

MÚSICA ARMORIAL: FLAUTA DOCE E CRAVO EM CONEXÃO COM A MÚSICA NORDESTINA

*Daniele Cruz Barros*¹

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE
daniele.barros@ufpe.br

*Maria Aida Falcão Santos Barroso*²

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE
mariaaida.barroso@ufpe.br

RESUMO

Este trabalho apresenta os resultados parciais da pesquisa em andamento “Música armorial: flauta doce e cravo em conexão com a música nordestina” na área da performance musical, partindo do trabalho artístico desenvolvido pelo Duo Alfenim. A pesquisa está sendo desenvolvida a partir de uma abordagem metodológica qualitativa, dividindo-se em bibliográfica e documental. A revisão de literatura está fundamentada nos seguintes pontos principais: as características da música armorial, a questão da decolonialidade e os conceitos de transcrição e idiomatismo instrumental que permeiam esta abordagem. A pesquisa documental propõe um estudo das obras através da identificação dos elementos musicais armoriais presentes nas mesmas, enfatizando nesta etapa, a peça *Forró do Salu*. A partir das investigações citadas, a pesquisa propõe refletir sobre a possibilidade de conectar os instrumentos de origem europeia flauta doce e cravo com a cultura musical nordestina através da prática performática da música armorial.

Palavras-chave: flauta doce; cravo; música armorial; transcrição; decolonialidade.

INTRODUÇÃO

Assim como o modernismo e o nacionalismo, o Movimento Armorial buscou na arte popular do Nordeste uma legítima expressão artística brasileira. Ariano Suassuna,³ idealizador do movimento, propôs criar uma arte que teria como característica principal a ligação entre o romanceiro popular nordestino, representado pela Literatura de Cordel, a música de

¹ Doutora em Música e Musicologia do Século XX pela Universidade de Paris IV – Sorbonne. Professora de flauta doce na Universidade Federal de Pernambuco.

² Mestre em cravo e doutoranda em Musicologia pelo PPGM – UFRJ. Professora de Percepção Musical na Universidade Federal de Pernambuco.

³ Ariano Suassuna (1927-2014), escritor e dramaturgo.

instrumentos como viola sertaneja, rabeca e pífano e a xilografia⁴. Ele buscava a ligação desses elementos com “o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares” (SUASSUNA, 1977, p. 39). Na década de 70, essa proposta significou resistência à cultura de massas, aos modelos europeus e ao imperialismo norte-americano. Trazendo essa oposição para a atualidade, dirigimos um olhar decolonial às práticas artísticas com os instrumentos flauta doce e cravo, propondo uma abordagem da música armorial por meio de transcrições e novas obras.

Esses instrumentos, intrinsecamente ligados à música europeia do passado, possuem vasta literatura voltada aos seus repertórios. No Brasil, flauta doce e cravo foram ressignificados, sobretudo quando associados à prática das músicas brasileiras. Segundo Luciana Gifoni (2008), a “música antiga”⁵ no Brasil foi encontrando seus próprios caminhos, construindo pontes entre as práticas europeias anteriores ao século XVIII e determinadas realidades musicais brasileiras, como a investigação da Música Colonial e da música de tradição oral – onde se inclui o repertório do Nordeste brasileiro –, esta última exemplificada no trabalho dos grupos Anima (SP) e Syntagma (CE), assumidamente inspirados em ideias armoriais.

A Orquestra Armorial, ao interpretar obras de compositores pernambucanos do século XVIII no lançamento do Movimento, em 1971, estabeleceu uma relação entre este e a música colonial, promovendo a investigação das músicas desse período e sua utilização como matriz para a composição.

O Duo Alfenim, além de interpretar as músicas barroca e pré-barroca, busca estimular a renovação do repertório brasileiro para flauta doce e cravo, através da criação de novas obras por compositores pernambucanos, e da transcrição de obras armoriais originalmente destinadas a outros instrumentos.

Este trabalho traz uma breve apresentação da revisão de literatura e os resultados parciais da pesquisa em andamento, cujo objetivo principal é conectar a prática performática da formação flauta doce/cravo com a realidade musical nordestina – passada e presente – focando na estética da música armorial. Assim, foram estabelecidos os seguintes objetivos específicos: entender como se caracteriza a música armorial; identificar no repertório estudado elementos característicos da música nordestina; verificar como as obras e transcrições da música armorial

⁴ Técnica de desenho que consiste em entalhes na madeira de desenho que serão reproduzidos em papel, como uma espécie de carimbo.

