



Universidade de Aveiro
2021

**ERIK DE LUCENA
PRONK**

**DO ROMANCE AO *LOOP* NORDESTINO: VIOLA
SERTANEJA E *LIVE LOOPING* NA MÚSICA
ARMORIAL**



Universidade de Aveiro
2021

**ERIK DE LUCENA
PRONK**

**DO ROMANCE AO *LOOP* NORDESTINO: VIOLA
SERTANEJA E *LIVE LOOPING* NA MÚSICA
ARMORIAL**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e coorientação científica do Doutor Ivan Vilela Pinto, Professor Auxiliar da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Brasil).

o júri

presidente

Doutor João Carlos Matias Celestino Gomes da Rocha
Professor Catedrático, Universidade de Aveiro

vogais

Doutor Ricardo Iván Barceló Abeijón
Professor Auxiliar, Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho

Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho
Professor Adjunto, Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Doutor Rucker Bezerra de Queiroz
Professor Titular, Escola de Música da Universidade Federal de Rio Grande do Norte

Doutor Alexsander Jorge Duarte
Investigador, Instituto de Etnomusicologia - Música e Dança, polo de Aveiro

Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho (Orientador)
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

agradecimentos

Agradeço a todos aqueles que tornaram a realização deste trabalho possível: à Universidade Federal da Paraíba pelo apoio à realização deste doutoramento. À Universidade de Aveiro por reunir condições favoráveis para o desenvolvimento do tema proposto. Ao meu orientador Paulo Vaz de Carvalho, pelo acolhimento, apoio, incentivo, e por compartilhar seu precioso conhecimento. Ao meu coorientador Ivan Vilela, pela amizade, pelos ensinamentos e pelo grande exemplo profissional e artístico. Aos professores do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro que contribuíram para o desenvolvimento do trabalho, especialmente ao Luca Chiantore pelo entusiasmo e interesse pelo meu trabalho e à Susana Sardo pelo importante incentivo. Aos meus amigos e colegas de doutoramento, pelas conversas, pelo apoio, por compartilhar as aflições e pelos bons momentos: Ítalo Neno, José Batista Jr., Eduardo Falcão, Éric Lana e especialmente Alex Duarte, Nery Borges e Belquior Guerrero, que além de tudo contribuíram significativamente compartilhando seus conhecimentos, discussões, leituras e revisões dos textos. Ao colega e grande amigo Albergio Diniz pelo valioso apoio e pelos ensinamentos de sempre. A todos os pesquisadores que contribuíram, com os seus trabalhos, para o conhecimento acerca dos temas abordados nesse estudo. Aos integrantes do Quinteto Armorial, especialmente ao Antônio Madureira, pela sua obra, pela sua contribuição para a música brasileira e pela gentileza de me ter concedido uma entrevista. Aos amigos e familiares que me suportaram incondicionalmente durante todo esse percurso, especialmente Ellen Farias, Edna Cristina, Humberto Luis, Erik Farias, Késia Santos, André Duarte, Hadassa Albuquerque, Geovana Jardim e Lilian Galvão. Aos meus queridos pais e irmãs por todo o amor de sempre, por me apoiarem de forma incondicional e por compreenderem a minha distância: Emile, Wania, Sandra e Marta. E por fim, à Vera Simões por todo amor, carinho, companheirismo, compreensão e suporte na etapa final desse trabalho.

palavras-chave

viola brasileira, live looping, loop station, música armorial, quinteto armorial.

resumo

Esta pesquisa teve como objeto de estudo os processos e produtos artísticos derivados da adaptação de obras de música Armorial para a modalidade de performance conhecida por *Live Looping*. O desenvolvimento do estudo foi conduzido por uma pesquisa artística fundamentada nos processos inerentes à experimentação criativa com o uso de um pedal de loop (BOSS RC-300) e com a performance da viola sertaneja. O repertório de obras delimitado pelo estudo correspondeu ao álbum "Do Romance ao Galope Nordestino", lançado em 1974 pelo Quinteto Armorial. Os resultados alcançados com a elaboração de novas versões das obras abordadas confirmaram uma correspondência entre a estética da música Armorial e a modalidade performativa do *Live Looping*.

keywords

brazilian viola, live looping, loop station, armorial music, armorial quintet.

abstract

This research had as object of study the artistic processes and products derived from the adaptation of Armorial music to the performance modality known as Live Looping. The development of the study was conducted by an artistic research based on the processes inherent to creative experimentation with the use of a loop pedal (BOSS RC-300) and with the performance of the *brazilian viola*. The repertoire of works delimited by the study corresponded to the album "*Do Romance ao Galope Nordestino*", released in 1974 by the Armorial Quintet. The results achieved with the elaboration of new versions of the works discussed confirmed a correspondence between the aesthetics of Armorial music and the performative modality of Live Looping.

ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS	11
LISTA DE TABELAS	17
LISTA DE VÍDEOS	18
LISTA DE ÁUDIOS	19
1. INTRODUÇÃO	21
2. CONTEXTUALIZAÇÃO	33
2.1. A VIOLA SERTANEJA.....	33
2.1.1. <i>Breve História da Viola no Brasil</i>	36
2.1.2. <i>A interiorização da Viola</i>	40
2.1.3. <i>Idiomatismos da Viola Brasileira</i>	41
2.1.4. <i>A Viola no Nordeste</i>	43
2.1.5. <i>Antônio Madureira e a Viola Sertaneja</i>	45
2.1.6. <i>Aspectos da técnica de execução da viola</i>	48
2.1.7. <i>Escolha das afinações</i>	52
2.2. A MÚSICA ARMORIAL.....	57
2.2.1. <i>Do Romance ao Galope Nordestino</i>	69
2.3. O LIVE LOOPING.....	73
2.3.1. <i>Evolução dos meios tecnológicos empregues no Live Looping</i>	77
3. MATERIAIS E MÉTODOS	82
3.1. CONSIDERAÇÕES ACERCA DA METODOLOGIA.....	82
3.2. ATIVIDADES DO PLANO TEÓRICO.....	83
3.2.1. <i>Pesquisa bibliográfica</i>	83
3.2.2. <i>Entrevista</i>	83
3.3. MATERIAIS.....	84
3.3.1. <i>Viola</i>	84
3.3.2. <i>Loop Station</i>	104
3.4. ATIVIDADES DO PLANO PRÁTICO.....	113
3.4.1. <i>Audição das obras</i>	113
3.4.2. <i>Transcrição</i>	114
3.4.3. <i>Escrita em notação musical</i>	116
3.4.4. <i>Arranjo</i>	116
3.4.5. <i>Edição das partituras dos arranjos</i>	119
3.5. REGISTRO AUDIOVISUAL.....	123

4.	RESULTADOS	125
4.1.	REVOADA	125
4.1.1.	<i>Apresentação da obra</i>	<i>125</i>
4.1.2.	<i>Faixa de Loop 1.....</i>	<i>127</i>
4.1.3.	<i>Faixa de Loop 2.....</i>	<i>129</i>
4.1.4.	<i>Faixa de Loop 3.....</i>	<i>131</i>
4.1.5.	<i>Coda.....</i>	<i>132</i>
4.1.6.	<i>Programação da Loop Station</i>	<i>132</i>
4.2.	ROMANCE DA BELA INFANTA	133
4.2.1.	<i>Apresentação da obra</i>	<i>133</i>
4.2.2.	<i>Faixa de Loop 1.....</i>	<i>135</i>
4.2.3.	<i>Faixa de Loop 2.....</i>	<i>136</i>
4.2.4.	<i>Programação da Loop Station</i>	<i>137</i>
4.3.	MOURÃO.....	139
4.3.1.	<i>Apresentação da obra</i>	<i>139</i>
4.3.2.	<i>Programação da Loop Station</i>	<i>143</i>
4.4.	TOADA E DESAFIO	144
4.4.1.	<i>Apresentação da obra</i>	<i>144</i>
4.4.2.	<i>Toada.....</i>	<i>145</i>
4.4.3.	<i>Programação da Loop Station</i>	<i>148</i>
4.5.	DESAFIO	153
4.5.1.	<i>Faixa de Loop 3.....</i>	<i>153</i>
4.5.2.	<i>Faixa de Loop 2.....</i>	<i>154</i>
4.5.3.	<i>Faixa de Loop 1.....</i>	<i>156</i>
4.5.4.	<i>Programação da Loop Station</i>	<i>156</i>
4.6.	PONTEIO ACUTILADO	157
4.6.1.	<i>Apresentação da obra</i>	<i>157</i>
4.6.2.	<i>Faixa de Loop 1.....</i>	<i>158</i>
4.6.3.	<i>Faixa de Loop 2.....</i>	<i>159</i>
4.6.4.	<i>Faixa de Loop 1.....</i>	<i>159</i>
4.6.5.	<i>Faixa de Loop 3.....</i>	<i>160</i>
4.6.6.	<i>Programação da Loop Station</i>	<i>160</i>
4.7.	REPENTE.....	162
4.7.1.	<i>Apresentação da obra</i>	<i>162</i>
4.7.2.	<i>Faixa de Loop 1.....</i>	<i>162</i>
4.7.3.	<i>Faixa de Loop 2.....</i>	<i>163</i>
4.7.4.	<i>Faixa de Loop 3.....</i>	<i>164</i>
4.7.5.	<i>Programação da Loop Station</i>	<i>165</i>
4.8.	TORÉ	167

4.8.1.	<i>Apresentação da obra</i>	167
4.8.2.	<i>Faixa de Loop 1</i>	169
4.8.3.	<i>Faixa de Loop 2</i>	170
4.8.4.	<i>Faixa de Loop 3</i>	171
4.8.5.	<i>Programação da Loop Station</i>	172
4.9.	EXCELÊNCIA	174
4.9.1.	<i>Apresentação da obra</i>	174
4.9.2.	<i>Faixa de Loop 1</i>	174
4.9.3.	<i>Faixa de Loop 2</i>	175
4.9.4.	<i>Programação da Loop Station</i>	176
4.10.	BENDITO	177
4.10.1.	<i>Apresentação da obra</i>	178
4.10.2.	<i>Faixa de Loop 1</i>	178
4.10.3.	<i>Faixa de Loop 2</i>	179
4.10.4.	<i>Faixa de Loop 3</i>	179
4.10.5.	<i>Seção central</i>	180
4.10.6.	<i>Programação da Loop Station</i>	181
4.11.	TOADA E DOBRADO DE CAVALHADA	184
4.11.1.	<i>Apresentação da obra</i>	184
4.11.2.	<i>Faixa de Loop 1</i>	184
4.11.3.	<i>Faixa de Loop 2</i>	185
4.11.4.	<i>Faixa de Loop 3</i>	185
4.11.5.	<i>Programação da Loop Station</i>	186
4.12.	ROMANCE DE MINERVINA	187
4.12.1.	<i>Apresentação da obra</i>	187
4.12.2.	<i>Faixa de Loop 1</i>	188
4.12.3.	<i>Programação da Loop Station</i>	189
4.13.	RASGA	190
4.13.1.	<i>Apresentação da obra</i>	191
4.13.2.	<i>Faixa de Loop 1</i>	191
4.13.3.	<i>Faixa de Loop 2</i>	192
4.13.4.	<i>Programação da Loop Station</i>	193
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
5.1.	DISCUSSÃO	195
5.1.1.	<i>Loops de Motivo Cíclico</i>	195
5.1.2.	<i>Loop de Frase Inteira</i>	196
5.1.3.	<i>Sobre a Gravação das Faixas de Loop</i>	198
5.1.4.	<i>Sobre a Reprodução das Faixas de Loop</i>	198

5.1.5.	<i>Sobre a Interrupção das Faixas de Loop</i>	198
5.2.	CONCLUSÕES.....	202
6.	REFERÊNCIAS	206
7.	ANEXOS	213
7.1.	GLOSSÁRIO	213
7.2.	PARTITURAS	219
7.3.	RC-300 PROGRAMA	288
7.4.	GRAVAÇÕES AUDIOVISUAIS DA PERFORMANCE	293
7.5.	DEPOIMENTO DE ANTÔNIO MADUREIRA, EM 22/05/2020	294

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Detalhe do selo da viola Joel Dias. Modelo: Viola Caipira; Fabricado em: 04-2016.	34
Figura 2. Disposição das cordas da viola. Indicação dos calibres em polegadas	35
Figura 3. Comprimento da corda, 58 cm; Largura do bojo superior, 24 cm; Largura da cintura, 19 cm; Largura do bojo inferior, 34 cm; Comprimento vertical do bojo, 47 cm	35
Figura 4. Extensão das afinações "Cebolão em Ré" e "Rio Abaixo"	36
Figura 5. Estudo V de Radamés Gnattali (c. 6-18). Exemplo do uso dos "arrastes" nos c. 9, 11, 13 e 15.	42
Figura 6. Afinação Natural.....	44
Figura 7. Afinação utilizada pelos cantadores repentistas	44
Figura 8. Viola Quebrada (c.1-12).....	52
Figura 9. Diagrama de Afinações (Ribeiro, 2018, p. 240-242)	56
Figura 10. Afinações por Famílias Proposta por Vilela	57
Figura 11. Programa do Concerto da Orquestra Armorial de Câmara de 18/10/1970	62
Figura 12. Capa e Verso do Álbum "Do Romance ao Galope Nordestino".....	70
Figura 13. Sistema com Dois Gravadores de Fita.....	78
Figura 14. Afinação "Cebolão em Ré"	84
Figura 15. Afinação "Rio Abaixo"	84
Figura 16. Revoada (c. 158-): Toque de <i>p</i> sobre corda aguda.....	87
Figura 17. Toada e Desafio (c. 14)	88
Figura 18. Toada e Desafio (c. 16-).....	89
Figura 19. Toada e Desafio (c. 51-54).....	90
Figura 20. Revoada (c. 91).....	91
Figura 21. Romance da Bela Infanta (c. 17)	91
Figura 22. Romance da Bela Infanta (c. 27-44).....	92
Figura 23. Mourão (c.10): Toque <i>p-i</i> alternado sobre o segundo par	93
Figura 24. Toada e Desafio (c.1): Toque simultâneo <i>p-m</i> no segundo par.....	94

Figura 25. Toada e Desafio: Toque apenas na corda grave do terceiro par (5-6); toque simultâneo de <i>p-i</i> nas duas cordas do terceiro par (7-8)	94
Figura 26. Bendito (c. 1-2): Toque de <i>p</i> sobre a corda grave	95
Figura 27. Bendito (c. 5-6): Alternância do toque de <i>p</i> sobre cordas aguda e grave	96
Figura 28. Ponteio Acutilado (c. 51): Uso do <i>dedillo</i>	97
Figura 29. Ponteio Acutilado (c. 83): <i>Dedillo</i> sobre dois pares de cordas	98
Figura 30. Toada e Dobrado de Cavalhada (c. 62-64): imalt <i>p-i</i> (c.62-63) e imalt <i>p-i-m</i> (c. 64-65).....	99
Figura 31. Romance de Minervina (c. 1): tambor	100
Figura 32. Toada e Desafio (c. 115): Percussão sobre o tampo	100
Figura 33. Mourão (c. 77): Toque com baqueta	101
Figura 34. Toada e Desafio (c. 123): Toque percussivo sobre o cavalete com baqueta.....	102
Figura 35. Bendito (c. 9-10): Uso do <i>slide</i>	103
Figura 36. Rasga (c. 9): Uso do <i>slide</i>	104
Figura 37. BOSS RC-300. Fonte: Roland	105
Figura 38. Pedal Gravar (A) e Pedal Reproduzir (B)	106
Figura 39. Três Faixas de Gravação (Tracks) da RC-300	106
Figura 40. Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT) na RC-300.....	107
Figura 41. Ilustração da Ordem “Gravação → Sobreposição → Reprodução”	108
Figura 42. Ilustração da Ordem “Gravação → Reprodução → Sobreposição”	109
Figura 43. Configurações para Cada Faixa (TRACK EDIT).....	110
Figura 44. Configurações de Memória de Frase (MEMORY EDIT)	111
Figura 45. Projeto do Arranjo da Obra "Mourão" no Software Logic Pro X®	117
Figura 46. Documento "RC-300 Programa" da obra Revoada	118
Figura 47. Timeline do Arranjo da obra “Toada e Desafio”	118
Figura 48. Edição da partitura de "Toré" no Sibelius®	119
Figura 49. Siglas para os Pedais da RC-300	121
Figura 50. Uso da correia como suporte para o instrumento.....	123
Figura 51. Nota Pedal em Revoada. Fonte: Andrade (2017, p. 171)	126
Figura 52. Nota Pedal em Revoada. Fonte: Andrade (2017, p. 106)	126

