

A ORGANOLOGIA E A ADAPTAÇÃO TIMBRÍSTICA NA MÚSICA ARMORIAL¹

Rafael Borges Aloan²

Resumo

Esta comunicação procura apontar a relevância da escrita idiomática na música armorial, tendo como base as trajetórias de grupos como a Orquestra Armorial de Câmara e o Quinteto Armorial. Foram estudados os instrumentos típicos nordestinos e suas equivalências aos instrumentos da orquestra clássica. A ambientação instrumental inicialmente proposta pela música armorial e o possível uso de conjuntos mistos. Apresenta um breve histórico do *Marimbau* (característico instrumento armorial), as alternativas adotadas pelos grupos armoriais referentes às suas formações instrumentais e a resistência de músicos e compositores de formação erudita em misturar instrumentos populares e eruditos.

Palavras-chave: Música armorial – Instrumentos populares nordestinos – Adaptação timbrística

Abstract

This paper intends to show the importance of written language in armorial music, based on the work of groups such as Orquestra Armorial de Câmara and Quinteto Armorial. Typical Brazilian northeastern instruments were studied, and their equivalency to instruments of the classical orchestra. The instrumental environment, originally proposed by the armorial music, and the experience of mixed instrumental sets. Presents a brief historic of the *Marimbau* (typical armorial instrument), the different sorts of instrumental sets adopted by armorial groups and the resistance of some musicians and composers to incorporate popular instruments into the classical orchestra.

Key Words: Armorial music – Brazilian popular instruments – Timbristic adaptation

Introdução

Frente à aceleração da chegada de influências estrangeiras no Brasil e com o intuito de salvaguardar as raízes das expressões populares nordestinas, Ariano Suassuna, em 1970, funda o Movimento Armorial. Com pesquisas acerca do fazer cultural sertanejo, surge como uma forma de resistência aos elementos modificadores dessas manifestações e ainda com o intuito de criar uma arte erudita brasileira baseada nas raízes populares utilizando “a técnica européia para assumir-se como raça e cultura³”.

Desde o início do Movimento Armorial houve a preocupação referente à mistura de instrumentos populares nordestinos e instrumentos da orquestra clássica européia, tendo a escrita idiomática como ferramenta fundamental nesse processo de ambientação instrumental. Uma forte resistência em relação à inserção de instrumentos populares

¹ Comunicação retirada de monografia de conclusão de curso em Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da Unirio.

² Graduação em Licenciatura Plena - Habilitação em Música Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)

³ Santos, 1999, p. 174.

nordestinos foi bem marcante no curso dessa nova categoria de música que surgia. Tal resistência se justificava, entre diversos outros motivos, pela falta de homogeneidade dos grupos e pela dificuldade na afinação desses instrumentos ditos rústicos. Um trabalho de adaptação timbrística e organológica se fez necessário para que, através de uma formatação estética, a música armorial atingisse seus objetivos iniciais.

Os grupos de música armorial

Em 1969, é criado, por Ariano Suassuna e Cussy de Almeida, um quinteto composto por duas flautas, viola de arco, violino e percussão, a partir da formação do *terno* (modelo de grupo popular), substituindo os pífanos pelas flautas e as rabecas pelo violino e viola de arco (como rabecas aguda e grave), e percussão pela zabumba, dando continuidade, então, à construção do repertório.

No ano seguinte Cussy de Almeida funda a Orquestra Armorial de Câmera, integrando a ela os músicos do quinteto anterior. A formação instrumental se dava basicamente por seis violinos, duas violas, dois violoncelos, contrabaixo, duas flautas transversais, cravo, violão, viola sertaneja e *berincelo* (uma espécie de amálgama de berimbau e violoncelo criado a partir do Movimento Armorial). A percussão da Orquestra é chamada por Cussy de Zabumba, fazendo referência à formação instrumental, também chamada em Pernambuco de *Terno de Pífanos*, composta por um bombo, caixa clara e pratos (acompanhado por pífanos, o que não é o caso nesta orquestra).