⁵ Em consonância com o que acontecia na Europa, a chamada “música antiga” teve, a partir da década de 1960, crescente inserção entre músicos brasileiros. O trabalho desenvolvido por pioneiros como o Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC (com Violetta Kundert e Helle Tirler entre seus componentes), Roberto de Regina (cravista e construtor), conjunto Musikantiga (liderado por Ricardo Kanji), entre outros, teve impacto junto ao público e contribuiu para a inserção da flauta doce e do cravo na música brasileira (FAGERLANDE, PEREIRA e BARROSO, 2020).

podem constituir um elo entre a música nordestina e o instrumental proposto; aprofundar a discussão sobre o toque dos instrumentos populares inspiradores das obras e o idiomatismo da flauta doce e do cravo; apontar como o trabalho do Duo Alfenim pode conferir um caráter decolonial à sua prática artística.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa divide-se em bibliográfica e documental. A revisão bibliográfica está baseada nos seguintes pontos principais: as características da música armorial, a questão da decolonialidade e os conceitos de transcrição e idiomatismo instrumental. O estudo do repertório será importante para caracterizar aspectos estruturais e técnico-instrumentais, a fim de compreender como e quais características da estética armorial estão presentes no mesmo.

1. MÚSICA ARMORIAL

O Movimento Armorial nasceu de estudos conduzidos por Suassuna, envolvendo “escritores, compositores, músicos, artistas e poetas” (NOVO MOVIMENTO..., 1970, p. 32). Segundo ele, a música armorial apresenta em sua estrutura elementos que remetem à sonoridade dos “toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta [...] da nossa Música barroca do Século XVIII” (SUASSUNA, 1970, n.p.)

Ariana Nóbrega (2007), em sua pesquisa de mestrado, organizou as principais características da música armorial nas seguintes categorias: melodia, forma e textura, ritmo, harmonia, afinação e timbre. Essas características, apresentadas aqui de forma sintética, serão tomadas como parâmetro para nossas considerações a respeito do repertório.

Segundo a autora, a **melodia** é construída sobre escalas modais, apresentando, dentre outras características, o que Antônio Madureira⁶ denomina como “nota rebatida”, ou seja, “notas ligadas de duas em duas em grupos de semicolcheias, tendo sempre uma que se repete para ligar a seguinte” (NÓBREGA, 2007, p. 4)

Com relação a **forma e textura**, a autora aponta como principais características a “repetição de fragmentos melódicos”, o uso de terças paralelas e a presença de notas pedais. “O uso de pedais, muito comum, é encontrado com nota sustentada como ostinato, podendo também ser rítmico”. (NÓBREGA, 2007, p. 5)

⁶ Antônio Madureira (1949), violonista e compositor integrante do Quinteto Armorial.

Ritmicamente, Nóbrega (2007, p. 6) aponta a presença constante de sínopes, acentos nos tempos fracos, além de “polirritmia, células anacrústicas e acéfalas, pedal sonoro e rítmico e uso de semicolcheias repetidas à mesma altura ou ligadas duas a duas em grupos”.

Com relação à **harmonia**, ela aponta principalmente o uso da escala maior com sétima abaixada ou a mesma escala com a quarta aumentada. Os procedimentos de harmonização fogem daqueles de padrão europeu tonal, evitando a sensível e os encadeamentos típicos do tonalismo. Evitam-se ainda as modulações. Melodias com paralelismo de terças são empregadas sobre notas pedal. (NÓBREGA, 2007)

A **afinação** é um elemento polêmico desde a criação do Armorial⁷. Embora houvesse a ideia de se inserir na música de concerto instrumentos da cultura popular, Suassuna (1974) afirmava que tal ideia não encontrava boa acolhida junto aos músicos mais próximos a ele à época do lançamento do Movimento. Apesar de Nóbrega (2007, p. 7), apresentar a opinião de Madureira de que não haveria problema, já que os instrumentos populares eram afinados conforme os “eruditos”, esse posicionamento não era compartilhado por alguns compositores ligados à Orquestra Armorial. Segundo Suassuna (1974, p. 53), Jarbas Maciel⁸ contestava o uso desses instrumentos populares devido ao risco de “desafinação”. Para Cussy de Almeida,⁹ a questão da afinação era uma barreira para a inserção dos mesmos nos conjuntos tradicionais da música de concerto. Em entrevista de 1972, ele afirmava, juntando a questão do timbre à da afinação:

Até hoje, nenhum luthier conseguiu explicar porque duas rabecas populares feitas da mesma madeira, da mesma maneira, nunca têm o mesmo som, a mesma tonalidade, ainda que afinadas exatamente iguais. Isso nos levou a utilizar o violino e a viola para representar estas duas rabecas. Porque a verdade é que, sempre, tendo duas rabecas na mão, uma tem um som mais grave ou mais agudo que a outra. (HOHLFELDT, 1972, p. 11)

No Armorial, o **timbre** surge tendo como principal referência os cantadores nordestinos e os rabequeiros, buscando um som mais “anasalado” e “agressivo” (NÓBREGA, 2007, p. 9) ou, conforme já citado, os “toques ásperos, arcaicos, acerados” (SUASSUNA, 1970, n.p.), aproximando os timbres de viola e rabeca aos dos instrumentos do século XVIII.

⁷ Conforme afirmava Suassuna (1974), sua intenção, desde 1946, por ocasião de um encontro de cantadores sertanejos promovido por ele no Teatro de Santa Isabel, em Recife, era introduzir na música “de classe”, a sonoridade da viola sertaneja que, segundo ele, tinha um som semelhante ao do cravo.

⁸ Jarbas Maciel (1933 - 2019), violinista e compositor discípulo de Guerra-Peixe, ligado à criação do Movimento Armorial.

⁹ Cussy de Almeida (1936-2010), violinista, maestro e compositor. Idealizador da Orquestra Armorial.

2. DECOLONIALIDADE

De modo geral, as formações em instrumento no Brasil, assim como em outros países, seguem o modelo europeu conservatorial que remonta ao século XIX¹⁰, cujas influências são observadas na transmissão dos conhecimentos, nos métodos e técnicas adotados, no formato dos cursos, no repertório proposto, entre outros. Isso certamente resulta de uma cultura colonialista que vem praticando e naturalizando a música europeia em detrimento das culturas musicais locais. O fim do colonialismo histórico nos países da América Latina não assegurou o término de outras formas de domínio sobre os povos colonizados. Para Boaventura de Sousa Santos (2019, p. 27), o colonialismo continua acontecendo como forma de sociabilidade baseada na inferioridade étnico-cultural do outro. Segundo Nelson Maldonado-Torres (2007, p.131), esse processo – conceituado por Aníbal Quijano (2005) como colonialidade – se mantém vivo “em manuais de aprendizagem, nos critérios do bom trabalho acadêmico, na cultura, no senso comum, na autoimagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos, e em tantos outros aspectos de nossa experiência moderna.”

Esta pesquisa foca, sobretudo na colonialidade do saber, uma das facetas da colonialidade. Quijano (2005, p. 121) observa que ao incorporar histórias culturais tão diversas a um único mundo dominado pela Europa, todas as histórias, os recursos e os produtos culturais dos países dominados passaram a ser reprimidos e controlados para garantir a hegemonia europeia. Entre as várias formas de controle, tem-se o da subjetividade, da cultura, do conhecimento e de sua produção.

A partir da tomada de consciência sobre a colonialidade, surge o conceito de decolonialidade como oposição a sistemas solidificados de subalternização, questionando determinadas práticas e propondo alternativas às mesmas. Nesse sentido, abordar músicas armoriais e pós-armoriais nos instrumentos de tradição europeia, vem contribuir para ressignificar a prática desses instrumentos, trazendo para as salas de concerto repertórios pouco visibilizados, devido à predominância da cultura eurocêntrica. Trazer para nossas práticas artísticas a riqueza das manifestações populares – incluindo instrumentos, sonoridades, modos de tocar, estruturas musicais, entre outros – constitui uma desobediência epistêmica característica do pensamento decolonial. Neste trabalho consideramos que essa desobediência,

¹⁰ Para Luis Ricardo Queiroz (2020, p. 163-164), no século XIX, a criação da primeira instituição oficial de ensino musical no Brasil, o Conservatório Imperial de Música do Rio de Janeiro (1847), representou um passo significativo na institucionalização do ensino de música no país, entretanto isto solidificou um modelo europeu de civilização.

que propõe alternativas ao pensamento hegemônico, em algum sentido afina-se com a resistência a modelos externos, cultivada pelo pensamento de Suassuna em seu projeto de criar uma arte brasileira.