Figura 53. Tema em Escalas Duetadas. Fonte: Andrade (2017, p. 106)	127
Figura 54. Revoada (c. 1-30): Faixa de Loop 1	127
Figura 55. Notação e Efeito do Quarto Par em Oitavas	128
Figura 56. Revoada: Camadas Formadas Pelos Instrumentos na Versão Original.....	128
Figura 57. Revoada: Camadas Formadas na Versão para Live Looping.....	128
Figura 58. Revoada (c. 91): transcrição para viola (Solo 2)	129
Figura 59. Revoada (c. 121): transcrição para viola (Solo 3)	129
Figura 60. Revoada (c. 135-142): Faixa de Loop 2	130
Figura 61. Revoada (c. 151-158): variação do tema melódico duetado na linha da viola (Vla.)	130
Figura 62. Revoada (c. 159-166): versão original (violino) e transcrição (viola)	130
Figura 63. Revoada (c. 167-190): Faixa de Loop 3	131
Figura 64. Revoada: Faixas de Loop 2 e 3.....	131
Figura 65. Revoada (231-238): Coda – Versão Original; Coda – Transcrição para viola.....	132
Figura 66. Melodia: Romance da Bela Infanta. Fonte: Andrade (2017, p. 49).....	134
Figura 67. Romance da Bela Infanta: Seções e Instrumentação.....	134
Figura 68. Romance da Bela Infanta: Seções, Faixas de Loop e Solos	135
Figura 69. Romance da Bela Infanta (c. 1-13): Faixa de Loop 1	135
Figura 70. Romance da Bela Infanta. Gravação do Ritmo Inicial Anacrústico.....	136
Figura 71. Romance da Bela Infanta: Solo 2 (viola)	136
Figura 72. Romance da Bela Infanta (c. 13-19): Faixa de Loop 2	137
Figura 73. Romance da Bela Infanta: Faixa de Loop 2 - Gravação do Ritmo Inicial Anacrústico	137
Figura 74. Romance da Bela Infanta (c. 25-26): Modo de Interrupção para Fim do Loop. 138	
Figura 75. Indicação dos Sete Versos em Mourão. Fonte: Andrade (2017, p. 110)	140
Figura 76. Mourão (c. 10-22): Versão Transcrita	140
Figura 77. Mourão (c. 3-4): Faixa de Loop 1	141
Figura 78. Mourão (c. 10-27): Faixa de Loop 2	142
Figura 79. Mourão (c. 44-48): Gravação em Sobreposição [2D] da Faixa de Loop 2b (Excerto)	142

Figura 80. Mourão (c. 10-12): Gravação da Faixa de Loop 2.....	142
Figura 81. Mourão (c. 45-61): Faixas 1 e 2 em reprodução simultânea.....	143
Figura 82. Toada (c. 1-2): Faixa de Loop 1.....	146
Figura 83. Toada (c. 3-5): Faixa de Loop 2.....	147
Figura 84. Toada (c. 3): Notação e Efeito da Articulação do Acorde	147
Figura 85. Toada (c. 47-54): Faixa de Loop 3	148
Figura 86. Toada (c. 59-66): Acompanhamento (viola) e Reprodução da Faixa de Loop (3ª)	148
Figura 87. Toada (c. 16-29): Exemplo de Sincronização das Faixas 1 (T1) e 2 (T2).....	149
Figura 88. Toada: Exemplo de <i>Assign</i> (c. 47).....	150
Figura 89. Toada: Exemplo de <i>Assign</i> (c. 59).....	151
Figura 90. Toada: Exemplo de <i>Assign</i> (c. 67).....	151
Figura 91. Toada: Exemplo de <i>Assign</i> (c. 73).....	152
Figura 92. Desafio (c. 74-82): Faixa de Loop 3	153
Figura 93. Desafio: Ritmo Inicial das Três Faixas de Loop	153
Figura 94. Desafio (c. 130-134) Acompanhamento para a Faixa de Loop 3 (Excerto).....	154
Figura 95. Desafio (c. 82-90): Faixa de Loop 2	154
Figura 96. Desafio (c. 90-98): Faixa de Loop 2b	155
Figura 97. Desafio (c. 114-122): Faixa de Loop 2b.....	155
Figura 98. Desafio (c. 122-130) Percussão sobre o cavalete com a baqueta.....	155
Figura 99. Desafio (c. 162-170): Faixa de Loop 1	156
Figura 100. Ponteio Acutilado: Tema Inicial - Destaque para o uso da <i>Bariolage</i>	158
Figura 101. Ponteio Acutilado (c. 1-9): Faixa de Loop 1	159
Figura 102. Ponteio Acutilado (c. 42-50): Faixa de Loop 2.....	159
Figura 103. Ponteio Acutilado (c. 101-106): Faixa de Loop 1 (c. 101-102)	160
Figura 104. Ponteio Acutilado (c. 105-109): Faixa de Loop 3.....	160
Figura 105. Repente (c. 1-8): Faixa de Loop 1 (a, b)	163
Figura 106. Repente (c. 42-56): Faixa de Loop 2	163
Figura 107. Repente (c. 57-63): Solo sobre a repetição Faixa de Loop 2 (Excerto)	164
Figura 108. Repente (c. 98-108): Faixa de Loop 3	164

Figura 109. Repente (c. 110-116) Faixa de Loop 3b (Excerto)	165
Figura 110. Repente (c. 98-130). Exemplo da sincronização de Tempo das Faixas de Loop (Excerto)	166
Figura 111. Toré: Célula Rítmica do Marimbau	167
Figura 112. Toré: Variações da Célula Rítmica do Toré	168
Figura 113. Toré: Desdobramentos do Ritmo do Baião presentes em Toré	168
Figura 114. Toré (c. 3-8): Faixa de Loop 1(a).....	169
Figura 115. Toré (c. 79-84): Faixa de Loop 1b (viola)	170
Figura 116. Toré (c. 117-122): Faixa de Loop 1c (viola).....	170
Figura 117. Toré (c. 15-18): Faixa de Loop 2	170
Figura 118. Toré (c. 35-36): Faixa de Loop 3(a)	171
Figura 119. Toré (c. 39-40): Faixa de Loop 3b (viola)	171
Figura 120. Toré (c. 55-56): Faixa de Loop 3c (viola).....	171
Figura 121. Excelência (c. 1-2): Faixa de Loop 1	175
Figura 122. Excelência (c. 48-58): Faixa de Loop 2	175
Figura 123. Excelência (c. 68-72): Acompanhamento em Arpejos em Solo (Excerto).....	176
Figura 124. Excelência (c. 35-419: Uso do Fade Out para Favorecer o <i>rallentando</i> (rall.) .	177
Figura 125. Bendito (c. 5-6): Faixa de Loop 1(a)	178
Figura 126. Bendito (c. 9-19): Faixa de Loop 1b (viola)	179
Figura 127. Bendito (c. 13-15): Faixa de Loop 2	179
Figura 128. Bendito (c. 22-30): Faixa de Loop 3	180
Figura 129. Bendito (c. 61-69): Faixa de Loop 1	180
Figura 130. Bendito (c. 94-95) Faixa de Loop 2.....	180
Figura 131. Toada e Dobrado de Cavalhada (c. 5-8): Faixa de Loop 1.....	185
Figura 132. Toada e Dobrado de Cavalhada (c. 43-46). Faixa de Loop 2 (c. 43)	185
Figura 133. Toada e Dobrado de Cavalhada (c. 67-72): Faixa de Loop 3 e Camadas de Sobreposição	186
Figura 134. Romance de Minervina (c. 1-5): Faixa de Loop 1 (c. 1).....	188
Figura 135: Romance de Minervina (c. 4-21): Faixa de Loop 2.....	188

Figura 136. Romance de Minervina (c. 26-30): Acompanhamento em Arpejos (viola) - Excerto	189
Figura 137. Romance de Minervina (c. 21-24). Exemplo de Modo de Interrupção para Fade Out.....	190
Figura 138. Rasga (c. 3-4): Faixa de Loop 1(a).....	192
Figura 139. Rasga (c. 9-10): Faixa de Loop 1b (viola).....	192
Figura 140. Rasga (c. 17-18): Faixa de Loop 1c (viola).....	192
Figura 141. Rasga (c. 55-59): Faixa de Loop 2 (c. 56-59).....	193

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Encordoamentos e Calibres	86
---	----

LISTA DE VÍDEOS

Vídeo 1. Técnica das Dez Cordas: Ação do Polegar	50
Vídeo 2. Técnica das Dez Cordas: Ação do Indicador	51
Vídeo 3. Revoada (c. 158): Toque de <i>p</i> sobre corda aguda.....	87
Vídeo 4: Toada e Desafio (c. 14): Exemplo do Resultado Sonoro	88
Vídeo 5. Toada e Desafio (c. 16). Exemplo do Resultado Sonoro	89
Vídeo 6. Toada e Desafio (c. 51-54) Exemplo do Resultado Sonoro.....	90
Vídeo 7. Revoada (c. 91). Exemplo do Resultado Sonoro	91
Vídeo 8. Romance da Bela Infanta (c. 17). Toque Alternado Sobre Corda Inferior	92
Vídeo 9. Romance da Bela Infanta (c. 27-44). Toque nas Cordas Inferiores	92
Vídeo 10. Mourão (c. 10): toque <i>p-i</i> alternado sobre o segundo par.....	93
Vídeo 11. Toada e Desafio (c.1): Toque simultâneo <i>p-m</i> no segundo par	94
Vídeo 12. Toada e Desafio: Toque apenas na corda grave do terceiro par (5-6); toque simultâneo de <i>p-i</i> nas duas cordas do terceiro par (7-8)	95
Vídeo 13. Bendito (c. 1-2): toque de <i>p</i> sobre a corda grave	95
Vídeo 14. Bendito (c. 5-6): Alternância do toque de <i>p</i> sobre cordas aguda e grave	96
Vídeo 15. Ponteio Acutilado (c. 51): Uso do dedillo	97
Vídeo 16. Ponteio Acutilado (c. 83): Dedillo sobre dois pares de cordas.....	98
Vídeo 17. Toada e Dobrado de Cavahada (c. 62-64): imalt <i>p-i</i> (c.62-63) e imalt <i>p-i-m</i> (c. 64-65).....	99
Vídeo 18. Romance de Minervina (c. 1): tambor.....	100
Vídeo 19. Toada e Desafio (c. 115): Percussão sobre o tampo.....	101
Vídeo 20. Mourão (c. 77): Toque com baqueta	102
Vídeo 21. Toada e Desafio (c. 123): Toque percussivo sobre o cavalete com baqueta	102
Vídeo 22. Bendito (c. 9-10): Uso do slide	103
Vídeo 23. Rasga (c. 9): Uso do slide	104

LISTA DE ÁUDIOS

Áudio 1. Revoada – Arranjo (Live Looping)	125
Áudio 2. Revoada (c. 91)	129
Áudio 3. Revoada (c. 121)	129
Áudio 4. Revoada (c. 159-166).....	130
Áudio 5. Revoada (231-238)	132
Áudio 6. Romance da Bela Infanta – Arranjo (Live Looping)	133
Áudio 7. Mourão – Arranjo (Live Looping)	139
Áudio 8. Toada e Desafio – Arranjo (Live Looping).....	144
Áudio 9. Ponteio Acutilado – Arranjo (Live Looping).....	157
Áudio 10. Repente – Arranjo (Live Looping)	162
Áudio 11. Toré – Arranjo (Live Looping).....	167
Áudio 12. Excelência – Arranjo (Live Looping)	174
Áudio 13. Bendito – Arranjo (Live Looping)	177
Áudio 14. Toada e Dobrado de Cavalhada – Arranjo (Live Looping)	184
Áudio 15. Toada e Dobrado de Cavalhada (c. 43-)	185
Áudio 16. Romance de Minervina – Arranjo (Live Looping).....	187
Áudio 17. Rasga – Arranjo (Live Looping).....	190

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo os processos e produtos artísticos derivados da elaboração de arranjos de obras de música Armorial¹ com base no uso de *loops*² e está inserida no campo da performance musical da viola brasileira, um instrumento da família dos cordofones dedilhados³, que foi levado ao território brasileiro pelos colonizadores portugueses no século XVI. Diversos nomes são utilizados atualmente para denominar as violas brasileiras, tais como viola sertaneja, viola caipira, viola de cantoria, viola brasileira e viola de dez cordas. A relação entre nomes e instrumentos é por vezes ambígua, uma vez que nomes diferentes podem referir-se a um mesmo tipo de instrumento enquanto o mesmo nome pode ser atribuído a instrumentos com características distintas (ver 2.1).

Neste trabalho, emprego nomes diversos para me referir ao instrumento que utilizo⁴. A designação “viola sertaneja”, usada no título da tese, se justifica pelo emprego desse termo pelos participantes do Movimento Armorial. Já o termo “viola brasileira”, é empregue como uma designação classificatória geral de instrumentos conhecidos por “violas” tipicamente usadas no Brasil, ou que estejam associados a gêneros musicais brasileiros. Dessa forma, essa denominação pode indicar tanto o instrumento que eu utilizo neste trabalho, como diversos outros, de características distintas, designados por “violas” no Brasil. A designação

¹ A música Armorial está relacionada ao movimento homônimo, de iniciativa artística, que surgiu na década de 1970 no Nordeste brasileiro (ver 2.2).

² Os *loops* são trechos de áudio gravados durante uma performance musical e incorporados a essa performance. Geralmente são reproduzidos de forma cíclica. O tipo de performance que se caracteriza pelo uso de *loops* é denominada *Live Looping*. Os *loops* podem ser criados através de qualquer dispositivo que permita o armazenamento e reprodução de trechos de áudio de forma repetida. Outra característica desse tipo de performance é a sobreposição dos *loops* formando uma textura composta por diversas camadas de áudio.

³ Os cordofones dedilhados são instrumentos em que o som é produzido pela vibração das cordas ao serem tocadas (também se diz “tangidas”, “beliscadas” ou “feridas”) com os dedos (com ou sem uso de unhas), assim como pelo do uso de plectros (no Brasil também se diz “palhetas”).

⁴ Viola sertaneja, viola brasileira, viola nordestina ou viola.

“viola nordestina”, também empregue nesta tese, classifica o instrumento com base na região do Brasil onde é tipicamente utilizado, nesse caso, o Nordeste brasileiro. Esses termos, portanto, também podem indicar instrumentos com características distintas em aspectos como construção, afinações utilizadas, gêneros musicais associados e técnicas de execução. Em alguns casos, refiro-me ao instrumento apenas por “viola”, sem designação particular, enquanto outras nomenclaturas são empregues no texto quando necessárias referências a tipos específicos de violas, com é o caso da “viola de cocho” da localidade de Cuiabá⁵ e da “viola machete”, tipicamente utilizada no Recôncavo Baiano⁶, juntamente com indicações das suas especificações, quando pertinentes.

Nesta introdução é apresentado um breve relato autobiográfico, com o intuito de apontar as minhas motivações para o desenvolvimento do presente estudo, além de esclarecer como as temáticas abordadas encadeiam-se na definição da linha de pesquisa. O relato inclui apontamentos sobre a minha experiência com a viola, com a música Armorial e com o *live looping*, além da descrição das atividades realizadas durante o primeiro ano do doutoramento, relativas à fase de elaboração da proposta de tese. Essa última parte tem como objetivo esclarecer de que forma essas atividades contribuíram para a delimitação do objeto de estudo. Em seguida serão apresentadas a problemática, a hipótese, a pergunta de investigação, os objetivos, a abordagem metodológica, os resultados esperados e a descrição de como a tese está organizada.

A motivação para o desenvolvimento deste trabalho se deu inicialmente pelo meu interesse na temática relacionada à viola brasileira. Meu primeiro contato com esse instrumento ocorreu por volta do ano de 2009, enquanto cursava o Mestrado em Música no *Royal Conservatoire*, na cidade de Haia, nos Países Baixos. Naquela circunstância, tive oportunidade de conviver com músicos de diversas nacionalidades. O fato de ser o único violonista brasileiro entre os colegas de turma, motivou-me a incluir no repertório mais

⁵ Capital do estado de Mato Grosso, região centro do Brasil. Está localizada às margens do rio Cuiabá.

⁶ Localizada na costa litorânea do estado da Bahia, em torno da Baía de Todos-os-Santos.

obras de compositores do meu país, tais como César Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Edino Krieger, Francisco Mignone, Marlos Nobre, Mozart Camargo Guarnieri e Radamés Gnattali.

Durante o processo de estudo das obras desses compositores, pude encontrar diversos elementos musicais no âmbito rítmico, harmônico e melódico, alusivos à cultura musical brasileira. Esses elementos estiveram presentes na minha vivência musical, tanto por meio do contato direto com músicos do meu país, como através de gravações de música popular brasileira que tinha o hábito de ouvir, além das mais diversas manifestações da cultura musical brasileira que tive oportunidade de conhecer, presentes nas festas religiosas, nos blocos de Carnaval, e na música dos cantadores populares da minha região. Diante disso, acreditei que a minha ligação com essas referências era fundamental para me proporcionar uma boa interpretação daquelas obras.

Na ocasião da leitura das partituras dos “Dez Estudos para Violão” de Radamés Gnattali, me deparei com uma forma peculiar de afinar o violão, que remetia à “imitação da viola caipira”⁷. Mais tarde, eu viria a descobrir que aquela *scordatura*⁸ correspondia a uma afinação utilizada pelos violeiros⁹ no Brasil, especialmente na região norte do estado de Minas Gerais¹⁰, chamada “Rio Abaixo”. O fato de o instrumento ter servido de inspiração para Radamés Gnattali na composição daquela obra me motivou a adquirir uma primeira viola, pois, para além da afinação, desejava utilizar também o timbre do instrumento na minha interpretação.

