 aos 19 anos de idade. Tal contato foi intermediado pelo próprio Ariano Suassuna, que o conheceu durante um recital em que interpretava o Concerto de Bach à frente da Orquestra de Câmara do Recife. O dramaturgo, então, convidou-o para integrar, como violinista, o Quinteto Armorial. Sobre essa distância da cultura popular, Nóbrega em entrevista concedida para o programa Persona, da TV Cultura (2021, 4;20 , comenta:

Então eu participava da narrativa de um filho de classe média que não sabia que existia a tal da cultura popular, onde estavam essas referências populares? Não estavam na minha formação!, no colégio, no curso de francês ou no conservatório, então eu tive que sair de campo.

Foi a partir de sua entrada no Quinteto Armorial que Nóbrega passou a se interessar pelas manifestações do povo, mergulhando em um universo que revelou para ele mesmo sua vocação e identidade enquanto artista:

Quando comecei de fato a estudar as manifestações do povo, vi que poderia enriquecer muito as possibilidades musicais das apresentações. Ao longo do tempo, plasmei esses conteúdos dos cantadores populares de maneira muito forte. Paralelamente, me interessei também em ler os livros que falavam sobre cultura popular e folclore. Tudo isso foi me dando condições de valorizar e compreender a cultura popular. (NÓBREGA, 2009, p.86)

Sobre sua participação no Quinteto Armorial, Nóbrega explica acreditar que Ariano o escolheu para tal função por ter enxergado a possibilidade de utilizar a sua formação erudita em convergência com a música popular, justamente a estética predicada por Ariano na criação do Quinteto:

A Orquestra Armorial tinha um timbre ainda muito próximo da orquestra de câmara europeia, ele [Ariano] queria escutar uma música que lembrasse muito mais os toques dos pífanos, os toques das violas populares. Então teve a ideia de se criar um grupo constituído por um violão, uma viola dedilhada, uma flauta, um violino ou rabeca e um marimbau. E aí com essa união desses instrumentos, a gente conseguiu sim aquilo que ele queria, um timbre, uma música brasileira mais próxima das chamadas raízes populares. Programa Persona (2022, 12:00)

Atualmente Nóbrega reside em São Paulo e concentra suas atividades em seu Instituto criado em parceria com sua esposa, a atriz Rosane Almeida (1964) em 1992. Nóbrega explica que ao chegar em São Paulo em busca de espaços para apresentar seu recém criado espetáculo “Brincante” encontrou certa dificuldade e foi então que surgiu a ideia de criarem seu próprio espaço.

Ao voltarmos (Nóbrega e Rosane) a gente não encontrou espaço aqui (São Paulo), só nos queria dar os meios de semana né, e a gente sabe que se apresentar em meio de semana principalmente para artistas pouco conhecidos, né? Aí a gente teimosamente disse não, vamos criar nosso espaço. Programa Persona (2022, 29:00)

O Instituto Brincante estabeleceu-se em uma antiga fábrica de lustres na Vila Madalena, reformada para receber uma sala de espetáculos e uma escola de arte popular. Tal ideia resultou em uma das mais criativas instituições de ensino do país, com cursos específicos para educadores, publicitários, compositores e profissionais de criação em geral. Segundo Nóbrega, o Instituto Brincante é uma escola dedicada à fusão entre os processos artísticos e pedagógicos em torno da cultura popular brasileira.

Capítulo 3 - A utilização do Violino inspirado na sonoridade da Rabeca

3.1. Sonata 1 para violino e piano de César Guerra-Peixe

César Guerra-Peixe, como já introduzido no primeiro capítulo do presente trabalho, consagrou-se como uma das grandes personalidades da música brasileira em especial da música armorial, sendo apontado como um dos responsáveis pela criação da estética do Movimento, no que se refere ao âmbito musical. As obras escritas entre 1951 e 1987 pertencem à fase nacionalista de Guerra-Peixe, em que seu foco se voltou para a capacidade comunicativa de sua música para com o público da época.