3. SOBRE TRANSCRIÇÃO E IDIOMATISMO INSTRUMENTAL

Até o século XVII não era habitual a indicação de uma instrumentação precisa por parte dos compositores (HARNONCOURT, 1993, p. 36) e os músicos tocavam com os instrumentos disponíveis e adequados à obra musical a ser executada. Mesmo no século XVIII era comum que indicassem vários instrumentos possíveis. Naquela época, os flautistas doces frequentemente tocavam obras originais para flauta transversal, transpondo-as uma terça menor acima. Transcrever obras originais para outros instrumentos como violino e viola da gamba, ou de períodos e estilos nos quais não há repertório original para flauta doce, constitui um excelente estímulo para o desenvolvimento de determinadas habilidades musicais dos flautistas, levando-os a ampliar os limites do instrumento técnica e expressivamente.

O trabalho de transcrição demanda conhecimento da obra, do meio original e do novo instrumento, sendo comparado por alguns autores a um trabalho de tradução que exige conhecimento do idioma original e do novo idioma. Para transcrever uma obra devemos tomar decisões a respeito de tonalidade, dedilhados, alturas, articulações, dinâmica, ornamentos, entre outros elementos capazes de manter a nova proposta de performance conectada ao original: “a transcrição seria a busca de identificação da obra não somente dos meios antigos, mas também dos novos, gerados pela mudança nos meios expressivos, de forma a estabelecer relações entre a obra original e a transcrita.” (BOTA, 2008, p. 4-5)

No caso da flauta doce podemos definir qual tipo de flauta utilizar por dispormos de diversos tamanhos e modelos. É preciso considerar timbre, caráter, possibilidades expressivas e sonoridade. Primeiramente, deve-se mergulhar na obra original para, em seguida, experimentar e decidir que flauta se alinha melhor com as exigências dos instrumentos para os quais a obra foi destinada.

Segundo a flautista Laurence Pottier (2011, p. 18), transcrever e interpretar o repertório escrito para flautas tradicionais como o *Shakuhachi* japonês, o *Dizi* chinês, o *Tin whistle* irlandês, pode representar um excelente campo de trabalho para a mecânica dos dedos, a flexibilidade do som, as ligaduras, os glissandos, os microtons, o ritmo, entre outros aspectos presentes nas músicas desses instrumentos. Da mesma forma, trabalhar a flauta doce no Brasil,

a partir de instrumentos de sopro da cultura popular como os pífanos, as flautas indígenas, as gaitas, entre elas a de caboclinhos, entre outros aerofones, pode proporcionar uma rica experiência. Na música armorial, o pífano foi escolhido como o principal parâmetro para a sonoridade de sopros.

No cravo, propõe-se o aproveitamento de sua aproximação timbrística com a viola sertaneja. Ao contrário da flauta doce, ele foi introduzido no Movimento por meio das atividades da Orquestra Armorial de Câmara. Para a cravista Patrícia Gatti (2014, p. 239), o nexos timbrístico entre o cravo e a viola¹¹ se dá pelas cordas de metal que dão ao cravo um traço da musicalidade brasileira e o aproxima de outros instrumentos de cordas como bandolim e cavaquinho, permitindo ainda paralelos com a rabeca. Assim, além do aproveitamento de questões idiomáticas próprias do instrumento, há a possibilidade de imitação de gestos musicais próprios dos instrumentos de cordas dedilhadas ou friccionadas.

Para Priscila Farias (2013, p.127), “identificação e classificação de sonoridades e recursos técnico-instrumentais oferecem subsídios para um estilo de execução informada pela estética cultural da composição”.