⁷ A partitura traz a indicação “this tuning imitates the ‘Viola Caipira’”. O termo “caipira” remete ao camponês, morador da zona rural da região da antiga capitania de São Vicente (posteriormente capitania de São Paulo), atualmente abrangendo áreas dos estados de Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Tocantins e Rondônia.

⁸ Termo italiano que é empregue na música para indicar a alteração no padrão de afinação das cordas de um instrumento.

⁹ No Brasil, o termo “violeiro” refere-se ao tocador de viola, enquanto em Portugal, refere-se ao construtor do instrumento.

¹⁰ Ver Vilela (2010, p. 332).

No ano de 2012, fui convidado a participar na formação de um grupo musical composto por diferentes cordofones dedilhados, que viria a se chamar Camerata Filipeia¹¹. A formação inicial era composta por cinco integrantes. Além da minha participação na viola sertaneja, os outros integrantes eram Gustavo Seabra no cavaquinho, Bruno Marinheiro no bandolim, Pablo Donoso no *charango*¹² e Conan Mendes no violão. Por não haver repertório original para este conjunto específico de instrumentos, fomos motivados a elaborar arranjos. A partir dessa atividade, foram incluídas obras de música Armorial no repertório, conjugando o gosto que os integrantes do nosso conjunto tinha pela música do Quinteto Armorial¹³ com o fato de ambas as formações serem compostas pelo mesmo número de instrumentos. As obras incluídas no repertório da Camerata Filipeia foram a “Toada e Dobrado de Cavalhada”, de Antônio Madureira; o “Ponteio Acutilado”¹⁴, de Antônio Nóbrega; a “Toada e Desafio” de Lourenço da Fonseca Barbosa (conhecido como “Capiba”) e o “Mourão”¹⁵ de César Guerra-Peixe. Todas essas obras são parte do álbum “Do Romance ao Galope Nordestino”.

Além do trabalho realizado na Camerata Filipeia, o fato de conhecer o músico Ivan Vilela na ocasião de sua participação em um evento na Universidade Federal da Paraíba no ano de 2015, foi fundamental para me motivar a uma maior dedicação ao estudo da viola. Naquele

¹¹ O nome foi sugerido por um dos integrantes do grupo e faz alusão ao passado da cidade sede do grupo, João Pessoa, capital do estado da Paraíba, que se chamava “Filipéia de Nossa Senhora das Neves” em meados do século XVI.

¹² O *charango* é um cordofone dedilhado tipicamente utilizado na América Andina, possui cinco ordens de cordas e é tradicionalmente construído com a carapaça de um tatu.

¹³ O Quinteto Armorial foi o grupo musical formado em 1970 no âmbito do Movimento Armorial, integrado por Antônio José Madureira (viola sertaneja), Egildo Vieira do Nascimento (pífano e flauta), Antônio Nóbrega (rabeça e violino), Fernando Torres Barbosa (percussão e marimbau) e Edison Eulálio Cabral (Violão).

¹⁴ Performance do Ponteio Acutilado de Antônio Nóbrega, pela Camerata Filipeia em gravação realizada no âmbito do projeto Deck Livre, do DEMID/UFPB. Disponível em: <<https://youtu.be/Umv81pCuYbU>>

¹⁵ Performance de Mourão de Guerra-Peixe, pela Camerata Filipeia em gravação realizada no âmbito do projeto Deck Livre, do DEMID/UFPB. Disponível em: <<https://youtu.be/Unpl4XfBQy0>>

evento, Vilela realizou, além de uma palestra¹⁶ e de uma mesa-redonda¹⁷, o lançamento do livro “Cantando a Própria História: Viola Caipira e Enraizamento” e um concerto com a Orquestra Sinfônica da UFPB - OSUFPB, intitulado “Ivan Vilela, OSUFPB & Convidados - Série Música do Mundo”, regido pelo maestro Carlos Anísio, e que contou com a participação da Camerata Filipeia, além do saxofonista Heleno Feitosa e da cantora Daniella Gramani.

A palestra apresentada por Vilela lançou um olhar sobre a produção musical brasileira no âmbito da música Caipira, do Baião e de outros gêneros considerados pela crítica intelectual e por estudos musicológicos como menos relevantes ou “pouco musicais”. O debate teve como foco a reflexão sobre as especificidades e demandas dos programas de cursos voltados à Música Popular Brasileira – MPB nas universidades públicas e privadas no Brasil, surgidos desde 1989, com a criação do Bacharelado em Música Popular na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

A minha participação nesse evento me proporcionou uma visão mais ampla da viola brasileira, tanto do ponto de vista artístico como acadêmico, despertando a minha atenção, enquanto docente da UFPB, para a pertinência de ter o instrumento representado nos cursos de música daquela instituição.

No ano de 2016 dei início aos estudos no Programa Doutoral em Música, da Universidade de Aveiro. Neste programa, a elaboração da proposta de tese de doutoramento ocorreu no primeiro ano do curso e foi desenvolvida como parte das atividades da disciplina Projetos de Investigação em Música. Os trabalhos realizados nas outras disciplinas do curso também contribuíram para a delimitação temática do projeto de investigação, nomeadamente, o trabalho que elaborei para a disciplina Seminário em Performance I, que abordou as

¹⁶ Palestra: “Canonizações e Esquecimentos na Música Popular Brasileira.”

¹⁷ Mesa Redonda: “Desafios e Possibilidades dos Cursos de Música Popular na Universidade Brasileira.”

afinações da viola brasileira¹⁸, o trabalho da disciplina Seminário em Performance II, onde foram elaborados dois documentos reflexivos com enfoque na obra dos compositores César Guerra-Peixe e Mozart Camargo Guarnieri¹⁹, além de outros dois trabalhos no âmbito das disciplinas Opção I e II, nomeadamente o Projeto de Especialização, que teve por título “Toada e Dobrado de Cavahada de Antônio Madureira: Transcrição para Viola Brasileira”, e a preparação e apresentação de um recital de viola brasileira²⁰. O projeto defendido no final do primeiro ano do curso teve como título “A viola Caipira na obra para piano de Mozart Camargo Guarnieri e César Guerra-Peixe”.

A partir da consulta à literatura acadêmica sobre a viola brasileira realizada para a elaboração do projeto de investigação, foi possível observar que a maior parte dessa produção estava dedicada à viola tipicamente utilizada na região Centro-Sul do Brasil²¹, verificando-se, portanto, uma escassez de estudos dedicados à viola utilizada na região Nordeste. A constatação dessa lacuna, aliada ao meu interesse pessoal pela música nordestina, contribuíram para uma redefinir o conjunto de obras que formaram o *corpus* analítico desta pesquisa para o repertório da música Armorial.

Outro interesse foi o de conjugar à minha prática da viola, o uso de dispositivos eletrônicos, tendo em conta que nenhum dos trabalhos acadêmicos consultados no âmbito da viola brasileira aborda o uso de meios tecnológicos. Nesse sentido, tive oportunidade de participar do *Laboratório de Live Looping – LoopLab*, um espaço promovido pelo INET-md,

¹⁸ Os trabalhos realizados nessa temática foram um resumo do artigo “Scordatura e Tablatura: do velho se faz o novo” de Paulo Vaz de Carvalho e a apresentação de um estudo de caso intitulado “Afinações da Viola Brasileira”

¹⁹ Nomeadamente, “Prelúdio nº 5 de César Guerra-Peixe para Viola ou Violão: o instrumento como mediador nas decisões interpretativas” e “A viola Caipira nos Ponteios para piano de Mozart Camargo Guarnieri”

²⁰ Programa do Recital: “Toada e Desafio”²⁰, de Lourenço da Fonseca Barbosa (1904-1997); “Prelúdio 5, para violão ou viola”, de César Guerra-Peixe (1914-1993); “Rapsódia Caipira”, de Eustáquio Grilo (1948)²⁰; Prelúdio em Mi, de Jorge Antunes (1942), Estudo V, de Radamés Gnattali (1906-1988); e “Toada e Dobrado de Cavahada”, de Antônio José Madureira (1949).

²¹ Frequentemente denominada “Viola Caipira”.

no Departamento de Comunicação e Arte (DeCA) da Universidade de Aveiro sob coordenação do investigador Alexander Jorge Duarte. Com esta participação pude aprofundar o conhecimento sobre a utilização da tecnologia denominada “*Loop Station*”²², um dos meios tecnológicos possíveis para a realização de performances de “*Live Looping*”.

A partir de análises com obras do repertório do Quinteto Armorial²³ e de experimentações com o uso de *loops* no âmbito do laboratório, foi possível observar, nas configurações formais dessas obras, a presença de modelos métricos repetidos, sejam estes motivos melódicos, frases inteiras, figuras de acompanhamento, ciclos harmônicos ou seções inteiras, que caracterizam um sistema de repetição análogo ao do *Live Looping*. Essa observação suscitou a hipótese de que a performance de música Armorial poderia ser feita por meio do uso de *loops*, dando origem à seguinte pergunta de investigação: quais são os processos necessários para a adaptação de obras de música Armorial para o Live Looping? Desta forma, o presente estudo tem por objetivo demonstrar a possibilidade de performance da Música Armorial por meio do *Live Looping*. Com o intuito de verificar a hipótese acima apresentada, o *corpus* analítico da pesquisa foi redefinido para as obras do álbum “Do Romance ao Galope Nordestino”²⁴. Além desse conjunto de obras escolhido, compõe o *corpus* da pesquisa a ferramenta Loop Station RC-300, que oferece os recursos que possibilitam o uso de *loops* em uma performance musical ao vivo, são estes: gravar

²² A Loop Station é uma série de pedais de *loop* desenvolvidos pela Roland / Boss Corporation. O modelo RC-300, utilizado no LoopLab em Aveiro, é o mesmo utilizado nesta pesquisa.

²³ Nomeadamente com as obras: “Toada e Desafio”, de Lourenço da Fonseca Barbosa (“Capiba”); “Toada e Dobrado de Cavahada”, de Antônio José Madureira; “Ponteio Acutilado”, de Antônio Carlos Nóbrega; e “Mourão”, de César Guerra-Peixe.

²⁴ 01. Revoada (Antônio José Madureira); 02. Romance da Bela Infanta (Romance ibérico do século XVI, recriado por Antônio José Madureira); 03. Mourão (Guerra Peixe); 04. Toada e Desafio (Capiba) 05. Ponteio Acutilado (Antônio Carlos Nóbrega de Almeida); 06. Repente (Antônio José Madureira); 07. Toré (Antônio José Madureira); 08. Excelência (Tema nordestino de canto fúnebre, recriado por Antônio José Madureira); 09. Bendito (Egildo Vieira); 10. Toada e Dobrado de Cavahada (Antônio José Madureira); 11. Romance de Minervina (Romance nordestino, provavelmente do século XIX, recriado por Antônio José Madureira); 12. Rasga (Antonio Carlos Nóbrega de Almeida).

trechos de áudio; realizar uma nova gravação durante a audição de uma faixa de áudio pré-gravada, adicionando novos sons à essa faixa; reprodução da faixa de áudio em forma contínua (ou em forma de *loop*); interromper a gravação e/ou reprodução do áudio; interromper a reprodução fazendo desaparecer o áudio progressivamente (*fade out*); Possibilidade de utilizar três faixas de *loop* (ou *tracks*) independentes;²⁵

A metodologia adotada nesta pesquisa está fundamentada nos processos inerentes à prática artística de experimentação criativa com o repertório de música Armorial por meio da viola sertaneja e do *Live Looping*. A prática artística é, portanto, intrínseca ao processo de pesquisa, uma vez que o objeto de pesquisa, o contexto em que a pesquisa é realizada, o tipo de pergunta, os métodos, o conhecimento gerado e as formas de apresentação dos resultados, são condicionados por essa prática. As estratégias metodológicas incluem a pesquisa documental²⁶, a observação participante²⁷ e a entrevista semiestruturada²⁸.

A validação de métodos de pesquisa na academia com base na prática artística, em oposição a modelos de pesquisa que adotam métodos puramente científicos, vem conduzindo discussões e motivando estudos no âmbito da pesquisa artística²⁹. Nesse modelo de

²⁵ Outras funções da Loop Station BOSS RC-300 não aplicadas ao presente estudo: reprodução única (em opção à reprodução em *loop*); uso de padrões rítmicos de acompanhamento; função *replace*, que faz a sobreposição substitui o áudio previamente gravado; gravação automática (inicia no momento em que o músico começa a tocar); aplicação de efeitos (FX ou “*effects*”) como: transposição; modulação (*flanger, phaser, pan, tremolo, slicer, bend, chorus*); efeitos para a voz (*robot voice, female voice, male voice*); filtros, *delay, lo-fi*, distorção etc.

²⁶ Consiste no emprego de bibliografia especializada, fontes discográficas, registros audiovisuais e partituras.

²⁷ A observação participante caracteriza-se pelo fato de o pesquisador participar da ação que deseja observar (López-Cano & Opazo, 2014).

²⁸ Depoimento do compositor Antônio José Madureira.

²⁹ Em inglês “*artistic research*”. Em Portugal, é usado o termo “investigação artística” (Borgdorff 2012; Correia e Dalagna 2019; López-Cano 2015). Outros exemplos de denominações para pesquisas onde a prática artística ocupa o eixo central são “pesquisa baseada em artes” ou “*art-based research*” (McNiff 1998; Barone e Eisner 2011), assim como a “pesquisa em arte”, “pesquisa através da arte” e “pesquisa para a arte”²⁹ (Frayling 1993, como citado em Policarpo, 2017).

pesquisa, a aquisição de conhecimento e o desenvolvimento dos métodos ocorrem impreterivelmente por meio de processos artísticos (Peek 2009, como citado em Borgdorff, 2012, p. 120; Cano, 2015, p. 71). O suporte e legitimação da pesquisa artística por parte de instituições de ensino, juntamente com publicações de livros, artigos, conferências, além do apoio de agências de financiamento de pesquisas neste ramo são indicadores de uma consolidação da pesquisa artística no âmbito acadêmico (Borgdorff, 2012, p. 110).

Apesar de haver alguma controvérsia em torno dos conceitos e modelos de pesquisa artística, é possível delinear alguns princípios da pesquisa artística nos quais o presente trabalho se enquadra. Com base na natureza dos objetos de pesquisa, pode-se afirmar que a pesquisa artística é conduzida através de objetos artísticos e processos criativos, onde o sujeito é quem faz a pesquisa e o objeto de pesquisa é o próprio produto artístico (Borgdorff, 2012, p. 53). Dessa forma, os objetos e processos que formam parte dos produtos da pesquisa, são ao mesmo tempo o meio e o resultado da investigação (López-Cano, 2015, p. 73). A problematização e questões de pesquisa surgem do campo de ação do pesquisador enquanto profissional da música e da sua relação com o objeto de pesquisa (Borgdorff, 2012, p. 149). Quanto à metodologia Gray e Malins (2004, como citado em Bittencourt, 2019) defendem a ideia de bricolagem metodológica na pesquisa artística, ou seja, quando os métodos adotados são definidos em resposta a situações particulares e demandas específicas da pesquisa (Kincheloe, 2005, como citado em V. S. Santos, 2018). Para Correia e Dalagna (2019), a validação de uma pesquisa artística não se dá com base na robustez dos procedimentos metodológicos, mas principalmente pela relevância dos resultados³⁰.

Quanto às estratégias metodológicas propostas para o presente estudo, para além da prática artística, estão a pesquisa documental, a observação participante e a realização de uma entrevista semiestruturada. A pesquisa documental corresponde à perspectiva teórica, analítica e histórica empregues no reconhecimento e categorização dos objetos, ações e

³⁰ “Artistic research should be validated on the basis of the relevance of its results and not on the basis of the robustness of its methodological procedures” (Correia, Jorge Salgado; Dalagna, 2019, p. 16).

expressões estudadas³¹. As fontes documentais correspondem a bibliografia especializada e a fontes fonográficas. A pesquisa se configura enquanto observação participante, enquanto envolve a imersão no universo da viola sertaneja, incluindo o aprendizado de técnicas de execução e o uso de diferentes afinações do instrumento. Além do universo da viola, o processo também envolve a imersão na prática do *Live Looping*, que inclui o aprendizado de funções e formas de operação dos pedais, dos modos de captação e reprodução do áudio e da adaptação de trechos musicais para criar faixas de *loop*. As estratégias adotadas também incluem a realização de uma entrevista semiestruturada, que visa promover o diálogo com o compositor Antônio José Madureira, sendo de sua autoria a maior parte das composições do repertório abordado, além de ter sido o encarregado pelas performances e pesquisas sobre a viola no trabalho do Quinteto Armorial. Essa entrevista busca aumentar o conhecimento sobre o estilo composicional Armorial, além de buscar informações sobre as pesquisas de Madureira sobre a viola, contribuindo para a compreensão da relação entre esse instrumental musical e a música Armorial.