Apesar de composta 19 anos antes da Fase Experimental (1970-1975) do Movimento Armorial - fase que marcou a estréia da música armorial - a *Sonata no. 1* para violino e piano possui influências claras de práticas musicais populares do nordeste brasileiro traduzidas para instrumentos tradicionais da música de concerto - no caso o violino e o piano. Desse modo, observamos que a técnica composicional utilizada por Guerra-Peixe na *Sonata no. 1* evidencia as convergências da música produzida pelo compositor entre os anos 50 e 90, bem como a estética armorial a ser desenvolvida alguns anos adiante. Podemos apontar Mário de Andrade como influenciador comum das ideias nacionalistas da música de Guerra-Peixe e dos ideais Suassunianos para criação do Movimento Armorial, justificando assim a proximidade ideológica na busca pela valorização da cultura nacional por meio de práticas matriciais e rurais populares.

A sonata foi dedicada às irmãs Altéia Alimonda Sayegh (1919-2012) e Lydia Alimonda Haller (1917-2014) que à época possuíam um duo. No encarte do álbum *Guerra-Peixe: Obras para violino e piano*, de Eliane Tokeshi e Guida Borghoff, a pesquisadora Ana Cláudia de Assis (2003) explana as citações às práticas populares nordestinas utilizadas pelo compositor em sua *Sonata no. 1*, pontuando que estas se encontram:

No primeiro e terceiro movimentos da Sonata para violino e piano, de 1951, Guerra-Peixe faz alusão a duas práticas musicais pernambucanas: o côco e os caboclinhos. De fato, no primeiro movimento - Allegro moderato, a mão esquerda do piano resume a base rítmica do toque da zabumba na dança do côco enquanto que, em alguns trechos, o violino sintetiza os elementos gerais da melódica predominantemente modal do Pernambuco. No terceiro movimento - também

Allegro - é sugerido, pela mão direita do piano, o som agudíssimo dos flautins (ou das inúbias) executados pelos caboclinhos recifenses.

Tendo isso tudo em vista, o objetivo deste capítulo é apontar alguns trechos da *Sonata no.1 para violino e piano* de César Guerra-Peixe que evidenciam a influência da cultura popular nordestina sobre sua sonoridade. Outro enfoque dos apontamentos e levantamentos deste capítulo ocorrerá também, em especial, sobre passagens da linha do violino que tiveram construção inspirada na idiomática da rabeca nordestina, e que, dessa forma, passaram por um processo de tradução para a técnica e idiomática violinística.

3.2. A Rabeca o Violino e a Sonata n.1 de César Guerra-Peixe

Logo nos primeiros compassos do movimento inicial da *Sonata* pode-se observar a primeira citação clara da cultura nordestina empregada por Guerra-Peixe. No quarto compasso, a linha da mão direita do piano é construída a partir de uma escala de Ré mixolídio. Tal utilização modal em melodias, em especial o modo mixolídio, é extremamente comum na música nordestina, tendo em vista que a própria escala mixolídia é comumente chamada de *escala nordestina* por diversos musicólogos e intérpretes. Sobre essa afirmação, Aloysio de Alencar Pinto (1911-2007) em seu artigo *A melodia do Nordeste e suas constâncias modais*, de 1994, comenta a comum utilização dos modos na música folclórica nordestina:

Ora, pela simples audição de uma melodia, ou seja, em nosso caso, de uma *toada de cantoria*, um músico experimentado poderá constatar auditivamente que algumas cantigas do folclore nordestino estão alicerçadas sobre escalas modais. Pinto (1994, p.1)

Sendo assim, o tema inicial apresentado pelo piano no quarto compasso é inteiramente construído baseado na escala de Ré Mixolídio:

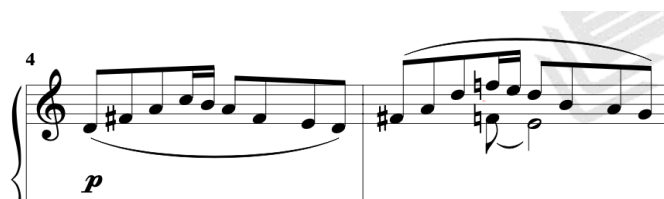


Fig.2. Linha do piano no quarto compasso da Sonata 1



Fig.3. Escala de Ré Mixolídio

Partindo dos apontamentos apresentados acima pela pesquisadora Ana Cláudia de Assis, ainda no primeiro movimento da Sonata, Guerra-Peixe faz alusão à música popular nordestina empregando uma linha rítmica utilizada na “dança do coco”. Sobre a dança referenciada, Cascudo em seu “*Dicionário do folclore brasileiro*”, de 1954, explica a dança do coco da seguinte forma:

Dança popular nordestina, cantada em coro o refrão que responde aos versos do tirador de coco ou coqueiro, quadras, emboladas, sextilhas e décimas. É canto-dança das praias e do sertão. A influência africana é visível, mas sabemos que a disposição coreográfica coincide com as preferências dos bailados indígenas, especialmente dos tupis da costa. As modificações são incontáveis. (CASCUDO, 1954, p.292)

A origem da dança do coco no nordeste brasileiro é comumente relacionada à prática dos catadores de cocôs que durante a execução do serviço de retirar o fruto e debulhá-lo, costumavam bater as cascas do coco em ritmos bastante marcado, embalando assim o andamento do serviço.

Novamente a citação é apresentada na linha do piano com uma espécie de síntese da base rítmica do toque da zabumba na mão esquerda do pianista, como demonstrado nas **figuras 4 e 5**:



Fig.4. Ritmo marcado e grave na mão esquerda do piano, referenciando uma síntese do toque da zabumba.



Fig.5. Ritmo marcado na mão esquerda do piano aludindo ao toque de zabumba da dança do coco.

Conforme apontado no capítulo anterior, a utilização de cordas duplas adjacentes à linha melódica caracteriza uma prática muito comum entre os mestres rabequeiros, muito em função da diferença estrutural entre o cavalete da rabeca e o do violino. O rabequeiro utiliza-se dessa proximidade entre as cordas para induzir um esbarramento, criando uma nota pedal consequentemente ampliando a sonoridade da rabeca. Considerando isso, Guerra-Peixe escreveu alguns trechos na sua Sonata onde o violino, ao executar a linha melódica, toca uma corda dupla solta simultaneamente, dando a sensação de um esbarramento entre as cordas, tais trechos podem ser observados nas figuras à seguir:

César Guerra-Peixe - Sonata Nº 1 para violino e piano



Fig.6. Linha melódica apresentada na corda Mi enquanto a corda Lá é propositalmente esbarrada aludindo a idiomática da Rabeca.

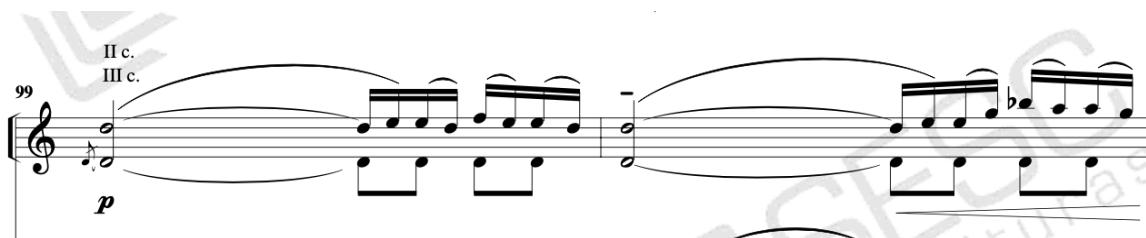


Fig.7. Linha melódica na corda Lá e “esbarramento” na corda Ré

O terceiro movimento da Sonata se inicia com uma introdução solo do violino em uma clara referência à rítmica do toque de guerra dos cabocolinhos, que por sua vez trata-se de uma brincadeira carnavalesca geralmente presente no carnaval pernambucano. Sobre essa prática, Cascudo assim define em seu *Dicionário do folclore brasileiro*:

Caboclinhos, grupo fantasiado de indígenas, com pequenas flautas e pífanos percorrem as ruas nos dias de carnaval nas cidades do nordeste do Brasil. Executam um bailado primário, ritmado ao som da pancada das flechas nos arcos, fingindo ataque e defesa, em série de saltos e simples troca-pés. Não há enredo nem fio temático nesse bailado, cuja significação visível será a da apresentação das danças indígenas aos brancos, nos dias de festa militar ou religiosa (CASCUDO, 1954, p. 211).

O motivo rítmico em questão percorre todo terceiro movimento, sendo primeiramente apresentado pelo violino, seguido de uma resposta do piano e em certo momento executado simultaneamente pelos dois instrumentos, como apontado nas **figuras 8, 9 e 10**:

- III -

Allegro vivace (♩ = c. 144 a 152)



Fig.8. Introdução solo apresentada pelo violino citando o toque de guerra dos caboclinhos, primeiro compasso do terceiro movimento..