Na orquestra ela [a rabeca] é substituída por seis violinos e duas violas de arco. A viola de dez ou doze cordas, mais conhecida como viola sertaneja, é um instrumento de som nobre, a exemplo do requintado cravo europeu. A característica do som pinçado em cordas duplas, dá a ambos a possibilidade de se alternarem na execução das músicas criadas para eles. O pífano (...) na orquestra é substituído por duas flautas transversais⁴.

Suassuna começa a achar que a Orquestra, com o passar do tempo, soava “um tanto europeizada⁵”. E sempre resistiu ao fato de não haver instrumentos populares em sua formação. Apoiava-se no argumento de que entre as maiores preocupações em relação às possíveis formações dos grupos de música armorial estavam os timbres dos instrumentos e suas interpretações, que deveriam estar de acordo com a música popular feita no Nordeste do Brasil. A Orquestra Armorial buscou uma formação instrumental mais homogênea, composta por instrumentos próprios de uma orquestra clássica, diferente do Quinteto Armorial que mesclou instrumentos populares e eruditos, buscando uma variedade maior de timbres.

A resistência de alguns compositores, entre eles Cussy de Almeida, de incorporar determinados instrumentos populares à Orquestra se dava em função da uniformidade sonora propícia de uma orquestra formada exclusivamente por instrumentos sinfônicos. A adaptação ou substituição instrumental era muitas vezes conscientemente deixada de lado por determinados compositores ditos nacionalistas, fazendo com que peças nas quais figuram elementos musicais tipicamente brasileiros fossem executadas através de instrumentação clássica européia. Isso se dava, possivelmente, pela ambição de projeção internacional de suas obras e pela dificuldade de encontrar no exterior instrumentos

⁴ Almeida, 1975.

⁵ Lima, 2004.

“exóticos” ou músicos que os executassem⁶.

Suassuna então funda, em 1970, o Quinteto Armorial. O novo grupo era formado por viola sertaneja, violino (e rabeca), flauta (e pífano) e percussão. Esta última tendo o marimbau como instrumento mais significativo. O Quinteto Armorial contava com uma instrumentação mais popular e fiel às formações dos grupos de música tradicional que a Orquestra Armorial. O contato com instrumentistas populares foi de essencial importância nesse trabalho de ajuste estilístico ao compor e interpretar. Apesar de possuir instrumentos clássicos europeus, como o violino de Antônio Nóbrega, o Quinteto mantinha essa proposta de aproximação sonora e interpretativa como uma das principais preocupações, como afirma o violeiro e diretor musical do Quinteto, Antônio José Madureira:

Optamos primeiro em formar um conjunto de câmara, cinco músicos, com alguns instrumentos que fossem instrumentos populares ou instrumentos eruditos que tivessem equivalência com o instrumento popular. E mesmo esses [músicos] eruditos tiveram que passar por um reaprendizado para que fossem tocados dentro do estilo da música nordestina⁷.

Alguns músicos e compositores da época com formação erudita, mesmo atrelados ao Movimento, como um dos membros originais do Quinteto Armorial, Jarbas Maciel, por exemplo, apresentavam certa dificuldade em incorporar instrumentos tradicionais e rústicos (como a rabeca e o marimbau) às suas composições. Isso era justificado através do receio de possível desafinação da orquestra, causada pelo uso desses instrumentos populares. Suassuna explicava que “ele [Jarbas Maciel] estranhava um pouco, porque ele é um músico tradicional, é um músico de orquestra sinfônica (...) tem uma formação erudita, então ele achava desafinado⁸”.

Cinco instrumentos de presença bem marcante nas manifestações musicais do povo do nordeste foram eleitos e convocados a participar dessa primeira experiência. Novos timbres seriam experimentados, outras linguagens se revelariam, fornecendo-nos novos dados para uma composição organizada, que rompesse as barreiras entre música erudita e música popular (...) erudita enquanto concepção e elaboração, popular no seu sentido mais amplo⁹.