Através desta pesquisa, pretendo gerar uma proposta de performance de música Armorial, que será apresentada na forma de gravações audiovisuais das minhas performances do conjunto de obras delimitado, além da sua edição em partitura, juntamente com o documento escrito da tese, que corresponde à descrição dos processos artísticos realizados e às teorizações sobre o objeto artístico resultante. Como público-alvo desta pesquisa, estão intérpretes, arranjadores, compositores, estudiosos da viola sertaneja, da música Armorial e do *Live Looping*.

Quanto à estrutura da tese, o capítulo “Contextualização” aborda a literatura sobre os três temas centrais da pesquisa: a viola brasileira, a Música Armorial e o Live Looping. Na primeira parte, chamada “a viola sertaneja”, são apresentadas informações coletadas a partir das pesquisas bibliográfica em trabalhos acadêmicos sobre a viola, situando o

³¹ Como é o caso dos aspectos formais, estruturais, rítmicos, melódicos e harmônicos da música Armorial, além da relação e análise dos recursos técnico-musicais da viola sertaneja e dos meios tecnológicos empregues no *Live Looping*.

instrumento no contexto histórico, com ênfase na viola do nordeste do Brasil e na relação do instrumento com o compositor Antônio José Madureira, incluindo relatos pessoais coletados a partir de uma entrevista. Também são apresentados aspectos da técnica de execução do instrumento, incluindo considerações sobre os encordoamentos e afinações utilizados. E sobre a Técnica das Dez Cordas, a partir de explicações dadas pelo músico Ivan Vilela. A segunda parte aborda a literatura sobre a Música Armorial, a partir de dados históricos sobre o início do movimento no Brasil, com ênfase na música e no grupo musical chamado Quinteto Armorial, cujo primeiro álbum é objeto de estudo do presente trabalho. Na terceira parte, denominada “Live Looping”, a modalidade de performance é caracterizada, apresentando também informações históricas sobre sua provável origem. Em seguida são apresentadas informações acerca da evolução dos meios tecnológicos comumente empregues no *Live Looping*.

No capítulo “Materiais e Métodos” estão apresentadas considerações sobre a metodologia de pesquisa adotada, a descrição das atividades do plano teórico, como a pesquisa bibliográfica, assim como as fontes fonográficas e a realização de entrevista com o compositor Antônio José Madureira. Também inclui a descrição das atividades do plano prático, como o processo de transcrição, a escrita em notação musical e os materiais e acessórios utilizados. Na parte final são apresentados os procedimentos de elaboração dos arranjos e considerações acerca da documentação audiovisual.

No capítulo “Resultados” são apresentados os resultados das adaptações das obras contempladas na pesquisa para o *Live Looping*. Está seccionado por cada uma das obras, onde uma primeira parte do texto é dedicada a informações sobre a obra levantadas na literatura consultada. Posteriormente, são apresentados os arranjos a partir da criação das chamadas Faixas de Loop, acompanhados por exemplos em partitura e excertos de áudio e/ou audiovisuais a título de exemplificação, além da Indicação da programação da *Loop Station* na partitura.

Por fim, no capítulo “Considerações Finais”, apresento uma avaliação sobre os temas abordados e resultados alcançados no trabalho, além das contribuições do estudo, suas implicações para a prática e sugestões para pesquisas futuras.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

Neste capítulo, os três objetos de estudo da pesquisa, nominalmente o instrumento (a viola sertaneja), o repertório contemplado pelo estudo (música Armorial) e a modalidade de performance abordada (o *live looping*). Estes serão apresentados nos respectivos subcapítulos, tendo em conta o contexto em que estão inseridos. Os objetivos desta seção são, portanto: apresentar cada um destes componentes; identificar as suas características; delimitá-los no âmbito do estudo; e apresentar as particularidades do contexto em que cada um está inserido.

2.1. A Viola Sertaneja

O termo “sertanejo” refere-se ao “sertão”. Antonio Carlos Robert Moraes em “Sertão, um outro geográfico”, faz suas considerações sobre a ideia de sertão. De forma sucinta, o termo vem da geografia colonial e reproduz os interesses da dominação e olhar apropriador dos impérios em expansão e do seu projeto civilizador. Um lugar isolado e distante, desconhecido ou pouco conhecido, não se tratando, contudo, de um lugar específico, mas simbólico, que não se inscreve nos moldes tradicionais de geografia, não sendo possível realizar uma caracterização precisa. O sertão é, portanto, uma localização não urbana, alusiva à roça, ao bairro rural, estranho à cidade e às atividades citadinas. No entanto, algumas características geográficas podem ser comumente observadas nas imagens do sertão, como é o caso dos seus biomas característicos, como a caatinga e o cerrado. É o espaço habitado por populações tradicionalmente conhecidas como caboclos, caipiras, quilombolas, ribeirinhos, caiçaras etc. (Diegues, 1996, como citado em Moraes, 2003).

Como posto anteriormente na introdução desta tese, os diversos nomes da viola guardam relação com os contextos em que o instrumento é tipicamente utilizado. A denominação “sertaneja”, utilizado frequentemente pelos armorialistas como referência ao instrumento, faz alusão às culturas sertanejas, ou seja, aos povos interioranos identificados como “sertanejos”. Assim como não é possível caracterizar precisamente o sertão, o mesmo

ocorre com a viola “sertaneja”. Sendo este um conceito simbólico relacionado a um conjunto de instrumentos que guardam características semelhantes, que serão descritas nesse tópico.

Primeiramente, farei uma descrição das características do instrumento utilizado no desenvolvimento neste trabalho, uma viola construída no ano de 2016, pelo *luthier*³² Joel Dias, no município brasileiro de Viçosa, estado de Minas Gerais (Figura 1).

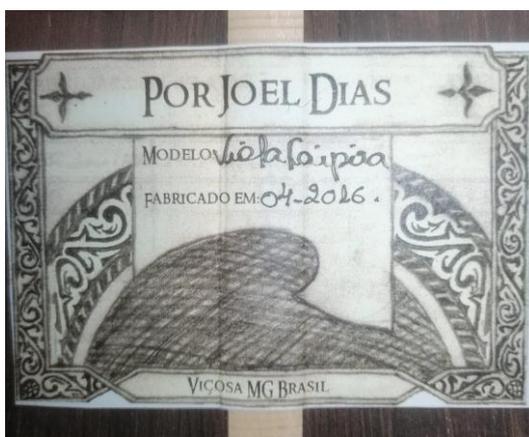


Figura 1. Detalhe do selo da viola Joel Dias. Modelo: Viola Caipira; Fabricado em: 04-2016.

A viola caracteriza-se pela presença de dez cordas metálicas, dispostas em cinco ordens duplas. As ordens 1 e 2 são afinadas em uníssono, enquanto as ordens 3, 4 e 5 são afinadas em oitavas, onde a corda mais aguda localiza-se acima da mais grave (Figura 2). O braço do instrumento é dividido em casas por trastes metálicos, dispostos em uma escala que possui doze casas até o início do bojo superior e alcança a boca do instrumento de forma sobreposta ao tampo, apresentando um total de dezenove casas (Figura 3). As extensões de notas resultantes das afinações utilizadas (Figura 4), nominalmente a afinação denominada “Cebolão” e a segunda à afinação denominada “Rio Abaixo” (ver descrição das afinações no item 3.3.1.1).

³² Profissional especializado na construção de instrumentos de cordas como o violão, violinos, violas etc. Em Portugal, esse profissional é denominado “violeiro”. Já no Brasil, o termo “violeiro” refere-se ao tocador de viola.

5ª ordem	0.014	
4ª ordem	0.012	0.036
3ª ordem	0.009	0.026
2ª ordem	0.014	0.020
1ª ordem	0.012	0.014
		0.012

Figura 2. Disposição das cordas da viola. Indicação dos calibres em polegadas

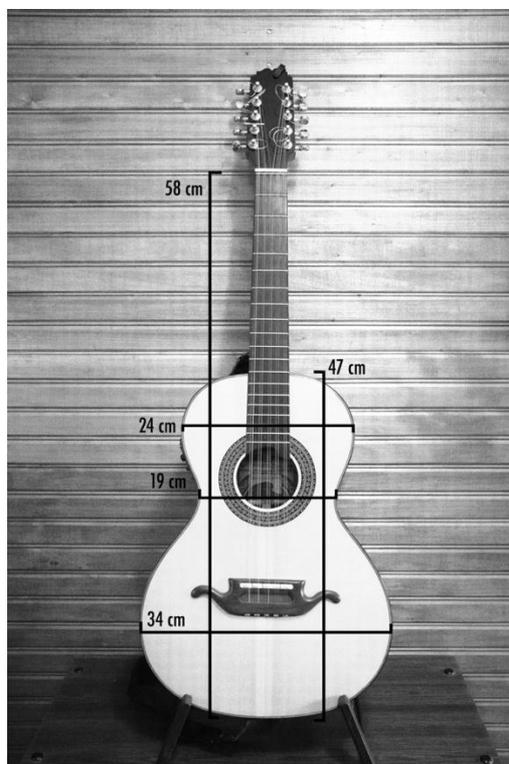


Figura 3. Comprimento da corda, 58 cm; Largura do bojo superior, 24 cm; Largura da cintura, 19 cm; Largura do bojo inferior, 34 cm; Comprimento vertical do bojo, 47 cm

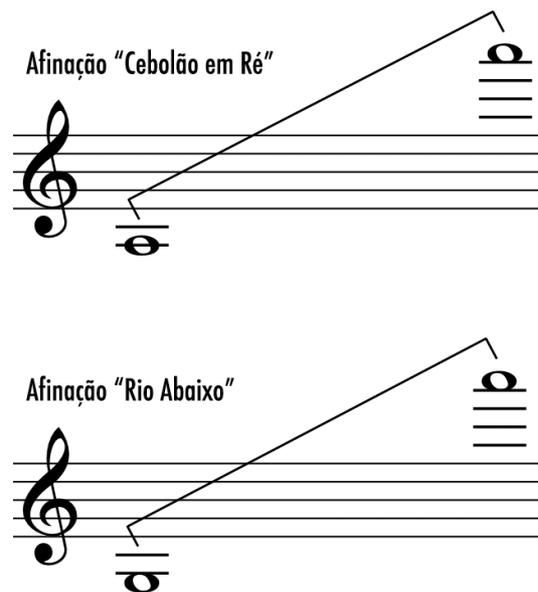


Figura 4. Extensão das afinações "Cebolão em Ré" e "Rio Abaixo"

2.1.1. Breve História da Viola no Brasil

A viola faz-se presente em diversas manifestações musicais brasileiras. O seu percurso histórico conduziu-a para fora dos grandes centros urbanos, firmando-se assim uma ligação mais estreita com a música dos cantadores populares. A sua origem, contudo, remete aos cordofones dedilhados de origem ibérica, que surgiram a partir da chegada do alaúde árabe³³ naquela região, um instrumento levado pelos mouros durante a idade média. Esse alaúde teria sido o primeiro de muitos instrumentos de cordas dedilhadas que surgiram na região ibérica, como a guitarra latina a partir do século XIII. Segundo Vilela (2011), as transformações sofridas pela guitarra latina teriam dado origem às violas de mão portuguesas (p. 117). Segundo o pesquisador Manuel Morais (2006), o termo "viola" já era usado em Portugal desde o século XV para designar diversos instrumentos de corda com braço (p. 393). Dentre as características gerais das violas, conforme descrição de Morais (2006), estão uma caixa acústica em forma de oito, o fundo chato ou ligeiramente abaulado,

³³ Também conhecido por *oud*.

o braço dividido por trastes³⁴ móveis ou fixos, terminado por um cravelhal³⁵ em pá com cravelhas dorsais, montado com quatro, cinco, seis ou sete ordens de cordas duplas ou triplas no séc. XVIII (p. 395). Vilela (2015) explica que independentemente do número de cordas apresentadas pela viola, é mantida a característica das cinco ordens (p. 33).

As violas possuíam grande popularidade em Portugal nos séculos XV e XVI, período da história que decorreram as grandes navegações, o que fez com que o instrumento fosse levado ao Brasil nas mãos dos colonizadores. Alguns autores afirmam que a viola teria chegado ao Brasil nas mãos dos missionários jesuítas, com Tomé de Souza e a Companhia de Inácio de Loyola em 1549, contudo, é mais provável que o instrumento já estivesse chegado anteriormente, dada a sua importância na cultura musical popular portuguesa. (Taborda, 2002, p. 41, 43); (Castro, 2005, p. 782).

De fato, é conhecido que as violas, dentre outros instrumentos como o pandeiro, o tamboril e a flauta (Casculo, 1962, como citado em Castro, 2005), foram utilizadas pelos missionários na evangelização dos povos indígenas. O padre José de Anchieta, que chegou ao Brasil em 1552, utilizava a música e o teatro no seu projeto de catequização. Uma característica importante do seu trabalho foi a incorporação de elementos das culturas dos povos indígenas, fundindo-os com elementos da cultura europeia. Hoje, a viola ainda permanece como principal instrumento acompanhador de danças que recebem nomes de danças de origem indígena como o Cururu e Cateretê, o que reforça os indícios de que ela teria sido utilizada como instrumento acompanhador no processo de catequização. (Vilela, 2011, p. 122).

³⁴ Também chamados de trastos, são acessórios posicionados no braço do instrumento para dividi-lo em partes. Os trastes móveis são feitos com cordas amarradas em torno do braço enquanto os fixos são feitos de metal.

³⁵ O cravelhal é a parte do braço do instrumento onde ficam presos as cravelhas, peças de madeira onde enrolam-se as cordas, permitindo esticá-las em diferentes tensões. Também são comumente utilizadas tarraxas metálicas.

A viola era o instrumento usado para acompanhar cantigas e canções populares no Brasil Colonial (Castro, 2005, p. 783). No século XVI, ela foi utilizada para acompanhar as cantorias de Bento Teixeira³⁶. No século XVII, o poeta Gregório de Matos, também se utilizou do acompanhamento de uma viola de cabaça³⁷, além de ser construtor do instrumento. No século XVIII, a viola era utilizada por Domingos Caldas Barbosa, como suporte harmônico das suas modinhas³⁸ e lundus³⁹ (p. 782-783).

O vocábulo “de arame” ou “d’aramé” também é utilizado de forma genérica para indicar diferentes tipos de viola em Portugal. Segundo Morais (2012, p. 651), o termo aparece pela primeira vez na obra “*Os muzicos portuguezes*” de Joaquim de Vasconcellos (1849-1936). O termo tem uma relação direta com o uso de arame ou prata para encordoar o instrumento, além da tradicional tripa, como indica Manoel da Paixão Ribeiro em seu livro “*Nova Arte de Viola*”, de 1789. Atualmente, a denominação “viola de arame” é por vezes utilizada para se referir à viola utilizada no Brasil colonial. O termo é adotado no Brasil, por autores como por Taborda (2002) em “*A viola de arame: origem e introdução no Brasil*”, para se referir ao instrumento transportado ao Brasil pelos colonizadores portugueses. Também é escolhido por Nogueira (2008) em sua tese de doutoramento “*Viola com Anima: uma construção simbólica*”, justificando a escolha do nome tanto pela indicação de encordoamentos de arame por Manoel da Paixão Ribeiro, como para evitar a associação com a chamada “viola Caipira”.

³⁶ Poeta luso-brasileiro, autor do poema “*Prosopopeia*”, considerado como o marco inicial da literatura brasileira.

³⁷ As fontes consultadas não fornecem detalhes quanto à organologia do instrumento construído pelo poeta Gregório de Matos. Construtores atuais como Levi Ramiro e Roberto Portes utilizam a cabaça na construção de violas.

³⁸ Gênero musical de canção português e brasileiro dos séculos XVIII e XIX.

³⁹ Gênero de canto e dança de origem africana introduzido no Brasil no final do século XVIII.

Em meados do século XIX, a viola foi gradualmente substituída pelo violão⁴⁰ como instrumento acompanhador de canções, sobretudo nas áreas urbanas. (Taborda, 2002, p. 135); (Castro, 2005, p. 782); (Vilela, 2011, p. 125), contudo, nas palavras de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1943, como citado em Castro, 2005), o instrumento “permanece nas mãos do povo, como um verdadeiro remanescente da velha viola portuguesa setecentista, a mesma que havia acompanhado as saborosas modinhas de Domingos Caldas Barbosa. (p. 748).”

Ainda é possível observar em algumas violas utilizadas no Brasil, traços de certas violas portuguesas, como como é o caso da viola utilizada no litoral do sul de São Paulo e norte do Paraná, que guarda semelhanças com as violas Beiroas portuguesas. Trata-se de um instrumento conhecido por diferentes nomes, como “viola caiçara”, “viola branca” ou “viola fandanguera”, e é utilizado no Fandango de Iguape e Cananéia⁴¹ (Ferrero, 2007, p. 8) Essas violas têm como características em comum com a viola beiroa portuguesa a utilização de cravelhas, de dez casas e do espelho nivelado com o corpo e principalmente o uso de uma “meia-corda” chamada “turina”, “cantadeira” ou “piriquita”, presa em um pequeno cravelhal localizado ao lado do tampo. Na viola beiroa, esta corda se apresenta em par, são chamadas “requintas”.