Mário de Andrade (1928) considerava que o fato de muitos instrumentos da nossa música tradicional serem “importados” não impedia que assumissem um caráter nacional: “é justamente a maneira de tratar o instrumento quer solista quer concertante que nacionalizará a manifestação instrumental.” Por isso, ele recomendava: “Nossos sinfonistas devem de por reparo na maneira com que o povo trata os instrumentos dele e não só aplica-la pros mesmos instrumentos como transporta-la pra outros mais viáveis” (ANDRADE, 1928, p. 25).

Elizabeth Travassos (2000, p. 34) identifica na obra de Mario de Andrade princípios norteadores do que viria a ser o nacionalismo musical, dentre eles a ideia de que a música nacional deve ser buscada junto à cultura popular e que deve ser trabalhada e elevada artisticamente pelos compositores “cultos”.

As ideias de Andrade se conectam com as propostas de Suassuna para a música armorial. Para Amilcar Bezerra (2013, p. 98), Suassuna considerava importante o olhar para a cultura popular, pois ele julgava o contato com sua musicalidade uma etapa importante da formação do músico brasileiro. Após essa etapa preparatória ele estaria apto à etapa seguinte, relacionada à “transposição”, que seria intermediária entre “imitação” e “recriação”, sendo a primeira um “procedimento superficial” e a segunda “um processo mais elevado”. Assim, a

¹¹ GATTI (2014) se refere ao instrumento como “viola caipira”. No entanto, optamos por manter ao longo do texto, o termo utilizado pelos compositores do Armorial: viola sertaneja.

transposição seria uma etapa necessária para se chegar à recriação, “objetivo máximo da arte nacional segundo o Armorial”. (BEZERRA, 2013, p. 113). Esse procedimento tomou forma na criação da música armorial. Segundo Rafael Aloian (2008, p. 25), a transposição técnica e de efeitos entre os instrumentos era feita com adaptações e correlações timbrísticas. Eles buscavam reproduzir a forma de tocar que seria própria dos cantadores, mas sem perder de vista a técnica da formação erudita.

O desafio do Alfenim é conectar seus instrumentos com a proposta armorial. Além do incentivo à criação de obras originais, o Duo se propõe a transcrever obras que já passaram pelo processo imitação-transposição-recriação, respeitando as características dos instrumentos populares do Nordeste brasileiro e o idiomatismo dos instrumentos abrangidos, tanto nos elementos técnicos quanto estilísticos.

4. FORRÓ DO SALU: CARACTERÍSTICAS E TRANSCRIÇÃO

Forró do Salu foi escrita para o pífano por Egildo Vieira (1947-2015), músico alagoano que desenvolveu em Recife grande parte da sua trajetória musical como compositor e multi-instrumentista, destacando-se, sobretudo, como tocador e construtor de pífano. Na década de 70, integrou o Quinteto Armorial. Seu espírito inventivo conferiu personalidade às suas improvisações ao pífano e aos instrumentos que criou (BARROS, 2019).

A peça apresenta melodia construída sobre a escala de Mi dórico (fig. 1), caracterizada pela estrutura com terça menor, sexta maior e sétima menor.

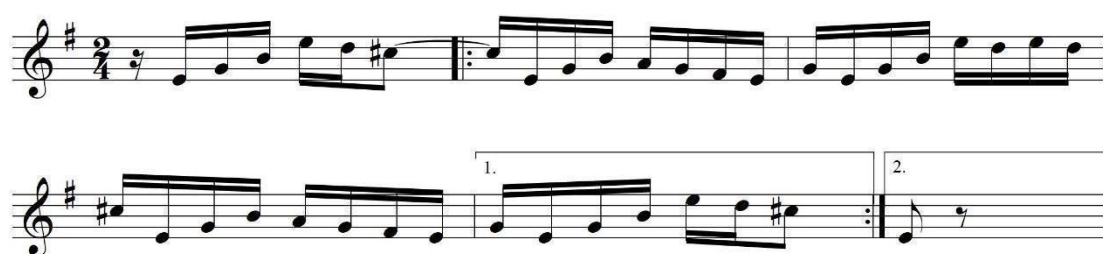


Figura 1: Frase inicial no modo dórico

Identificamos, na última parte (fig. 2), um breve trecho com emprego da escala de Mi eólio inserindo na melodia a sexta menor em substituição à sexta maior do modo predominante. Para Baptista Siqueira (*apud* FARIAS, p. 115), esse processo é chamado de “ambiguidade modal.”