Fig.9. Resposta do piano com a mesma referência rítmica, iniciada no quarto compasso do terceiro movimento.



Fig.10. Estrutura rítmica do toque de guerra dos cabocolinhos, executado simultaneamente pelos dois instrumentos.

Outra característica observável no terceiro movimento que alude à forma com que os mestres rabequeiros tocam seus instrumentos, é a presença de acentos rítmicos grafados por Guerra-Peixe nos tempos fracos do compasso. No universo popular da rabeca, tais acentuações são naturalmente executadas pelo rabequeiro a fim de impor o balanço e o “fator atrasado” (FILLAT, 2018, p. 67), elementos inerentes à execução da síncope brasileira na melodia e acompanhamento¹³. No caso do terceiro movimento, o compositor se preocupou em grafar precisamente as acentuações de modo que incentivasse o intérprete a buscar o mesmo deslocamento do tempo forte, dando o suingue característico da música brasileira, mais especificamente da música nordestina. Tais elementos são apontados na **figura. 11:**

¹³ Na música brasileira, a síncope está por detrás da execução de qualquer grupo de quatro semicolcheias. Sua execução, no entanto, não é seguindo a literalidade da notação na partitura, mas sim, contendo um “fator atrasado” (FILLAT, 2018, p. 67)



Fig.11. Acentuação deslocada característica da música brasileira, geralmente executada de maneira intuitiva pelos mestres rabequeiros, tendo em vista que faz parte da idiomática do instrumento

Guerra-Peixe insere nas linhas melódicas do violino alguns sinais de inflexões de dinâmica indicando um *crescendo* seguido de um *decrescendo* dentro de um mesmo compasso. Relacionando tal marcação com uma possível citação a idiomática da música popular brasileira, podemos compreender que o compositor objetivava simular o *efeito barriga*, bastante comum nos golpes de arco da música popular, inclusive na idiomática do violino popular. Podemos observar a escrita de tais efeitos na linha do violino nos compassos 72 e 73 do primeiro movimento:



Fig.12. *Efeito barriga* comumente utilizado na música popular

Assim como o Movimento Armorial buscou criar uma nova estética para a música brasileira, fruto da fusão entre o saber popular e a técnica tradicional da música de concerto, Guerra-Peixe dedicou sua fase nacionalista ao reencontro com suas raízes brasileiras, após passar um tempo estudando e compondo obras seriais sob a orientação de Koellreuter (1915-2005). É importante observar o trabalho pioneiro de Guerra-Peixe ao não se restringir à simples citação de práticas e técnicas populares, uma vez que o compositor se apropriou de tais práticas e, conseqüentemente, criou uma obra totalmente nova, fruto da simbiose entre o erudito e o popular, tendo ainda como paradigma a criação de uma música genuinamente brasileira que encontrou em suas próprias raízes a matéria-prima para se tornar realidade. Sobre isso, Ana Cláudia Assis (2003) se utiliza das

palavras do próprio compositor e comenta seu cuidado em não se limitar a citações: “para o compositor, o que interessa é apenas o espírito do material sugerido e não a citação literal de temas populares”.

Conclusão

A busca por uma compreensão mais profunda sobre a Sonata n.1 para violino e piano de César Guerra-Peixe revelou a mim um universo inteiro nascido e criado em uma das regiões culturais mais ricas do Brasil, e que ganhou o país em seu apogeu, deixando resquícios e influências culturais ainda percebidas nos dias atuais. Os capítulos do presente trabalho se desenvolvem a partir da história do Movimento Armorial, trazendo uma sucinta e objetiva contextualização histórica seguida da apresentação da figura central do Movimento, Ariano Suassuna. Ainda no primeiro capítulo observamos cada fase do Movimento com seus respectivos momentos importantes, concluindo o pensamento com um sub-capítulo inteiramente dedicado à música armorial. Adiante, a rabeca nordestina torna-se protagonista da pesquisa, neste segundo capítulo o objetivo voltou-se para apresentar e contextualizar o instrumento que serviu de inspiração para composição da Sonata que será analisada no capítulo final. Ainda no capítulo dois, Antônio Nóbrega é apresentado e apontado como um dos principais nomes do Movimento, exemplificando com propriedade o encontro entre o erudito e o popular na música Armorial. Por fim, no terceiro capítulo a *Sonata n. 1 para violino e piano* de César Guerra-Peixe é analisada partindo da perspectiva de que a mesma foi inspirada na idiomática da rabeca nordestina, traduzida no violino. Alguns trechos são apontados e explicados, mostrando como o compositor conseguiu transcrever características naturais do instrumento inspirador para a técnica violinística, resultando em uma sonoridade nova, que não pertence somente à Rabeca ou ao Violino, mas sim consistindo numa síntese da idiomática dos dois instrumentos.