A maior parte das violas utilizadas no Brasil até a metade do século XX eram de fabricação artesanal, construídas nos moldes das violas antigas de origem portuguesa, ou seja, com cravelhas de madeira, cavalete trabalhado, escala no mesmo nível do tampo, apresentando dez trastos, por vezes mais dois fixados no próprio tampo, como é o caso das violas de

⁴⁰ Também chamado de “viola francesa”. Não se sabe como a viola francesa (violão) apareceu em terras brasileiras, se pelas mãos da recém chegada elite portuguesa, ou pelo enorme número de viajantes que estiveram no Brasil na primeira metade do século XIX (Castro, 2005).

⁴¹ Gênero coreográfico-musical de raízes ibéricas (Fontella, 2019, p. 125); O Fandango é acompanhado por uma formação instrumental de duas violas, uma rabeca e um adufe (Romanelli, 2005, p. 51); Segundo (Sanches, 2018, p. 17), os fandangos são legados das ações dos tropeiros. Também chamado “Baile de Viola” (Ferrero, 2007, p. 8).

Queluz, produzidas no Brasil do final do século XIX e início do século XX por duas famílias de artesãos, os Meirelles e os Salgado, na cidade de Queluz, atual Conselheiro Lafaiete, em Minas Gerais (Corrêa, 2014, p. 35). A produção dessas violas entrou em declínio com o surgimento das violas produzidas em larga escala pelas fábricas localizadas em São Paulo. (Vilela, 2011, p. 120). As violas que foram sendo fabricadas já apresentavam modificações na construção a partir dos modelos de fabricação de violões, nomeadamente, o uso de tarraxas de metal, a escala passou a alcançar a boca do instrumento, sobreposta ao tampo e com o número de doze trastos contados até o início do bojo do instrumento (Corrêa, 2014, p. 31-32, 38, 76).

2.1.2. A interiorização da Viola

A viola foi transportada para o interior do sudeste brasileiro a partir do século XVI, quando o interior do país começa a ser explorado por grupos de sertanistas que ficaram conhecidos por “bandeirantes”, em busca de riquezas minerais e da captura de indígenas para a exploração de mão de obra. A viola está presente nas indicações dos inventários desses grupos (Andrade, 1998, como citado em Corrêa, 2014). Relatos de viajantes do século XVIII e XIX descrevem o uso da viola pelos chamados tropeiros, que foram condutores de tropas entre os centros de produção e comércio do país. (Vilela, 2011, p. 126).

A denominação “Viola Caipira”, frequentemente usada para designar o instrumento, tem relação a chamada cultura caipira, formada pelo processo de colonização do interior do sudeste brasileiro – região que ficou conhecida por Paulistânia⁴². O termo caipira também identifica o povo camponês, morador dessa região. A viola se apresenta habitualmente nas manifestações musicais rurais associadas a essa cultura, como é o caso das celebrações das

⁴² Região atribuída à antiga Capitania do Sul, que envolve áreas correspondentes aos estados atuais de São Paulo e norte do Paraná, sul de Minas e Triângulo Mineiro, Mato Grosso do Sul, Goiás e parte sul de Tocantins.

Folias de Reis⁴³ e das Festas do Divino⁴⁴, ou em outras práticas musicais como as cantigas de roda, os cantos de trabalho ou as chamadas Modas de viola⁴⁵ (Vilela, 2011, p. 32). O início das gravações da música Caipira, que aconteceu primeiramente por iniciativa de Cornélio Pires (1884-1958) explica o aumento da popularidade da viola Caipira desde a década de 1930.

Além das violas caiçara e caipira, também são encontrados outros exemplos de instrumentos denominados violas, como é o caso da viola machete, utilizada nos sambas do recôncavo baiano; da viola de cocho, cuja construção se dá a partir de um tronco de madeira escavado; e da viola de buriti, construída a partir dos talos de uma palmeira típica da região do Jalapão, no estado de Tocantins.

2.1.3. Idiomas da Viola Brasileira

Alguns recursos musicais, como as escalas duetadas, os arrastes, a nota pedal, os diversos ritmos característicos tocados em rasgueado e os pares de cordas desdobrados em oitavas, são comumente identificados por artistas e autores que abordam a música para viola brasileira e reconhecidos como característicos ou idiomáticos do instrumento.

⁴³ A Folia de Reis é uma manifestação popular que veio para o Brasil junto com os Portugueses e canta a história dos Três Reis Magos que caminham seguindo a estrela de Belém para visitar o menino Jesus em seu nascimento (Corrêa, 2013, p. 22).

⁴⁴ A festa do Divino Espírito Santo é um ritual do Catolicismo popular que, como o Carnaval, o bumba-meu-boi e outras festas populares, possui características específicas em diferentes regiões. (...) No mundo português, conforme diversos autores, essa festa se difundiu a partir dos Açores, levada, sobretudo pelos franciscanos (Ferreti, 2007).

⁴⁵ “A *moda de Viola* é uma história cantada, performada em andamento lento, quase falado, onde predomina o caráter melódico em detrimento do rítmico, sobretudo na parte denominada *recortado* (pensando no contexto do catira que, conforme Corrêa, é dividido nestas duas partes: *moda-de-Viola* e *recortado*). Os violeiros cantam em dueto paralelo uma melodia – com o acompanhamento da viola em *ponteio*” (Duarte, 2013, p. 153).

As escalas duetadas têm por base as melodias entoadas pela formação comum de uma dupla de cantadores, onde o acompanhamento da viola por vezes é igualmente duetado. Exemplos de melodias duetadas também podem ser encontrados no repertório do Quinteto Armorial, que serviu de base para o presente estudo, com é o caso das obras Revoada, Toada e Desafio e Repente.

Conforme indicado por (Dias, 2010, p. 17), o arraste é o movimento de deslizar um ou mais dedos sobre as cordas, unindo as notas musicais com apenas um ataque de mão direita sobre a corda provocando um ruído característico sobre as cordas. O compositor Radamés Gnattali, no seu Estudo V para violão (Figura 5), imita a viola caipira, com uma escordatura⁴⁶ de afinação aberta em sol maior⁴⁷, também chamada de afinação “Rio Abaixo”⁴⁸ pelos violeiros. Como recurso idiomático da viola caipira, Gnattali utiliza os “arrastes” em diversos momentos, como é possível observar nos c. 9, 11, 13 e 15 do excerto abaixo:



Figura 5. Estudo V de Radamés Gnattali (c. 6-18). Exemplo do uso dos “arrastes” nos c. 9, 11, 13 e 15.

⁴⁶ Scordatura (italiano). Nome que se dá à mudança na afinação de uma ou mais cordas de um instrumento musical.

⁴⁷ Corresponde às notas Ré³-Ré³, Si²-Si², Sol²-Sol³, Ré²-Ré³, Sol¹-Sol², do agudo para o grave.

⁴⁸ No Brasil, conta-se a lenda de que o próprio Diabo era tocador de Viola, utilizando uma forma particular de afinar o instrumento para seduzir as pessoas que o ouviam tocar descendo o rio em sua canoa. Por esse motivo, o nome “Rio abaixo” batizaria uma das formas de afinar o instrumento.

Outro idiomatismo da viola caipira é o uso da nota pedal. Segundo (Vilela, 2011, p. 116), o uso comum da nota pedal na música da viola brasileira seria provavelmente uma herança da música do alaúde árabe. (Meyer, 2014, p. 67) explica que “enquanto na música nordestina encontramos o pedal na tônica como principal ponteadado, na música caipira do interior do estado de São Paulo é o pedal na dominante o principal ponteadado”⁴⁹.

2.1.4. A Viola no Nordeste

Na região do Nordeste brasileiro, o uso da viola é principalmente associado à Cantoria⁵⁰, uma modalidade de canto improvisado de origem árabe assimilada pelos portugueses. O poeta que entoa os versos⁵¹ utiliza a viola para o acompanhamento. Essa viola possui algumas características próprias, como a maneira de encordoar e afinar⁵². O seu encordoamento, assim como o de outras violas brasileiras, apresenta cinco ordens de cordas, e se caracteriza pela presença de um bordão triplo na quinta ordem, enquanto as demais ordens podem aparecer em duplas ou simples (Figura 7). A forma que as notas se apresentam distribuídas nas cordas, mantêm as classes de notas da afinação natural (Figura 6), porém apresenta-se de forma reentrante, onde as cordas não estão dispostas em ordem de alturas sucessivas, sendo a primeira ordem mais grave do que a segunda e terceira.

⁴⁹ Na música nordestina o pedal no primeiro grau reforça o sentido da construção melódica modal enquanto na música tonal o pedal é realizado no quinto grau.

⁵⁰ A Cantoria é também referida por “Cantoria de Viola” ou “Cantoria de Viola Sertaneja” (Silva, 2006), assim como “Repente” pelo fato de ter seus versos criados na forma de improvisos, ou “de repente”. Muitas vezes, este gênero é referido como “Repente nordestino” para evitar confusão com outras modalidades de canto improvisado. São alguns tipos de modalidades do repente o Martelo Agalopado, o Galope à Beira-Mar, a Sextilha, o Quadrão, o Martelo Alagoano (Vilela, 2010, p. 323); (Vilela, 2011, p. 115).

⁵¹ Também chamado de “Repentista”, “Cantador” ou “Cantador de Viola”.

⁵² O instrumento é referido de diversas formas, como “viola de cantoria”, “viola de repente” ou “viola repentista”.

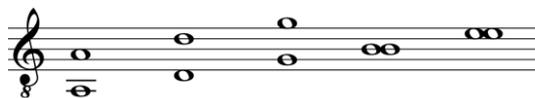


Figura 6. Afinação Natural



Figura 7. Afinação utilizada pelos cantadores repentistas

Um modelo muito utilizado pelos cantadores de repente é o da viola dinâmica (Vilela, 2011, p. 120), fabricada no Brasil pela Del Vecchio, que possui discos ou cones metálicos denominados ressonadores⁵³, que funcionam como amplificadores acústicos, instalados no tampo do instrumento. Como resultado, o instrumento produz um timbre característico de tom “metálico”.

A cantoria de viola foi uma importante referência para a criação de composições musicais no âmbito do Movimento Armorial. Artistas ligados ao movimento geralmente adotam o termo “viola Sertaneja” para se referirem ao instrumento. Outros artistas preferem a adoção do termo mais genérico de viola nordestina para identificar a viola característica do Nordeste brasileiro, como é o exemplo da obra “Ponteado para viola nordestina⁵⁴” de 1966, do compositor César Guerra-Peixe (1914-1993). Outro exemplo se encontra no álbum de Heraldo do Monte (1935-), intitulado “Viola Nordestina” e lançado em 2001. Heraldo do Monte utiliza a palheta ou plectro para tocar a viola, por vezes mesclando com a técnica de “palhetada híbrida”, que consiste em unir o dedilhado à palhetada. Segundo Vilela (2011, p. 127) esta prática é encontrada principalmente na região de Recife, Pernambuco. O disco de Heraldo do Monte tem o ritmo do Baião como base para grande parte das músicas (Rocha,

⁵³ Semelhante ao instrumento fabricado já no final da década de 1920 pelo luthier John Dopyera, conhecido por “Dobro” (de Dopyera Brothers).

⁵⁴ Esta obra foi posteriormente publicada como o Prelúdio Nº 5 - ponteado nordestino para viola ou violão.

2015, p. 4, 15, 103). Este é um ritmo característico do acompanhamento da viola dos cantadores de repente nordestinos.

Heraldo do Monte formou em 1967 do Quarteto Novo, juntamente com Théo de Barros (1943-), Airto Moreira (1941-) e, posteriormente, Hermeto Paschoal (1936-). Vilela 2014 aponta a inserção de elementos das culturas nordestinas, juntamente com mudanças de textura, andamentos, densidade instrumental, alternância de fórmula de compassos, mescla do tonal e modal na harmonia como destaques na produção musical do grupo. Para (Vilela, 2014, p. 123), “o Quarteto Novo tornou-se uma chancela sonora aos intérpretes e compositores que queriam dar um ar de Brasil de Dentro ao seu trabalho.”

2.1.5. Antônio Madureira e a Viola Sertaneja

Antônio José Madureira é um músico natural da cidade de Macau, estado do Rio Grande do Norte. Foi integrante do Movimento Armorial, líder do Quinteto Armorial e principal compositor do grupo. É autor de sete das doze faixas do álbum “Do Romance ao Galope Nordestino”, objeto de estudo do presente trabalho. Além de compor a maior parte das obras, Madureira foi o responsável pelas pesquisas e performances da viola no grupo.

Em depoimento concedido para este trabalho⁵⁵, Antônio Madureira aponta a canção “Disparada”⁵⁶ de Théo de Barros e as gravações de Carlos Barbosa-Lima (1944-) do ciclo de Prelúdios para Viola Brasileira de Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2002), como os seus

⁵⁵ clicar para abrir ou ler QR code abaixo:



Depoimento de Antônio Madureira, em 22/05/2020

⁵⁶ Corrêa (2014, p. 16) aponta a premiação de Disparada no II Festival de Música Popular Brasileira em 1966 como um marco para a expansão da viola brasileira para o meio urbano brasileiro.

contatos iniciais com a viola. Depois de ser convidado por Ariano Suassuna para integrar o Movimento Armorial, iniciou suas pesquisas sobre a viola, especialmente na música dos cantadores repentistas. Naquele período, teve contato com diversos artistas da cantoria, dentre os quais destaca Diniz Vitorino (1940-2010), Manoel Xudu (1932-1985) e Ivanildo Vilanova⁵⁷. Ele participou da realização de dois Congressos de Cantadores na cidade de Campina Grande, em 1977 e 1978, com o apoio da Universidade Federal da Paraíba, quando trabalhou como chefe do Departamento de Música. Dois volumes foram gravados no catálogo de discos Marcus Pereira⁵⁸ a partir desses congressos.

Madureira utilizou uma viola confeccionada por um construtor da cidade de Recife chamado João Batista de Lima, a partir de um modelo de viola chamado “Meia Regra”⁵⁹, conhecida entre os cantadores como “Cintura de Macaco”⁶⁰. Contudo, relata enfrentar problemas com a afinação. Madureira explica que as violas feitas em São Paulo pela Del Vecchio ou Giannini implicavam no uso de encordoamentos fabricados para a afinação Cebolão em Mi Maior⁶¹ e que o uso daquele encordoamento, devido à tensão das cordas, não era apropriado para a viola meia regra em afinação natural⁶². Esta afinação mantinha a relação de intervalos da afinação utilizada pelos cantadores de repente, contudo, alterando apenas a disposição de oitavas⁶³.

⁵⁷ Não foram encontradas informações nas fontes consultadas quanto ao ano de nascimento do compositor.

⁵⁸ A gravadora Marcus Pereira também lançou os quatro discos do Quinteto Armorial.

⁵⁹ A regra se refere à dimensão do espelho (também chamado trasteira ou escala). O violeiro Roberto Corrêa, em entrevista para Lima (2008) explica que as denominações regra inteira, três quartos e meia regra, especificam violas, com, respectivamente, 16 a 18 trastes, 15 trastes e 10 a 14 trastes.

⁶⁰ Ver item 7.5: Depoimento de Antônio Madureira, em 22/05/2020.

⁶¹ No Brasil, conta-se que este nome foi dado a uma maneira de afinar a viola devido ao fato de que as pessoas, ao ouvirem uma viola assim afinada, põem-se a chorar, como quando descascam cebolas. A afinação Cebolão em Mi Maior corresponde às notas Si²-Si¹, Mi³-Mi², Sol^{#3}-Sol^{#2}, Si²-Si², Mi³-Mi³, do grave para o agudo.

⁶² Ver: Figura 6. Afinação Natural.

⁶³ Ver: Figura 7. Afinação utilizada pelos cantadores repentistas

As violas utilizadas pelos repentistas, segundo observações de Madureira, privilegiavam o acompanhamento do canto, não havendo uma preocupação com a tensão das cordas, sendo a quinta ordem ou “bordão” (que emite a nota pedal⁶⁴), juntamente com a segunda e a terceira ordem, as mais importantes. As outras cordas funcionam como uma espécie de preenchimento para o acompanhamento, segundo observação de Madureira. A primeira corda, por exemplo, possui uma tensão muito mais baixa que as outras. Madureira também explica que a afinação apresentada é variável⁶⁵ e observou que com o tempo os cantadores passaram a afinar cada vez mais agudo.

A decisão por utilizar a afinação “natural” deu-se pela razão de ser a afinação mais antiga, segundo informado a Madureira por Wagner Campos, um estudioso do instrumento. Outra forma de afinar a viola era rebaixando o terceiro par em meio tom, resultando na mesma afinação utilizadas pelas *Vihuelas* e alaúdes europeus. Segundo Madureira, esta afinação era mais adequada para explorar os recursos expressivos do instrumento na música instrumental⁶⁶. Para resolver os problemas de afinação, relata ter desenvolvido o artifício de utilizar pequenas peças de plástico na base da corda para compensar os diferentes calibres e as deformações sofridas pelas cordas ao serem pressionadas.