Figura 2: trecho no modo eólio

A peça inicia com o uso do arpejo ascendente (fig. 3), comum na abertura de peças modais, finalizando em movimento descendente por graus conjuntos até a nota característica do modo, desenho recorrente ao longo da peça.



Figura 3: Melodia com arpejo ascendente

Os fragmentos melódicos são curtos e bastante repetidos, o que abre espaço para improvisação do intérprete. Na própria rerepresentação do motivo inicial já se observa uma pequena variação melódica feita pelo compositor, conforme assinalado pelas letras *a* e *a'* na fig. 4.

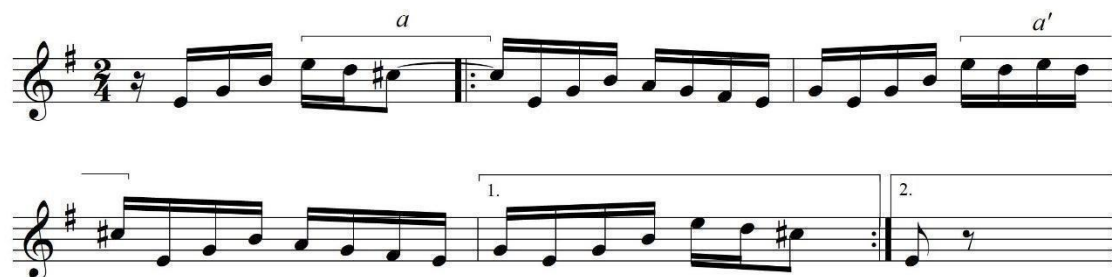


Figura 4: Variações na melodia

Em cada parte da peça nota-se um novo tema que se alterna com os demais, mas sem desenvolvimento dos mesmos. Outra característica identificada nesta peça é o uso das ‘notas rebatidas’ (fig.5). Para Nóbrega (2007, p. 4), esse tipo de desenho melódico é muito comum em gêneros como o forró, tendo sido bastante utilizado pelos compositores armoriais.



Figura 5: Notas rebatidas

No que diz respeito ao ritmo, além da presença das semicolcheias, encontramos o uso da síncope, elemento constante na música armorial, assim como células anacrústicas e acéfalas (fig. 6).

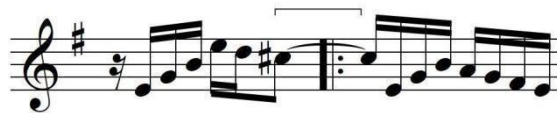


Figura 6: emprego da síncope e célula acéfala

Para transpor esta obra para flauta doce procuramos considerar o referencial do pífano. Dentre as opções de flautas, a flauta soprano renascentista¹² pode aproximar-se do pífano em tessitura e sonoridade. Segundo Nóbrega (2007, p. 9), nos instrumentos de cordas procurava-se um timbre mais áspero e um som mais “agressivo” com efeitos percussivos, entre outros. Na flauta doce, optamos por utilizar, em determinados trechos, técnicas capazes de aproximar mais os instrumentos.

No pífano, o próprio Egildo, em suas interpretações, às vezes empregava articulações incisivas, produzindo efeitos quase percussivos. Para reproduzir na flauta doce o efeito obtido por Egildo, foi feita uma aproximação com técnicas estendidas da flauta doce, associando sons ricos em ar a uma articulação mais dura¹³. Outra técnica empregada para atingir determinadas notas, na execução do pífano e da rabeça é o deslizamento de dedo através de glissando. Esta técnica, realizada na flauta doce em determinados intervalos, alude à sonoridade do pífano em sua afinação não temperada¹⁴.

Tendo sido composta como um “duelo” entre pífano e rabeça, coube ao cravo trazer elementos que remetam à execução da rabeça com cordas duplas, sendo uma delas utilizada como nota pedal (fig. 7).