A organologia da música armorial

A construção de um tipo de música erudita brasileira seria impossível sem organologia e escrita idiomática próprias que dessem aos grupos de música armorial, além da formação, um sotaque próprio através de instrumentos rústicos originalmente utilizados na música tradicional feita pelo brasileiro sertanejo. Apesar de preocupada em buscar e promover as raízes e a alma do povo brasileiro, do homem sertanejo, a música armorial sempre foi destinada a um público consumidor de música erudita e às salas de concerto. Ariano Suassuna e alguns compositores armoriais, principalmente Antônio Madureira, propunham uma instrumentação que remetesse os ouvintes aos toques ásperos, arcaicos da viola e da rabeca dos cantadores.

Alguns instrumentos inicialmente utilizados por compositores armoriais tiveram que sofrer uma aclimação ao tipo de música que estavam, a partir de então, servindo. Fosse adaptando-se através da interpretação (como foi o caso do violino de Antônio Nóbrega),

⁶ Santos, 1999, p.177.

⁷ Madureira, citado por Lima, 2004.

⁸ Ariano Suassuna, citado por Lima, 2000.

⁹ Madureira, 1976.

fosse buscando seu correspondente em terras brasileiras. É importante destacar que a validade do uso de instrumentos próprios de uma determinada manifestação musical e a escrita idiomática só se fazem válidas se interpretados também de maneira específica.

A representação sonora de um instrumento se dá através de três atributos: altura, intensidade e timbre. De maneira subjetiva esse último pode ser entendido como a cor ou a qualidade do som. O timbre é a característica do som que nos permite distinguir fontes sonoras que produzem a mesma frequência, ou seja, o sotaque do instrumento. Por essa razão a correspondência entre o timbre de dois ou mais instrumentos é facilmente encontrada dentro de diferentes (e até díspares) universos musicais.

Com efeito, pode-se dizer que a música armorial fundiu a monodia própria dos cantores cegos através da rabeca e do marimbau com a polifonia do violão, descendente do alaúde, e o som metálico da viola brasileira de 10 cordas remetendo ao som do clavicórdio ou do cravo. Bem como as rabecas substituindo os violinos e violas de arco.

Os músicos armoriais lançaram mão de uma transposição técnica e de efeitos de um instrumento para outro adaptando e fazendo correlações timbrísticas entre esses. A maneira de tocar própria dos cantadores nordestinos era somada à técnica instrumental já utilizada pelos músicos de formação erudita. Esses músicos e compositores desde o início experimentaram diversos artifícios em busca da concretização dessa música erudita nordestina, se valendo, por exemplo, de orquestra mista. Com instrumentos populares e sinfônicos transpondo a técnica de um para o outro, e estruturação de orquestra sobre modelos de grupos populares.

Totalizando toda sorte de instrumentos tocados por cada um dos componentes do Quinteto Armorial temos: viola sertaneja e zabumba (Antônio José Madureira), violão, ganzá e matraca (Edilson Eulálio), marimbau e tambor (Fernando Torres Barbosa), flauta, pífano e pratos (Egildo Vieira do Nascimento), e violino, rabeca e caixa (Antônio Carlos Nóbrega de Almeida).

O Marimbau

O marimbau armorial possui duas cordas afinadas em oitavas, apoiadas sobre cavaletes numa estrutura de madeira em forma de caixa de ressonância com abertura. É tocado através de uma vareta que quando percutida nas cordas faz resultar as notas dadas pela outra mão com o uso de um vidro cilíndrico. O instrumentista o apóia em seu colo na posição horizontal. Outras variações na descrição da estrutura do instrumento também são encontradas, como tendo suas cordas tensionadas em cavaletes sobre latas ou cabaças, que servem de caixa de ressonância, nas duas extremidades de uma tábua horizontal. O primeiro marimbau (ou *berimbau de lata*) visto por Suassuna consistia “num arame pregado numa tábua e esticado por cima de duas latas que servem de cavalete para o arame e de caixa de ressonância¹⁰”.