Atualmente, a disponibilidade de diversos calibres de cordas no mercado contribui para minimizar os problemas de afinação comuns nesse tipo de instrumento. O músico pernambucano Rodrigo Caçapa utiliza a viola nos moldes das violas dos cantadores de repente nordestino em composições instrumentais, como é possível observar no álbum “Elefantes da Rua Nova” de 2011. Caçapa desenvolveu posteriormente um projeto de um instrumento que chamou de “viola eletrodinâmica”, que combina características das violas

⁶⁴ Técnica composicional que consiste na sustentação ou repetição de uma mesma nota sobre a qual são desenvolvidas melodias ou harmonias.

⁶⁵ Mantendo-se a relação de intervalos entre as cordas, mas variando a altura em que são afinadas.

⁶⁶ Quando convidado para participar do Movimento Armorial, Madureira já possuía formação de violonista. Pela semelhança com a afinação do Violão, acredito que isto também explique a sua preferência pela afinação natural.

de dez cordas, das guitarras elétricas e dos instrumentos dinâmicos, preservando as dimensões gerais do corpo, do braço e da escala, além dos encordoamentos e afinações. Das guitarras elétricas são utilizados o corpo sólido em madeira e a captação eletromagnética. Além disso é embutido o sistema dinâmico utilizado no Brasil nos anos 40 pela fábrica Del Vecchio, de São Paulo.⁶⁷

2.1.6. Aspectos da técnica de execução da viola

Nos casos em que a viola cumpre a função de acompanhamento, apoiando-se sobretudo na utilização do rasgueado, Roberto Corrêa, em entrevista a Saulo Dias, realizada em 24 de junho de 2007, indica que “as digitações mais comuns entre os violeiros de tradição pesquisados por ele poderiam ser resumidas em duas: polegar e indicador e/ou polegar e médio” (Dias, 2010, p. 168).

O emprego da mão direita na execução da viola brasileira atualmente se aproxima mais da forma utilizada na execução no violão no sentido em que são empregues os dedos polegar, indicador, médio e anelar. Isso pode ser explicado pelo fato de vários violeiros serem também violonistas⁶⁸ e terem acomodado a sua técnica de violão à execução da viola. Para Dias (2010, p. 94), os impactos da técnica e metodologia do violão podem ser observados com a escolarização da viola, a partir da década de 1980, uma vez que muitos professores do instrumento possuíam formação no violão (p. 94). No entanto, Ivan Vilela, em depoimentos concedidos para esta pesquisa explica que, apesar da técnica de mão esquerda ser idêntica à do violão, a técnica de mão direita da viola atual diverge da técnica do violão.

Vilela situa alguns marcos significativos das mudanças da técnica da viola. Segundo Vilela, as transformações da técnica de execução da viola ocorrem de forma mais significativa na chamada música Caipira a partir da década de 1960. Entre os importantes marcos dessa

⁶⁷ Ver: <<https://www.itaucultural.org.br/rumos-2015-2016-o-coco-rojao-e-as-violas-eletrodinamicas>>

⁶⁸ Músicos como Almir Sater e Antônio Madureira são exemplos.

transformação técnica está o primeiro disco de viola instrumental solo, lançado em 1966, do violeiro Zé do Rancho, intitulado “A Viola do Zé”. Em 1967, no disco do Quarteto Novo, Heraldo do Monte traz importante contribuição ao inserir elementos da música nordestina. Em 1976, segundo Vilela, ocorre um grande salto de aporte técnico nos moldes de uma execução erudita com Renato Andrade no disco intitulado “A Fantástica Viola de Renato Andrade”. Outra importante contribuição para a transformação da técnica da viola, segundo Vilela, é a do violeiro Tião Carreiro, nos anos de 1976 e 1977. Outros dois nomes citados são os dos violeiros Almir Sater, com o álbum de 1985 intitulado “Instrumental” e Tavinho Moura, com “Caboclo D'água”, de 1993, que apresentam inovações sobretudo na exploração de novos caminhos harmônicos, o que demandou, conseqüentemente, novos aportes técnicos. Portanto, a partir dos anos 1990 e 2000, o aumento de tocadores que vão trazendo contribuições à música brasileira de viola, cada qual do seu segmento musical de origem. Segundo observação de Vilela, a maioria dos jovens violeiros estão aprendendo viola diretamente com o instrumento, sem a experiência de transição do violão para a viola. Portanto, não ocorre necessariamente uma vinculação da técnica desses dois instrumentos, apenas uma proximidade.

2.1.6.1. Técnica das Dez Cordas

A contribuição do próprio Ivan Vilela para a transformação da técnica de execução da viola brasileira está no desenvolvimento de um novo conceito do modo de tocar que denomina “técnica das dez cordas”. A técnica consiste fundamentalmente em tocar cada corda presente nas ordens duplas de forma isolada, diminuindo a amplitude do movimento dos dedos da mão direita para tocar uma corda de cada vez de forma precisa. Devido à dificuldade gerada pela pequena distância entre as cordas dos pares da viola, Vilela pediu para o construtor Vergílio Lima aumentar ligeiramente a distância entre as cordas de um mesmo par. Contudo, o objetivo da técnica não é apenas o toque individual sobre as cordas, mas também o toque sobre as duas cordas da mesma ordem simultaneamente. O afastamento das cordas exigiu o aumento da velocidade do movimento do toque para manter a simultaneidade do som. Vilela explica que o desafio era tocar com mais velocidade

sem provocar o aumento de volume sonoro, contudo, a tensão gerada na mão para controlar os movimentos gerou dores, o que o levou a trabalhar durante um ano e meio na reorganização neuromotora através do emprego da Técnica de Alexander⁶⁹ para desenvolver a técnica com o maior relaxamento muscular possível.

Vilela usa a postura da mão direita para auxiliar no toque das cordas individualmente. Por exemplo, ao levar a mão e o polegar para cima, isola-se o toque na corda superior do par (Vídeo 1). Já os dedos indicador, médio e anelar, ao serem levados para baixo, atingem apenas a corda inferior do par (Vídeo 2). Para tocar as cordas do par conjuntamente, aumenta-se a velocidade do toque. O princípio desta técnica está na utilização da gravidade como principal guia na movimentação da mão direita.



Vídeo 1. Técnica das Dez Cordas: Ação do Polegar

[clique aqui para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



⁶⁹ Técnica de reeducação corporal e coordenação desenvolvida pelo ator australiano Frederick Matthias Alexander (1869-1955)



Vídeo 2. Técnica das Dez Cordas: Ação do Indicador

[clique aqui para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



Em 2007, lançou o disco chamado “Dez Cordas”, com arranjos onde apresenta a sua concepção técnica do uso das dez cordas. É possível observar nos c. 5 e 10 do seu arranjo de “Viola Quebrada”, obra de autoria de Mário de Andrade (1893-1945):

Viola Quebrada

Para Viola de 10 Cordas
Ceballo em Ré (D A F# D A)

Mario de Andrade
(Arranjo: Ivan Vilela)

□ = somente corda aguda do par
 ▽ = somente corda grave do par

Figura 8. Viola Quebrada (c.1-12)⁷⁰

Para indicar a Técnica das Dez Cordas na partitura, Vilela utiliza a simbologia das arcadas para designar qual corda do par será tocada (ver indicação na Figura 8). Estes sinais também são usados para indicar a direção do uso de palheta em instrumentos de corda como o bandolim ou o cavaquinho.

2.1.7. Escolha das afinações

Na viola, assim como em outros cordofones, o som é produzido principalmente⁷¹ a partir da vibração de cordas. O mecanismo de cravelhas ou tarraxas permite o ajuste da tensão das cordas do instrumento. A produção de diferentes notas em uma mesma corda é possível

A redução da extensão vibratória da corda, que é feita ao pressionar sobre diversos pontos da corda contra a escala⁷² torna possível a produção das diferentes notas. Cada uma das

⁷⁰ Neste trabalho são os símbolos utilizados por Vilela.

⁷¹ A produção de som também é possível através de toques percussivos sobre o corpo do instrumento.

⁷² O braço é dividido por pontos, trastes ou tastos, são filetes (geralmente metálicos, mas também podem ser usados outros materiais, como tripa, nylon ou barbante) que separam o braço do instrumento em intervalos de semitom.

cordas da viola é afinada em uma altura específica, sendo que a combinação dos intervalos gerados pela disposição das cordas caracteriza as chamadas afinações⁷³ do instrumento.

As afinações estabelecem mapas de localização de notas no braço do instrumento, os modos de afinação das cordas interferem sobretudo na ação da mão esquerda, pois determina como são dispostos os intervalos, acordes e escalas.

Segundo Nogueira (2008, p. 146) “todos os registros encontrados sobre a viola, sejam eles musicais (tablaturas ou partituras) ou estudos de natureza antropológica e etnomusicológica, citam ou detalham várias afinações.”. As afinações encontradas no Brasil recebem nomes diversos⁷⁴, contudo, como indica Ferrer (2010), nem sempre a relação entre nome e afinação é a mesma, podendo afinações diferentes receberem o mesmo nome e também uma mesma afinação receber nomes diversos.

Como indicado por Dias (2010, p. 110), “a afinação Cebolão se tornou uma das mais populares (...) em função do vastíssimo repertório que se consagrou entre as duplas caipiras, veiculado pelo rádio e pelos registros fonográficos”. Para Vilela (2010, p. 332) é provável que esta afinação tenha surgido no Brasil, uma vez que não faz parte do catálogo das afinações das violas portuguesas apresentado por Ernesto Veiga Oliveira (1910-1990)⁷⁵.

O número exato de afinações encontradas no Brasil é variável de acordo com diferentes autores. Vilela (2010) estima aproximadamente vinte maneiras de se afinar a viola. A lista apresentada por Corrêa (2000) contém quarenta e oito afinações, contudo, possui

⁷³ A afinação padrão do Violão, por exemplo, é composta pelas notas Mi¹, Lá¹, Ré², Sol², Si², Mi³ (Numeração portuguesa de oitavas (Med, 1996, p. 266).

⁷⁴ “Alguns como: cebolinha, cebolão, boiadeira, rio-abaxio, guitarra, natural, paulistinha, castelhana, riachão, rio-acima, oitavada, cana verde, quatro-pontos, serra-acima, tempero-mineiro, temperão, guaianinho, guaianão, nordestina, vencedora, conselheira, paraguaçu, pelo-meio, por-cima, pelas-três, para-reza, sobre-requinta, cordasolta, do sossego, pontiado-do-Paraná.” (Corrêa, 2013)

⁷⁵ Etnólogo português

repetições, além de variações quase insignificantes. Gisela Nogueira (2008) resume em trinta e três as afinações demonstradas por Corrêa, omitindo algumas, justificando que as pequenas variações “não contribuem para a análise comparativa” (p. 157). Essa diversidade, segundo Lopes (2011, p. 25), “decorre da adequação do instrumento às diferentes culturas e etnias que formam o País.”

A afinação utilizada frequentemente tem a ver com os objetivos e limitações da própria prática musical dos violeiros. “Muitas vezes o camponês, o habitante dos recônditos, com as mãos duras da lida no campo ou com as criações, afina as cordas de uma maneira que consiga tocar com dois ou apenas um dedo parte de seu repertório.” (Ivan Vilela, 2010, p. 332). “Na tentativa de facilitar o trabalho da mão esquerda, os violeiros brasileiros criaram afinações que, na prática, só têm viabilidade se utilizado um pequeno número de elementos musicais, como 2 ou 3 acordes e passagens melódicas com, no máximo, duas vezes em estrutura homofônica (intervalos de 3ª e 6ª)” (Nogueira, 2008, p. 165).

A própria construção do instrumento em certos contextos reflete este aspecto. Como explica Nogueira 2008:

“De acordo com a pesquisadora Cíntia Ferrero (2006), na região litorânea do Paraná, mais precisamente Cananéia, os violeiros utilizam tão poucos recursos do instrumento que seus artesãos não se preocupam com o acabamento do braço do instrumento para que todos os pontos produzam boa sonoridade. Para suprir toda a produção musical local basta que os 2 acordes formados na região entre o 5º e o 7º ponto do braço sejam suficientemente audíveis.” (Nogueira, 2008, p. 165).

O livro de Marcos Ribeiro (2018), intitulado “Manual para Afinações de Viola”, de 2018, apresenta 178 modos diferentes de afinar, contudo, além de afinações para a viola, o autor inclui em seu catálogo desde afinações de guitarras antigas e *vihuelas* do século XVI, violas portuguesas, guitarra portuguesa e bandolim. Além de afinações tradicionais, o autor inclui o que chama “Afinações Contemporâneas”, ou seja, novas afinações desenvolvidas por violeiros da atualidade, como por exemplo, as afinações “Trocada”, “Rebaixada” e

“Oitavada”, usadas por Rodrigo Caçapa, a afinação “Rio Abaixo Alterada”, usada por Almir Sater, e “Bandola”, usada por Fernando Deghi. Ribeiro também indica afinações desenvolvidas por ele mesmo nesse trabalho. O autor também aponta para o fato de haver diversas nomenclaturas para o mesmo tipo de afinação, podendo ser apresentadas em tonalidades diferentes ou com disposições diferentes dos pares de cordas. Neste sentido, o catálogo agrupa as afinações que apresentam essas pequenas variações na mesma categoria. Além disso, segundo aponta o autor, é comum os tocadores de viola chamarem de lá, notas diferentes daquela que produz 440 hertz. Da mesma forma, afinações diferentes recebem o mesmo nome⁷⁶. Ribeiro também indica alguns nomes que as cordas recebem, como: Primas, Requintas, Turinas, Toeiras e Canotilho; Primas, Segundas, Terceiras e Bordões (4º e 5º par) ou Primas, Segundas, Terceiras, Contrabaixo ou Bordão / Requinta ou Toeira (4º e 5º par)⁷⁷.

Os aspectos relacionados às diferentes práticas da viola estão expressos nas suas afinações, como sublinha Ribeiro (2018). Como é o caso da religiosidade do violeiro, que dá nomes como “São João”, “São Gonçalo” para certas afinações. No Brasil, São Gonçalo é considerado padroeiro dos violeiros. No Nordeste, há a afinação “Cantoria do Divino” e em Ubatuba, litoral Paulista a afinação “Para-Reza”. Já as afinações “Rio Abaixo” e “Rio Acima” estão relacionadas a lendas sobre o Diabo, que teria aprendido a tocar viola para atrair pessoas para o pecado.

Ribeiro apresenta diagramas de inter-relação entre afinações, onde a partir da alteração de um dos pares é possível chegar à outra afinação. Por exemplo, alterando o 3º par da afinação “Natural” pode-se afinar a viola na afinação “Cana-Verde” (meio tom abaixo) ou “Cateretê”

⁷⁶ Como é o caso da Paraguaçu, que o autor designa por ordem numérica (Paraguaçu 1, Paraguaçu 2, Paraguaçu 3 etc.)

⁷⁷ O fato de nomear as cordas revela um detalhe interessante sobre a sonoridade do instrumento, que é a característica sonora própria e bem marcada de cada uma das cordas. O “desequilíbrio” sonoro provocado pelas diferentes cordas pode ser entendido como um idiomatismo do instrumento.

(meio tom acima). Alterando o 2º par meio tom acima pode-se afinar em “Paulistinha 2”, ou alterando o primeiro par em um tom abaixo, “Beiroa 1” (Figura 9)

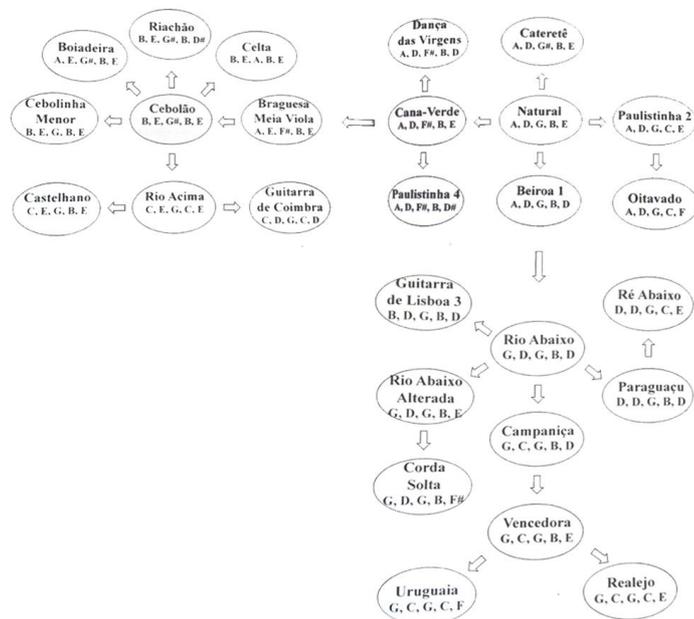


Figura 9. Diagrama de Afinações (Ribeiro, 2018, p. 240-242)

Ivan Vilela (2010, p. 333) propõe uma solução semelhante para o uso de diversas afinções pelos violeiros, agrupando as afinções por “troncos” ou “famílias”. Desta forma, ao alterar um dos pares de uma afinção base, é possível utilizar pelo menos duas outras (Figura 10).