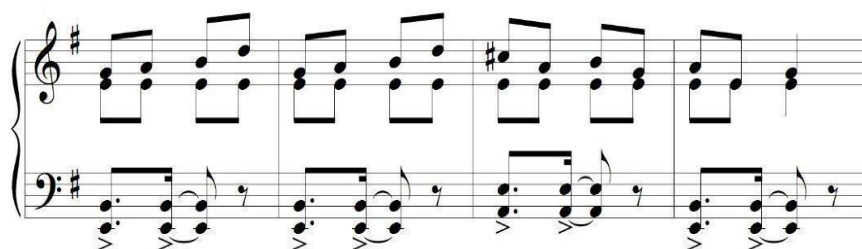


Figura 7: melodia da mão direita com nota pedal remetendo à rabeça

¹² Apesar de existir mais de um tipo de flauta renascentista, em geral, o perfil interior mais cilíndrico, aliado a outros aspectos do seu design, gera uma sonoridade mais “aberta”. Segundo Luis Henrique (1988, p. 253), a flauta renascentista apresenta uma sonoridade mais aberta, enquanto a flauta barroca (design Hotteterre) tem uma sonoridade mais aveludada.

¹³ Eve O’Kelly (1990, p. 99) descreve “rustle tones” como sons acompanhados de ruídos de ar que, entre outras formas, podem ser obtidos deixando o ar escapar com a flauta em posição vertical contra o lábio inferior. Mais adiante, a autora comenta que ao associá-lo a uma articulação dura “t” produz-se um incisivo som de ar no início da nota.

¹⁴ Segundo Cristina Eira Velha (2008, p. 277), em geral, os pifes apresentam pequenas variações de afinação entre si, pois conforme sua produção artesanal, suas notas não temperadas não são definidas conforme o padrão de afinação ocidental moderno.

Da viola sertaneja, o recurso das notas repetidas foi adaptado para o cravo no âmbito da oitava (fig 8). Esse tipo de desenho pode ser encontrado também em música de rabeca e é bastante idiomático para o cravo.¹⁵ A mão esquerda se encarrega do acompanhamento rítmico/harmônico, apresentando a fórmula típica do baião com bordões em quintas que reforçam o modo dórico, com destaque para a alternância entre I e IV graus.

A registração com alternância dos teclados traz a ideia de pergunta/resposta e reforça a proposta de um “duelo” entre os instrumentos.



Figura 8: emprego das notas repetidas na mão direita e fórmula do baião na mão esquerda

O estudo da peça *Forró do Salu* revela todo um contexto armorial/nordestino que deve ser “contado” pelo intérprete. Esse contexto se dá tendo como fio condutor as estruturas modais para além da simples utilização de escalas. Segundo Gifoni, (2008, p. 82), “os modos se associam não somente a um território, mas também a uma prática: a entoação, os timbres, as recorrências melódicas e rítmicas, as emoções que despertam”. Para a autora, estes são fatores “fundamentais para a identificação modal”.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que historicamente o repertório para a formação flauta doce e cravo é constituído essencialmente pela música europeia do passado, e que a abordagem dessa música traz consigo outras práticas que se perpetuam por meio de uma herança cultural eurocentrada, a presente pesquisa tem favorecido a construção de diálogos entre esses instrumentos e a música do Nordeste brasileiro.

¹⁵ Encontramos no repertório do cravo exemplos de peças construídas com o uso de notas pedal, notas repetidas na oitava, desenhos de terças alternadas, entre outros. Recursos como esses estão presentes em *Nordestinados* (1971) de Cussy de Almeida, única peça escrita para cravo solo no âmbito do Movimento Armorial (BARROSO, 2019)

Os conceitos de colonialidade/decolonialidade permitiram discutir a questão que instigou este trabalho, focando na colonialidade do saber e na ideia de desobediência epistêmica, permitindo que a pesquisa avance na sua proposição de música armorial como alternativa de repertório, promovendo novas composições e transcrições de obras armoriais.

A realização desta pesquisa tem permitido ao Duo Alfenim aprofundar conhecimentos sobre a música armorial e os elementos da música nordestina nela presentes. A compreensão mais detalhada dos mesmos, assim como dos instrumentos populares, tem auxiliado na concepção das obras e nas decisões técnicas e estéticas, importantes para a interpretação dessa música.

Embora o estudo de mais obras que integram o repertório do Duo Alfenim não tenha sido realizado para este trabalho, *Forró do Salu* nos levou a observar que a música armorial pode representar uma alternativa significativa de repertório, capaz de articular esses instrumentos de origem europeia e a música nordestina.