De um ponto de vista interpretativo a execução da *Sonata 1 para violino e piano* de Guerra-Peixe evocou em mim a necessidade de buscar uma linguagem mais fiel à ideia original do compositor. Guerra-Peixe desbravou o nordeste brasileiro com sua pesquisa de campo inspirado pelos pensamentos Andradeanos e em busca de sua própria identidade como compositor de música brasileira. Sempre teve o cuidado de afastar a simples citação literal das referências populares encontradas durante suas viagens, priorizando assim a autenticidade de suas composições e sendo capaz de despertar no ouvinte a sensação de familiaridade com sua obra. Todo esse esforço demonstra o respeito e importância que César

Guerra-Peixe deu à música brasileira. Como intérprete, não se atentar para tais questões certamente desrespeitaria o trabalho de toda uma vida de um dos maiores compositores do Brasil.

Minha música fotografa artisticamente o folclore, isso não quer dizer tirar retrato três por quatro para documentos. Vale chamar atenção que não se trata de fotografia como retratinho destinado a documento pessoal, mas fotografia artística no sentido em que a fonte do material sonoro “isso é, aquilo que é focalizado” seja em termos de arte suficientemente reconhecível ou pressentido pelo ouvinte leigo em tais problemas. E isto é diferente do “copiar folclore” como às vezes ocorre dizerem por aí, (GUERRA-PEIXE, 1970, p.7)

O Movimento Armorial foi fruto do esforço e dedicação de diversos intelectuais da história brasileira. Sua gênese vem muito antes de Suassuna, uma vez que o ponto de partida das ideias que inquietaram Ariano e que culminaram no movimento é proveniente de seu contato com a obra de Mário de Andrade, cujos ideais bastante assertivos sobre os caminhos para uma estética artística nacional sempre estiveram presentes.

Certamente finalizo este projeto realizado. Conhecer mais profundamente uma parte da história da música brasileira e entender melhor sobre a Rabeca Nordestina possibilitou a mim uma maior propriedade para tomar decisões interpretativas na execução da Sonata n.1 de Guerra-Peixe.

Espero ter contribuído, mesmo que singelamente, para a valorização da cultura nacional e difusão da música Armorial, através do suporte que este trabalho pode fornecer para músicos que almejam executar ou pesquisar a Sonata n.1 para violino e piano de César Guerra-Peixe.

Referências Bibliográficas:

A MÚSICA Armorial: Do Experimental à Fase Arraial. Direção, roteiro e produção de Ana Paulo Campos. Recife: DCS-UNICAP, 2004. 1 vídeo (21 min), gênero documentário, colorido.

ALBUQUERQUE JR., D. M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ANDRADE, F. Revoada: Um Panorama sobre a Trajetória Musical do Quinteto Armorial. **Cadernos do IEB**, Culturas e Identidades brasileiras, n. 7, p. 283-297. Encontro de pós-graduandos do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ASSIS, A. C. de. **Guerra-Peixe**: Obras para violino e piano. Guerra-Peixe (compositor) Eliane Tokeshi (intérprete, violino), Guida Borghoff (intérprete, piano) São Paulo: YB Music, 2003.

BARROS, F. M. de. **Cantiga de Longe**: o Movimento Armorial e a Proposta de uma Música de Concerto Brasileira. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

BERGMANN FILHO, J. A Rabeca Brasileira: Reflexões, Conceitos e Referências. **Anais**. V Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade, Curitiba, 2013.

BRITO, A. de P. de L. **Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**: Cultura Brasileira no Regime Militar. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2005.

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Ministério da educação e cultura, Inst. Nacional do livro, Rio de Janeiro, 1954.