*Família afinação Cebolão

Boiadeira

Riachão

*Família afinação Natural

Cana-verde

Paraguaçu

*Família afinação Rio Abaixo

Meia-guitarra

Almir Sater (em "Corumbá")

The image displays three families of guitar tunings, each consisting of three staves. The first family, '*Família afinação Cebolão', includes 'Boiadeira' and 'Riachão'. The second, '*Família afinação Natural', includes 'Cana-verde' and 'Paraguaçu'. The third, '*Família afinação Rio Abaixo', includes 'Meia-guitarra' and 'Almir Sater (em "Corumbá")'. Red boxes highlight specific intervals between notes on the staves, and a vertical red line connects the boxes across the staves of each family to show their relative positions.

Figura 10. Afinações por Famílias Proposta por Vilela

2.2. A Música Armorial

Nesta seção são apresentados os conceitos e valores defendidos pelo Movimento Armorial, com enfoque na vertente musical. Com o objetivo de situar o Quinteto Armorial no contexto dos primeiros grupos surgidos no âmbito do movimento, são indicados artistas, compositores, instrumentos musicais utilizados e obras representativas da fase inicial do movimento, ocorrida no início da década de 1970. No que diz respeito à indicação da discografia do Quinteto Armorial é dado especial enfoque para o primeiro álbum do grupo,

cujas obras foram objeto de estudo da pesquisa. Não se tratando do objetivo deste trabalho o aprofundamento na descrição de outros grupos relacionados ao movimento, é pertinente citar a tese de doutoramento de Marília Paula dos Santos, intitulada “Ecos armoriais: influências e repercussão da música Armorial em Pernambuco”, onde a autora analisa a influência exercida nos grupos e artistas posteriores ao movimento, cujos elementos musicais como ritmo, melodia, escalas, elementos harmônicos etc., repercutiram na criação musical de grupos e artistas como SaGRAMA, oQuadro, Sérgio Ferraz, Antúlio Madureira e Quarteto Encore.

O movimento batizado de “Armorial” pelo seu idealizador, o pernambucano Ariano Suassuna (1927-2014), que na época exercia o cargo de diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) emergiu na década de 1970 e defendia valores implícitos na arte popular do nordeste brasileiro, com o objetivo de criar uma arte erudita brasileira fundamentada nas suas raízes populares. Além da vertente musical abordada por esta pesquisa, o Movimento Armorial abrangeu o teatro, a dança, a literatura, as artes plásticas, a arquitetura, o cinema, entre outras.

O evento de inauguração do movimento, que aconteceu no dia no dia 18 de outubro de 1970 apresentou os valores contemplados e conceitos defendidos pelo movimento através de apresentações artísticas e de um manifesto escrito por Ariano Suassuna. Esse marco inicial do movimento ocorreu na cidade de Recife, estado de Pernambuco, e contou com o apoio da Universidade Federal de Pernambuco e do Conselho Federal de Cultura. Na ocasião, foi apresentado um concerto na Catedral de São Pedro dos Clérigos, juntamente com uma exposição de artes, que reunia gravuras, pinturas e esculturas representativas dos conceitos defendidos pelos integrantes do movimento.

O concerto ficou por encargo da Orquestra Armorial de Câmara⁷⁸, do Conservatório Pernambucano de Música. O grupo, recém-formado, havia realizado seu primeiro concerto dois meses antes, no dia 21 de agosto de 1970, apresentando um programa com obras do compositor italiano Antonio Vivaldi (Andrade, 2017, p. 35). O programa do dia 18 de outubro de 1970, intitulava-se “Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial”, e foi composto por duas partes. A primeira, denominada “Música Barrôca” (sic), apresentou obras de compositores pernambucanos DO SÉCULO XVIII, nominalmente “Pastoral”, do compositor José de Lima⁷⁹, “Seis Peças Barrôcas” (sic), de Luis Álvares Pinto (1719-1789), em transcrições de Luís Soler e Benjamim Wolkoff, respectivamente, a partir da “Missa em Si Menor” e do “*Te Deum*”, encontrada pelo Padre Jayme Diniz, conforme indicado no programa. A segunda parte, intitulada “Música Armorial”, continha as seguintes obras de compositores contemporâneos ligados ao movimento: “Terno de Pífanos”, de Clóvis Pereira (1932-); “Galope” de César Guerra-Peixe (1914-1993); “A Pedra do Reino: Chamada” de Jarbas Maciel (1933-2019); “Sem Lei nem Rei: Repente Esporeado” de Capiba⁸⁰ (1904-1997); e “Cavalo Marinho: Chamada” de Cussy de Almeida (1936-2010), Jarbas Maciel e Clóvis Pereira. (Ventura, 2007); (Marinho, 2010); (M. Santos, 2017); A orquestra foi regida pelo violinista Cussy de Almeida, que também exercia o cargo de diretor do Conservatório de Música de Pernambuco (Souto Maior, 2014, p. 26).

Conforme Ventura (2007, p. 19) o programa fazia uma correspondência entre a arte Armorial e o passado medieval e barroco, sugerindo a herança colonial como traço significativo da identidade do povo brasileiro. Para Santos (2015, p. 58), a própria localidade

⁷⁸ A orquestra era formada pelos seguintes músicos: Cussy de Almeida, Birgitta Fassi Fihri, Ricardo Bussi, Cristina Bussi, Samuel Gegna e Benjamin Wolkoss, nos violinos; Emílio Sobel e Frank Musick, nas violas [de arco]; Mariza Johnson e José Carrion, nos violoncelos; Silvio Araújo Coelho, no contrabaixo; José Tavares Amorim e Ivanildo Maciel, nas flautas; José Gomes, no cravo; Henrique Annes, no violão e na viola nordestina; José Xavier da Silva, no berinçelo [marimbau] e na percussão; Antônio Revorêdo, Geraldo Fernandes Leite e Edilson Nóbrega da Silva, na percussão (M. Santos, 2017, p. 56).

⁷⁹ Datas de nascimento e morte não referidas nas fontes consultadas.

⁸⁰ Lourenço da Fonseca Barbosa.

de uma igreja de arquitetura barroca do século XVIII escolhida para o evento de inauguração também reforça essa ligação.

O programa impresso trazia um texto de manifesto de autoria de Ariano Suassuna, intitulado “Arte Armorial” onde o autor fundamenta os princípios do movimento e elenca uma série de autores e artistas de diversas vertentes, incluindo a si próprio, cuja produção estava orientada pelos ideais armoriais. Tendo em vista apresentar os principais eixos que orientavam a criação artística Armorial, Suassuna faz diversas referências em seu texto ao que chama de “raízes barrocas”, sendo que a arte barroca referida pelo Movimento Armorial se relacionaria mais com o barroco ibérico, se aproximando mais do “espírito medieval e pré-renascentista”⁸¹ do que do barroco do século XVIII (Holschuh, 2017, p. 26); (Marinho, 2010, p. 53).

Desta forma, Suassuna buscava incorporar ao Armorial aquilo que mais lhe convinha, criando um “imaginário espacial ibérico medieval” ao qual se refere Ventura (2007, p. 35), com “traços da cultura mouro-ibérica medieval herdada pelo Brasil” (p. 88). Diversos outros autores referem-se à influência barroca na arte Armorial, identificando-a como “barroco sertanejo” (Andrade, 2017) ou “barroco nordestino” (Nóbrega 2000, p. 66, como citado em Holschuh, 2017). No entanto, ao qualificarmos o Movimento Armorial como “barroco sertanejo” ou mesmo “classicismo sertanejo”⁸², corremos o risco de fazer uma leitura do movimento a partir de uma perspectiva europeia⁸³, quando a proposta do movimento foi de criar uma arte a partir de perspectiva da cultura popular do Nordeste brasileiro.

⁸¹ Citação de Ariano Suassuna.

⁸² Termo utilizado por Ariano Suassuna, assim como “Romantismo litorâneo”. Ver: Andrade (2017).

⁸³ Esta ideia pode ter sido induzida pela forma em que o movimento foi inaugurado para o público, ao interpretar obras de autores do período barroco, como Antonio Vivaldi, nos programas de concerto, como uma espécie de validação da arte popular pela ligação com uma estética musical europeia. A entrada de António José Madureira no movimento contribuiu para a consolidação do perspectivismo voltado à cultura popular como geradora do manancial artístico que serviu de base para a criação Armorial.

Sobre o uso do termo “armorial”, Suassuna explica que o escolheu, tanto por gosto pessoal como pela ligação com a Heráldica, ou seja, os brasões das armas e escudos, que, segundo ele, no Brasil era uma arte essencialmente do povo e estava presente em diversas manifestações e práticas da sua cultura, como nos autos, nas bandeiras, nos estandartes e nos uniformes de times de futebol. O termo “armorial” passa então a ser usado como adjetivo, para qualificar diversos elementos identificados por Suassuna como sendo representativos de um ideal de Nordeste, como são exemplos as canções dos romancieiros populares e os toques de viola e rabeca⁸⁴ dos cantadores repentistas.

As obras contidas na segunda parte do concerto, intitulada “Música Armorial”, eram de autoria de diversos compositores ligados ao movimento. É possível observar nos próprios títulos das obras, alusões a práticas musicais típicas da região do nordeste brasileiro, como em “Terno de Pífanos”⁸⁵, “Galope”⁸⁶ e “Cavalo Marinho”⁸⁷.

⁸⁴ Instrumento de arco antecessor do violino.

⁸⁵ Os ternos de pífanos são uma formação instrumental formada por dois pífanos (adaptações das flautas transversais populares europeias), também conhecidos por “pifes” ou “pifaros”. A parte de percussão do terno é chamada de “zabumba”, composta por uma zabumba, um triângulo, uma caixa e pratos (Pereira, 2017, como citado em Santos, 2017, p. 49). A percussão da Orquestra Armorial, formada por bombo, caixa clara e pratos, adotou essa formação e nomenclatura em alusão aos ternos de pífano (Andrade, 2017, p. 36).

⁸⁶ O galope é um ritmo originário do coco, sendo um dos tipos de martelo, utilizado no desafio em versos (Silva, 2016, p. 42, como citado em Holschuh, 2017).

⁸⁷ O Cavalo Marinho é um folguedo cênico típico do estado de Pernambuco, cuja parte musical é realizada por um grupo instrumental conhecido como “banco”, composto por Rabeca, pandeiro, duas bages de taboca (espécie de reco-reco) e mineiro (espécie de ganzá) (Tenderini, 2003, p. 57).

**TRÊS SÉCULOS DE MÚSICA NORDESTINA
DO BARROCO AO ARMORIAL**




A UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
e o CONSELHO FEDERAL DE CULTURA apresentam a

ORQUESTRA ARMORIAL DE CÂMERA
do Conservatório Pernambucano de Música

Igreja de São Pedro dos Clérigos
18 de outubro de 1970 - 21.00 horas

ARTE ARMORIAL

Em nosso idioma, "armorial" é sinônimo substantivo. Passa a empregar também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos emblemas da Heráldica. Linhas, mídiãs, planícies sobre mistos ou, por outro lado, escudadas em pedras, com animais fabulosos cercados por folhagens, sol, lua e estrelas.

Foi aí que, muito sério, mas brincando, comeci a dizer que tal pessoa ou tal estudante de Cavalhada era "armorial", isto é, belíssimo em suas maneiras, gestos, atitudes, metáforas e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um leão de castelo. Lançáramos, ali, também, nas palavras armoriais que pertencem à Heráldica do Barroco brasileiro, e passai a estudar o nome à Escultura com a qual se achava para o "Morcego" Diocletiano que o nome "armorial" servia ainda para qualificar os "cantares" do Romancismo, os fados de viola e cabanos das Cantadeiras — inclusive aqueles, escritos, arcaicos como gumes de lara-de-ponta, lambreado, o claricórdio e a viola-da-coro da nossa Música barroca do Século XVIII.

Em nosso País, a Heráldica é uma Arte essencialmente popular, e não burguesa. A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente desde os ferros de guerra dos índios e os sinais de guerra dos índios, até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos pavilhões da Casa da Mãe Úrsula, os emblemas de Pernambuco Cabanópolis, as escolas de Samba, as camisas e bandeiras dos Clubes de futebol da Recife ou do Rio. Era a Heráldica que não tem que dar nome, dá nome ao povo. É o trabalho de escultor, é pintura de Francisco Brennand, os romances de Marçal Camões, a poesia de Roberto Brenand, João Japuíba, Antônio Mendes e Marcos Antônio, a gravura de Gilvan Sampaio, os desenhos de Fernando José Torres da Silva, os "A Compendios" de Gerson de Jesus e os escritos de Fernando Lopes da Paz, e certas presenças de arquitetos como Reginald Esteves, José Luis Mendes e Arthur Lima Cavalcanti, todos que procurando fixar os pés nas raízes brasileiras e populares da nossa nacional brasileira, têm quadros de grande Francisco Brennand, certos ídolos e símbolos aparecem como águia ou leão, pedras no centro da tela, como se esta fosse um enorme escudo de armadura e Cruz vermelha ou amarela e o azul brasileiro por qualquer e é, portanto, a nossa linguagem visual brasileira, assim como é o Olho de boia, nosso animal brasileiro, mais característico. Foi assim, também, que nasceu a Música Armorial de Capiba, Clóvis Pereira, Jarbas Maciel, Guerra Peixe, Cussy de Almeida, Sebastião Vilanova e Gersonio Lusa.

Pronto! Já estava feito e está, agora, explicado. A Arte Armorial-Popular Brasileira está na sua disposição dia inteiro para os ataques e dos amigos para os laconicos e os atlepos.

ARIANO SUASSUNA

PROGRAMA

I — MÚSICA BARROCA

1. JOSE DE LIMA PASTORAL
2. LUIS ALVARES PINTO SEIS PECAS BARROCAS
— Chamada

II — MÚSICA ARMORIAL

1. CLÓVIS PEREIRA TERMO DE PIFANOS
2. GUERRA PEIXE GALOPE
3. JARRAS MACIEL A PEDRA DO REINO
— Chamada
4. CAPIBA SEM LEI NEM REI
— Repete-se
5. CUSY DE ALMEIDA, JARRAS
MACIEL e CLÓVIS PEREIRA CAVALO MARINHO
— Chamada

Regência do Maestro Clóvis Pereira

As músicas de José de Lima e Luis Alvares Pinto, compositores pernambucanos do Século XVIII, foram transcritas respectivamente por Luis Soler e Benjamin Wolkoff, a partir da Missa em Si Menor e do Te Deum encontrados pelo Padre Jayme Einzil. O presente Concerto é dedicado à memória de PIERO SEVERI, com respeito e saudade.

Figura 11. Programa do Concerto da Orquestra Armorial de Câmara de 18/10/1970⁸⁸

Para Suassuna (1977, p. 39, como citado em Santos, 2015, p. 47), o Movimento Armorial era uma resposta aos estrangeirismos presentes no Brasil como parte do processo de dominação norte-americana, que, segundo ele, descaracterizava e vulgarizava a cultura brasileira. Dessa forma, o movimento combatia a influência de elementos da cultura “pop”, de gêneros musicais como o Rock e até reprovava o uso de instrumentos musicais como a bateria e a guitarra elétrica (Ventura, 2007, p. 100), assim como a presença de marcas comerciais como a “Coca-Cola” e a “Nike”, que para Suassuna eram símbolos dessa cultura pop e emblemas de um imperialismo norte-americano, que ameaçavam a preservação de uma cultura autenticamente brasileira.

⁸⁸ Disponível em: Marinho (2010, pp. 133–134).

No entanto, essa defesa contra a invasão da música estrangeira na música brasileira não ocorre pela primeira vez com Ariano Suassuna. Uma passeata da MPB⁸⁹ no ano de 1967 liderado pela cantora Elis Regina sob o lema de “Defender o Que é Nosso”, também ficou conhecida como a “Marcha Contra a Guitarra Elétrica” e defendia a “pureza” da música brasileira exigindo a proibição da guitarra elétrica, que representava a chegada do rock ao Brasil e já tinha sido absorvida por outras vertentes musicais como a Jovem Guarda. Como resposta, surgiu um outro movimento que ficou conhecido como “Tropicália” ou “Tropicalismo”, representado por artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, que defendiam a fusão entre elementos provenientes da cultura tradicional brasileira com tendências estrangeira, combinando gêneros musicais como o Baião e a música Caipira com o pop e rock internacional.

Ariano Suassuna defendia o distanciamento dos valores da modernidade e posicionava-se fervorosamente contra movimentos como o Tropicalismo. Para ele, era a região do Nordeste brasileiro, especialmente o seu interior, que teria sofrido menos a influência estrangeira moderna por ter se inserido de forma mais lenta no processo modernizador. No Nordeste, os valores, o modo de vida, os costumes e as práticas do povo expressariam melhor a “essência” do ser brasileiro (Santos, 2015). Para Suassuna, quanto mais próximo do sertão, considerado por ele como o “coração do Brasil”, mais brasileiro é o povo⁹⁰ (2014, como citado em Oliveira, 2019).