Finalizando, ressaltamos que com esta pesquisa não pretendemos encerrar a discussão sobre a colonialidade na prática artística da flauta doce e do cravo, mas contribuir para aprofundá-la, abrindo espaço para que outras músicas brasileiras sejam visibilizadas no repertório para a formação instrumental apresentada.

REFERÊNCIAS

ALOAN, Rafael Borges. A organologia e a adaptação timbrística na música armorial. In: *IV Encontro de História da Arte*. Campinas: IFCH / UNICAMP, 2008. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/ALOAN,%20Rafael%20Borges%20%20IVEHA.pdf>. Acesso em 17 set. 2018.

ANDRADE, Mario. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: I. Chiarato e Cia, 1928.

BARROS, Daniele Cruz (org.). *Caderno de Música Pernambucana para Flauta Doce*, v. 2. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2019.

BARROSO, Maria Aida. O Cravo Armorial: identidades sonoras. In: *Anais da XV Semana do Cravo*. Marcelo Fagerlande (Ed.), Mayra Pereira (Co-Ed.). Rio de Janeiro: UFRJ. Escola de Música, 2019, p. 103-112. Disponível em: <<https://musica.ufrj.br/images/pdf/anais15semanacravo.pdf>> Acesso em 30 out. 2021.

BEZERRA, Amilcar Almeida. *(Re)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória intelectual de Ariano Suassuna*. Tese (Doutorado em Comunicação). Niterói: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.

BOTA, João Victor. *A transcrição musical como processo criativo*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas), Campinas, 2008.

FAGERLANDE, Marcelo. PEREIRA, Mayra e BARROSO, Maria Aida. *O cravo no Rio de Janeiro do século XX*. Rio de Janeiro: RioBooks, 2020.

FARIAS, Priscila A. *A escrita idiomática da rabeca ao violino: Guerra-Peixe e a sonoridade nordestina*. In: *Revista Brasileira de Música*, v. 26, n. 1, p. 105-129, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Música da UFRJ, 2013.

GATTI, Patrícia. *Cravo Caboclo. Uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular – dois estudos de caso*. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, 2014.

GIFONI, Luciana Rodrigues. *Música de câmara e pós-modernismo: os grupos Syntagma (CE) e Anima (SP)*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Instituto de Artes, UNESP, 2008.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Diálogo Musical*. Monteverdi, Bach e Mozart. tradução: Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.

HOHLFELDT, Antônio. *Orquestra Armorial. O canto do povo que volta ao povo melhor do que veio*. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 mar. 1972, p. 11. Acervo Ariano Suassuna.

MALDONADO-TORRES, Nelson. *Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto*. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFUGUEL, R. (Org.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-167. Disponível em: <<http://ram-wan.net/restrepo/decolonial/17-maldonado-colonialidad%20del%20ser.pdf>> . Acesso em: 25 jun 2021.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A música no movimento armorial*. In: *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*. São Paulo: UNESP, 2007.

NOVO MOVIMENTO musical surgirá hoje no Recife. *Diário de Pernambuco*, Recife, 1º Caderno, 18 out. 1970, p. 32. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/8757> Acesso em 5 maio 2020.

O'KELLY, Eve. *The recorder today*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

POTTIER, Laurence. Transcrições para flauta doce: um repertório novo e eclético. In: Daniele C. BARROS (org.). *Novos caminhos da flauta doce*. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2011.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re) pensar o ensino superior em música. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 10, pp. 154-199, Unicamp, 2020.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Clacso, 2005. p. 117-142
Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sursur/20100624103322/12_Quijano.pdf> Acesso em: 6 jul 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SUASSUNA, Ariano. O Movimento Armorial. Separata da *Revista Pernambucana de Desenvolvimento*, v. 4 nº 1. Recife, jan/jun, 1977.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1974.

SUASSUNA, Ariano. Arte Armorial. *Três séculos de música nordestina: do Barroco ao Armorial* – Orquestra Armorial de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música. [Programa de Concerto]. Recife: UFPE: Secretaria Federal de Cultura, Igreja de São Pedro dos Clérigos, 18 out. 1970.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2000.

VELHA, Cristina Eira. *Significações culturais, sociais e simbólicas no estudo da banda de pífanos de caruaru (1924-2003) e a problemática histórica da cultura de tradição oral no Brasil*. Dissertação (Mestrado em História Social), São Paulo: FFLCH – USP, 2006.