COTTE, R. J. V. **Música e Simbolismo**: Ressonâncias Cósmicas dos Instrumentos e das Obras. Tradução Rolando Roque da Silva. Cultrix 11a edição. São Paulo 1997.

FARIAS, P. A. A Escrita Idiomática da Rabeca ao Violino: Guerra-Peixe e a Sonoridade Nordestina. **Revista Brasileira de Música**, v. 26, n. 1, p. 105-129. Rio de Janeiro, 2013.

FIAMMENGHI, L. H. **O Violino Violado**: Rabeca, Hibridismo e Desvio do Método nas Práticas Interpretativas Contemporâneas - Tradição e inovação em José

Eduardo Gramani. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2008.

FILLAT, M. T. **O Violino na Música Popular Brasileira: Recursos Técnico-interpretativos em Ricardo Herz e Nicolas Krassik**. Dissertação (Mestrado em Música). ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MURPHY, J. P. The Rabeca and Its Music, Old and New, in Pernambuco, Brazil. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana** V. 18.2, p. 147-172. University of Texas Press, Austin, 1997.

NEWTON JÚNIOR, C. **O Pai, o Exílio e o Reino: a poesia Armorial de Ariano Suassuna**. Recife Ed. Universitária. Recife, 1999.

NÓBREGA, A. P. da. **A Música no Movimento Armorial**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

NÓBREGA, A. C. Brincante: O encontro do popular e do erudito a serviço da educação. Entrevista concedida a Juliana Winkel, **Revista ECA**, Ano XIV, n.3, São Paulo, 2009.

PINTO, A. de A. A Melodia do Nordeste e suas Constâncias Modais. **Revista do Instituto do Ceará**. Fortaleza, 1994.

QUEIROZ, R. B. **Abordagem analítico-interpretativa da Sonatina (1995) para violino e piano de Danilo Guanais**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas UNICAMP, Campinas, 2002.

REILY, S. A. Macunaíma's Music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil. In: STOKES, Martin (edt.). **Ethnicity, identity and music: the musical construction of place**. Oxford and New York: Berg, 1997. p. 71-98.

ROSSI, C. S. **Da Cana de Açúcar às Mesas de Som: História da Rabeca através de Rabequeiros**. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2019.

SANTOS, I. M. F. dos. **Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial**. Editora da UNICAMP: Campinas 1999.

SANTOS, R. **Isso não é um violino?** Usos e sentidos contemporâneos da rabeca no Nordeste. Natal: IFRN Editora, 2011.

SOLER, L. **As Raízes Árabes na Tradição Poético-Musical do Sertão Nordestino**. Recife: Editora Universitária, 1978.

SUASSUNA, A. **Ferros do Cariri**. Guariba Editora de Arte Ltda. Acervo Biblioteca Brasileira. São Paulo, 1974

SUASSUNA, A. **O Movimento Armorial**, Universidade Federal de Pernambuco, Ed. Universitária, Recife, 1974.

VARGAS, H. **Hibridismos Musicais de Chico Science e Nação Zumbi**. São Paulo: Ateliê Nacional, 2007

VICTOR, A.; LINS, J. M. **Ariano Suassuna, um perfil biográfico**, Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar, 2007.

FERNANDES, M. Manifesto Regionalista. Disponível em:

<<https://www.todamateria.com.br/manifesto-regionalista/>>. Acesso em: Nov. 2022.

CULTURA e Economia Criativa. Grupo-Grial de Dança. Disponível em:

<<https://spcd.com.br/en/verbete/grupo-grial>>. Acesso em Nov. 2022.

SANTOS, V. Suassuna é Baluarte da Cultura Popular. São Paulo, O Diário de Mogi, 1996. Disponível em:

<<https://teatrojornal.com.br/1996/12/suassuna-e-baluarte-da-cultura-popular/>>. Acesso em Nov. 2022.

FOLHA de Pernambuco, Corpo do Músico Jarbas Maciel é enterrado no Recife. Disponível em

<<https://www.folhape.com.br/noticias/corpo-do-musico-jarbas-maciel-ex-orquestra-sinfonica-e-sepultado-no-re/115174/>>. Acesso em Nov. 2022.

NÓBREGA, A. Persona, entrevista. Disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=-c2AtW1XS48&t=1751s>>. Acesso em Nov. 2022.