De origem africana, o marimbau foi adaptado pelo artesão nordestino João Batista de Lima. Pode-se dizer que a história desse instrumento e sua difusão se confundem com a história do Quinteto Armorial. Suassuna, a partir de livros brasileiros do século XIX, descobre o nome desse estranho instrumento que conheceu pelas mãos de um tocador de berimbau de lata conforme descreve:

Me lembro bem que o primeiro tocador de berimbau de lata que eu trouxe era um homem muito pobre, sem mão, a mão dele tinha sido cortada em algum

¹⁰ Suassuna, 1977, p.19, citado por Lima, 2000, p.12.

acidente, eu não sei, e ele amarrava aquela coisa de bater, ele amarrava no braço, no punho, e com a mão que ele tinha ele fazia deslizar o vidrinho para fazer as músicas¹¹.

O marimbau é provavelmente o instrumento mais característico e marcante da música armorial por ter sido, de certa maneira, recriado a partir das necessidades desta. Antônio Madureira no livro *Iniciação à Música do Nordeste*, diferencia o berimbau-de-lata do marimbau, tomando o segundo como criação do Quinteto Armorial.

No Quinteto Armorial, criamos um instrumento a partir do berimbau-de-lata. As suas latas foram substituídas por uma caixa de ressonância de madeira e ao invés de uma corda, adaptamos duas. Para esse instrumento que perdeu as características orgânicas e não acústicas do berimbau-de-lata, resolvemos adotar um nome que aparece nos antigos livros de viajantes que vieram ao Brasil descrevendo instrumentos de corda, provavelmente da família dos arcos musicais: marimbau¹².

Também pelo seu timbre marcante, e pelo uso de uma de suas cordas tocando quase todo o tempo a nota fundamental do tom como nota pedal, o marimbau possibilita ao intérprete portamentos (sem retirar o vidro da corda), notas soltas e efeitos percussivos. Ao ser tocado em conjunto deve ter sua corda solta afinada a partir da nota Ré do pífano. Por ser um instrumento de corda não pinçada ou friccionada, mas percutida, de timbre rústico e fanhoso, e pela sua afinação imprecisa, própria dos instrumentos destemperados do Nordeste do Brasil, tornou-se instrumento fundamental na atmosfera musical armorial.

Breves notas sobre o Pífano e a Rabeca

Muito comumente a rabeca é levemente estigmatizada como um instrumento, diferentemente do violino, desafinado ou impreciso. No entanto a grande maioria dos rabequeiros do Nordeste do Brasil são músicos autodidatas ou ensinados pelos próprios pais, sem formação acadêmica. Ao contrário do que acontece com muitos violinistas que, por sua vez, imprimem na execução do instrumento uma clara preocupação no que se refere a um estudo técnico de afinação. Assim atesta o maestro Cussy de Almeida sobre o violino ser um “instrumento que não admite o amadorismo¹³”. Haja visto a técnica e a afinação de rabequeiros como Antônio Nóbrega (ex Quinteto Armorial) e Luiz Fiaminghi (grupo Anima), ambos também violinistas e de formação erudita.

A música armorial tinha, entre suas referências timbrísticas, os cantadores sertanejos, em especial a dos cegos rabequeiros que, além de uma voz anasalada, não apresentavam um som limpo e puro tirado de suas rabecas. Soando “roufenha, melancólica e quase interior¹⁴”, e com menor volume sonoro que o violino. Com poucos pizzicatos ou vibratos e presença constante de cordas soltas (nota pedal) ou duplas, é bastante comum o uso exclusivo da primeira posição da mão esquerda do rabequeiro, caminhando pouco pelo braço do instrumento. Com um toque mais áspero e agressivo que o do violino, o arco é comumente usado da metade para a ponta (contrária à mão do instrumentista), de modo a percutir as cordas, quicando nelas em spiccato. Muito comum também é a presença de motivos rítmicos em notas curtas, sem que o arco perca o ponto de contato com as cordas.

¹¹ Suassuna citado por Lima, 2000.

¹² Madureira, s/ed, s/d.

¹³ Almeida, 1975.

¹⁴ Cascudo, 1984, p.183.

Além da música armorial, compositores de formação acadêmica, como José Eduardo Gramani, se valeram da rabeca na busca por uma maior variedade timbrística em suas obras. No CD *Mexericos da Rabeca* (1997) Gramani interpreta composições suas fazendo uso de diversos tipos de rabeca, explorando as diversas possibilidades sonoras desse instrumento.

A furação e afinação do pífano normalmente são feitas a partir de uma “conta-de-chegar”¹⁵, não existindo na maioria dos casos uma fórmula matemática aplicada à construção do instrumento. “Essa disposição não corresponde exatamente aos princípios que regem as leis da física da escala temperada¹⁶”. A afinação é corrigida controlando a força do ar projetado pelo intérprete ou por fechamentos parciais e combinações dos furos. Madureira afirma ainda que “os intervalos tocados isoladamente podem apresentar certas diferenças de afinação, porém quando executados dentro de um contexto melódico, o ouvido se encarregará de interpretá-los e corrigi-los naturalmente¹⁷”.

Considerações finais

Ao longo de quase quatro décadas, desde o anúncio oficial do Movimento Armorial, a música proposta se modificou de forma dinâmica, assim como qualquer manifestação artística. A intenção de salvaguardar as raízes da música popular, no entanto, se mantém presente não apenas no trabalho dos grupos armoriais hoje em atividade, mas em diversos grupos de música popular não ligados ao Movimento Armorial, mas influenciados por ele. Assim como houve mudanças e aprimoramentos no que tangencia a instrumentação utilizada na concepção das peças e formação dos grupos em pouco mais de quinze anos (do início da década de 70 até meados da década de 80) a música armorial experimentou uma evolução natural em sua trajetória. Partindo da Orquestra Armorial de Câmera e do Quinteto Armorial até chegar a grupos como Sa Grama, Quarteto Romançal, Grupo Gesta, entre outros.

Além dos grupos citados nesta comunicação, o rol de grupos armoriais (ou diretamente influenciados pelo Movimento Armorial) em atividade compreende também diversos outros, entre eles o Grupo Gesta, o Pedra Lispe, o músico Antúlio Madureira e o Grupo Armorial Ariano Suassuna. Além dos ex-integrantes do Quinteto Armorial, Egildo Vieira e Antônio Nóbrega.

Após passar pela pesquisa instrumental e timbrística, nos dias de hoje cada grupo opta por uma formação distinta, contudo mantendo determinadas características irrevogáveis da proposta inicial, evocadoras das manifestações musicais populares do Nordeste brasileiro. Sem abarcar preceitos estabelecidos pela prática instrumental e interpretativa de grupos participantes da fundação do Movimento Armorial e responsáveis pela construção dessa nova categoria musical que surgia então. Muitas vezes abrindo mão de paradigmas pré-estabelecidos, ainda que conscientes destes.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Cussy de. Texto de apresentação do LP **Chamada** (Orquestra Armorial). Direção de Cussy de Almeida. Discos Continental, 1975.

¹⁵ Guerra-Peixe, 2007, p. 94.

¹⁶ Madureira, s/ed, s/d.

¹⁷ Madureira, s/ed, s/d.

CASCUDO, Luis da Camara. **Vaqueiros e Cantadores**. São Paulo, SP: Editora USP, 1984.

GUERRA-PEIXE, César. **Estudos de Folclore e Música Urbana**. ARAÚJO, Samuel (Organizador). Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2007.

LIMA, Ana Paula Campos. **A Música Armorial**. Pernambuco, 2000. In; <http://www.unicap.br/armorial/movimento/produtos/amusica-armorial.pdf>. Acesso em 17 de agosto de 2008.

_____. **Música Armorial (Do experimental à fase Arraial)**. Curta-metragem. Recife-PE, 2004.

MADUREIRA, Antônio José. Texto de apresentação do LP **Aralume** (Quinteto Armorial). Discos Marcus Pereira, 1976.

_____. **Iniciação à Música do Nordeste através dos seus instrumentos, toques e cantos populares**. Projeto de pesquisa subvencionado pelo Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq). Brasília, DF: s/ed, s/d.

MEDAGLIA, Júlio. **Música Impopular**. São Paulo, SP: Editora Global, 1988.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em Demanda da Poética Popular -Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

SUASSUNA, Ariano. Texto de apresentação do LP **Orquestra Armorial**. Direção de Cussy de Almeida. Discos Continental, 1975.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 2003.