⁸⁹ Sigla derivada da expressão Música Popular Brasileira, que surgiu na década de 1960 com maior influência do folclore brasileiro, derivada de outro movimento anterior denominado Bossa Nova, que fazia uma espécie de renovação do samba.

⁹⁰ No entanto, esse distanciamento da influência estrangeira não ocorreu apenas na região do Nordeste brasileiro. Também se deu em outras regiões do Brasil, com destaque para o Centro-Oeste e o Norte, mas também algumas áreas do Sudeste, como o norte de Minas Gerais, o Vale da Ribeira em São Paulo, além de outras regiões do Espírito Santo.

Os armorialistas observaram semelhança entre a estrutura social do patriarcado rural brasileiro com a estrutura feudal da Idade Média de onde derivaram tradições populares que floresceram no barroco (Oliveira, 2019, p. 248). Em relação ao barroco brasileiro, Suassuna entende que os barrocos baiano e mineiro são “menos sóbrios e austeros do que os barrocos do litoral e da zona da mata pernambucanos; enquanto o barroco do sertão é o mais sóbrio e austero de todos, sendo, portanto, o que mantém as características da brasilidade mais bem preservadas.” (Oliveira, 2019, p. 169)

Em declaração apresentada na dissertação de mestrado de Ariana Perazzo da Nóbrega (2000, p. 59, como citado em Bolis, 2017, p. 21), Ariano Suassuna explica que a importância do Barroco para o movimento Armorial está relacionada ao Barroco ibérico, que se aproxima mais do espírito medieval e pré-renascentista do que da arte do século XVIII europeu. Dessa forma, os cantares dos romances ibéricos estariam mais ligados aos motetes medievais, apesar de cronologicamente pertencerem ao Barroco.

A atuação do Movimento Armorial incidiu, portanto, sobre o Nordeste brasileiro, sobretudo nos estados de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Diversos artistas ligados ao movimento, incluindo Ariano Suassuna, também eram originários daquela região, dessa forma, faziam uma espécie de resgate das suas próprias origens.

Como afirma Santos (2017), os ideais da arte Armorial também tinham uma relação direta com a desfavorecida situação social e econômica que se encontrava a região Nordeste, sobretudo frente à região Sudeste do Brasil. Dessa forma, o movimento expressava o interesse em elevar o prestígio dessa região. O discurso de defesa do Nordeste brasileiro, o argumento de que essa região representaria a essência da cultura brasileira⁹¹, sobretudo com a ideia do rural frente ao urbano, juntamente com o interesse na construção de uma

⁹¹ Contudo, é importante observar que a região nordestina representa apenas uma das essências das culturas brasileiras, por se tratar de um país multicultural que teve a sua construção cultural baseada na soma de culturas distintas vindas do continente africano e das diversas etnias indígenas já presentes no território, além da europeia.

identidade através do imaginário coletivo são heranças de contextos anteriores, representados pelo pensamento de Tobias Barreto e pelo Movimento da Escola do Recife, que ocorreu ainda no século XIX, assim como por Gilberto Freyre e o Movimento Regionalista, ocorrido no século XX, a partir da década de 1920. Os armorialistas defendiam que a arte “autenticamente brasileira” deveria ser criada a partir de um conjunto de elementos representativos da cultura popular. Buscavam com a sua arte, transportar esses elementos culturais para novos públicos.

O romanceiro popular do nordeste dos folhetos de cordel é considerado pelos armorialistas um emblema do movimento. Este tipo de literatura existe no Brasil desde o final do século XIX⁹², quando foram feitas as primeiras impressões dos versos originalmente transmitidos de forma oral, tipicamente na faixa rural estendida desde o interior da Bahia até o Pará (Schmid et al., 2017, p. 283). Os elementos presentes nos folhetos representam a união de diversas áreas artísticas contempladas pelo Movimento Armorial, sendo a poesia para a literatura, teatro e cinema; as imagens de xilogravura⁹³ para as artes plásticas e os ponteados das violas que acompanham os seus versos cantados para a música. (Souto Maior, 2014, p. 11); (Santos, 2009, p. 13-14, como citado em Holschuh, 2017).

A produção musical Armorial estava apoiada na reinvenção de uma sonoridade nordestina, a partir na recriação da música praticada nos folguedos populares e, sobretudo, na identidade dos instrumentos comumente utilizados nessas práticas. Um primeiro quinteto, formado já em 1969, tinha a sua instrumentação baseada no “terno de Mestre Ovídeo”⁹⁴ (Andrade, 2017, p. 34); (Marinho, 2010, p. 58). As flautas de José Tavares Amorim e Rogério Pessoa faziam referência aos pífanos, o violino de Cussy de Almeida e a viola de arco de

⁹² O romantismo fez um resgate do “espírito medieval” e na Espanha várias histórias foram escritas, tendo algumas delas chegado como textos poéticos heptassílabos no Nordeste brasileiro dando origem aos cordéis.

⁹³ A Xilogravura é uma técnica que consiste em utilizar uma imagem entalhada em madeira para imprimir a imagem sobre uma tela.

⁹⁴ O “terno” é um termo usual para trio. As formações típicas são compostas pelos instrumentos pífano, rabeca e zabumba.

Jarbas Maciel às rabecas e a bateria de José Xavier à zabumba⁹⁵ (Aloan, 2008, p. 8). Ariano Suassuna chamou esse primeiro grupo de “Quinteto Primitivo” (Marinho, 2010, p. 43). O grupo era formado por: José Tavares Amorim e Rogério Pessoa, flautas; Cussy de Almeida, violino; Jarbas Maciel, viola de arco; José Xavier, zabumba; além da presença do violão, em atuações eventuais de Henrique Annes, e se dava no sentido de aludir uma viola sertaneja, apesar de não compor a instrumentação dos ternos, era um instrumento que Suassuna considerava fundamental para compor a música com a qual sonhava⁹⁶ (Andrade, 2017, p. 35).

Por sugestão de Cussy de Almeida, a estreia da Música Armorial deveria ser feita com uma orquestra, logo, a partir do Quinteto “Primitivo” foi formada a Orquestra Armorial de Câmara⁹⁷, incorporando os integrantes do quinteto (Moraes, 2000, como citado em Marinho, 2010, p. 59). A viola sertaneja seria posteriormente incorporada à Orquestra Armorial, instrumento que Cussy de Almeida considerava “de som nobre” e comparava ao cravo europeu⁹⁸ (Almeida, 1975, como citado em Aloan, 2008, p. 9).

Suassuna estava insatisfeito com aquela formação, por possuir a presença predominante de instrumentos tipicamente sinfônicos, o que tornava a sonoridade demasiadamente “europeizada” (Lima, 2004, como citado em Aloan, 2008, p. 10). Defendia, portanto, o uso de instrumentos “rústicos”, que estivessem presentes nas manifestações musicais do povo. Outros artistas como Cussy de Almeida, Clóvis Pereira, Guerra-Peixe e Jarbas Maciel

⁹⁵ Tambor com duas membranas de couro ou de nylon e caixa de madeira em formato cilíndrico. É tocado percutindo sobre as membranas e sobre as pranchas de madeira pelo uso de duas baquetas distintas, uma para produzir o som grave na membrana superior, e outra, também chamada de “bacalhau”, na membrana inferior.

⁹⁶ A utilização prática de instrumentos típicos viria a concretizar-se primeiramente com a formação do Quinteto Armorial.

⁹⁷ Referida por Orquestra Armorial de Câmara, Orquestra Armorial ou Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco.

⁹⁸ Este é outro exemplo de um perspectivismo a partir de valores europeus, onde a “nobreza” da Viola sertaneja é estabelecida por meio de uma comparação com o cravo.

divergiam dessa opinião, pois consideravam problemáticos, a desafinação⁹⁹ e os desequilíbrios apresentados pelos instrumentos rústicos (Andrade, 2017, p. 34). Porém, Suassuna defendia a ideia de que essa “desafinação” era própria da música do sertão nordestino (Ventura, 2007, p. 161). Esse motivo teria levado Suassuna à fundação de um segundo grupo, que surgiu a partir de seu contato com Antônio José Madureira (Ventura, 2007, p. 89).

Após o convite de Suassuna para participar do movimento, Madureira iniciou suas pesquisas como pesquisador do Departamento de Extensão e Cultura (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco, com ênfase na música nordestina, nos instrumentos populares e no cancionário popular. Ele também foi o responsável pelas pesquisas e performances da viola sertaneja (Ventura, 2007, p. 100). Madureira sugeriu a formação de um grupo composto por um núcleo instrumental mínimo (Souto Maior, 2014, p. 28), inserindo instrumentos populares, como a viola sertaneja, o pífano, a rabeca e o marimbau¹⁰⁰, com o objetivo de trazer o timbre da música popular do Nordeste (Ventura, 2007, p. 156). Entretanto, foram mantidos instrumentos como o violão, a flauta e o violino, combinados em diversas formações com os instrumentos populares. Suassuna também considerava o uso dos instrumentos populares como uma forma habituar o público com a sua presença e sonoridade (p. 153).

⁹⁹ É possível observar que nesse contexto ainda imperava um conceito romântico de padrão europeu de afinação, sendo que hoje há estudos que demonstram que os pífanos nordestinos são construídos de forma padronizada, a partir de outro sistema de afinação que não o europeu.

¹⁰⁰ Ariano Suassuna teria conhecido através de um tocador de berimbau de lata e descoberto o seu nome a partir de pesquisa em livros de viajantes que foram ao Brasil no século XIX (Aloan, 2008) [p.20]. Segundo (Aloan, 2008), o nome “marimbau” também pode ser entendido como uma amálgama dos nomes de outros instrumentos: o berimbau e a marimba, e explica que o marimbau utilizado pelo quinteto foi adaptado pelo artesão nordestino João Batista de Lima, que substituiu as latas por uma caixa acústica com abertura e utilizou duas cordas apoiadas sobre cavaletes ao invés de uma. O instrumento é tocado com uma vareta percutida sobre as cordas com uma das mãos enquanto um vidro cilíndrico é usado pela outra para obter diferentes alturas (Aloan, 2008) [p. 22].

O então formado Quinteto Armorial, era composto por: Antônio José Madureira, na viola sertaneja; Edilson Eulálio, no violão; Antonio Carlos Nóbrega, no violino; Jarbas Maciel, na viola de arco; e José Tavares de Amorim, na flauta (M. Santos, 2017). O primeiro concerto do grupo aconteceu no dia 26 de novembro de 1971, juntamente com uma exposição de arte na Igreja do Rosário dos Pretos, também localizada na cidade do Recife (Marinho, 2010, p. 35). O grupo apresentou-se em formação de quarteto, sem a presença de Jarbas Maciel na viola de arco, que não retornaria posteriormente para o grupo. O programa estava dividido em três partes (Andrade, 2017, p. 43): Música Barroca Europeia (Sonata de Scarlatti, Contradança de Fernando Ferandieri, Andante de Vivaldi e Allegro de Haendel); Música Barroca Nordestina (Adaptações de Antônio Madureira das obras Obra de Luís Álvares Pinto, Pastoral de José de Lima) e Música Armorial (Improviso, Repente Armorial e Chamada de Antônio Madureira e Duas Peças Armoriais de José Generino Luna).

Madureira assumiu a liderança do Quinteto Armorial e compôs grande parte das obras que constituíram o primeiro álbum de 1974, denominado “Do Romance ao Galope Nordestino”. Suassuna exercia uma função de supervisor do grupo¹⁰¹. Segundo Suassuna, a função do Quinteto Armorial era “[...] fundir a música renascentista ao canto popular do Nordeste, à música entoada por cegos, os benditos e “incelenças” naturais e decorrentes das manifestações religiosas dessa região de nosso país [...]”. Santos (2015, p. 63) aponta também influências da música modal, do canto gregoriano, da herança ibérica e da música indígena e africana, sendo que eram tratadas como reinterpretações e apropriações pela arte musical Armorial.

Em entrevista a Aloan (2008, p. 14), Madureira explica que a “eruditização” da música popular proposta pelo grupo consistia em torná-la própria às salas de concerto, pois

¹⁰¹ Na mesma época também foi criada a Orquestra Romançal Brasileira, lançada em 18 de dezembro de 1975 (Ventura, 2007, p. 99), que era uma espécie de ampliação do quinteto, e que gravou um compacto duplo e, 1978. Esta orquestra viria a se tornar o Quarteto Romançal em 1996 (Souto Maior, 2014, p. 28), sob liderança de Antônio Madureira. O quarteto era formado por: Antônio Madureira, no violão; Sérgio Ferraz, no violino; Eltony Nascimento, na flauta; e Sebastian Poch, no violoncelo.

queriam levar a música popular para um público consumidor de música “erudita”. Madureira definia a música do grupo como “erudita enquanto concepção e elaboração, e popular no seu sentido mais amplo”¹⁰² (Madureira, 1976, como citado em Aloan, 2008, p. 17). Aloan (2008, p. 17) compara essa postura do Quinteto Armorial com outro grupo que também surgiu em 1970, o Quinteto Violado¹⁰³, que apesar de influenciado pelo Movimento Armorial, buscava outro tipo de público, consumidor da música popular urbana, ou “pop”.

Durante os seus 10 anos de atuação o Quinteto Armorial gravou quatro álbuns, nominalmente: “Do Romance ao Galope Nordestino”, em 1974; “Aralume”, em 1976; “Quinteto Armorial”, 1978 e “Sete Flechas”, em 1980. Os quatro discos do Quinteto foram lançados pela gravadora “Discos Marcus Pereira”, que teve um papel importante na produção musical do Quinteto Armorial, pois tinha por iniciativa pesquisar, registrar e divulgar as sonoridades tradicionais da cultura popular brasileira, distanciando-se da lógica mercadológica da indústria do disco (Santos, 2015, p. 84).

2.2.1. Do Romance ao Galope Nordestino

O primeiro álbum do Quinteto Armorial, denominado “Do Romance ao Galope Nordestino”, foi gravado por Antônio José Madureira à viola sertaneja, Edilson Eulálio ao violão, Fernando Torres Barbosa ao marimbau nordestino, Egildo Vieira ao pífano e flauta e Antônio Carlos Nóbrega de Almeida à rabeça e violino no Estúdio Eldorado, em São Paulo, e lançado em 1974. Contém as doze faixas que constituem o objeto de estudo do presente trabalho. É o mais extenso dentre os quatro álbuns do Quinteto (Santos, 2015, p. 135), com duração total de aproximadamente quarenta e três minutos. Contém sete obras de Antônio Madureira, sendo duas recriações de romances ibéricos e uma de um tema nordestino de canto

¹⁰² Atribuindo uma outra interpretação à música do Quinteto Armorial, poderíamos melhor defini-la como “popular enquanto concepção e erudita quanto a elaboração” parafraseando Madureira.

¹⁰³ O quinteto era formado por: Toinho Alves, no canto e baixo acústico; Marcelo Melo, no canto, viola e violão; Fernando Filizola; Luciano Pimentel, na percussão; e Sando dos Anjos, na flauta.

ritmos e temas presentes no imaginário musical nordestino”, ou, como aponta (N. L. Santos, 2015, p. 135), “uma recriação musical desde os romances ibéricos medievais adaptados à realidade nordestina, até os galopes populares encontrados em sonoridades do Baião, dos Ponteios, dos improvisos e dos repentis.”

Um instrumento que marca a sonoridade do álbum, estando presente em dez das doze faixas do álbum, é o marimbau nordestino. A informação apresentada no verso da capa refere a construção do marimbau ao pernambucano João Batista de Lima¹⁰⁶. Apesar da proposta de utilização de instrumentos populares nordestinos, pode-se observar que a presença da flauta transversa e do violino prevalecem neste álbum em relação ao pífano e a rabeca¹⁰⁷. O pífano é utilizado em apenas duas faixas do álbum: “Romance da Bela Infanta” e “Romance da Minervina”, enquanto a rabeca é utilizada nessas duas obras e em Mourão. Instrumentos de percussão como a pandeirola, o triângulo e o tambor são usados em Romance da Bela Infanta, Toada e Desafio, Excelência e Romance de Minervina, respectivamente.

Além da sonoridade dos instrumentos populares como o marimbau e da viola sertaneja, ou, menos presentes do pífano e da rabeca, outros materiais importantes são: o uso do modo nordestino, caracterizado pelo sétimo grau rebaixado e a presença do quarto grau aumentado em dados momentos. Terça maior e menor; o uso da nota pedal, de acordes repetidos, do ritmo do Baião, de material temático repetitivo, apresentação do material

¹⁰⁶ Também construtor da Viola utilizada por Antônio José Madureira.

¹⁰⁷ Pode-se observar que o aspecto que prevalece em relação aos instrumentos populares está mais para a busca por uma forma de tocar própria dos artistas populares e a imitação dos timbres dos seus instrumentos, porém a partir de instrumentos “clássicos” equivalentes. Como é o caso de outro grupo formado posteriormente ao Quinteto Armorial, o chamado Quarteto Romançal. Como explica Ventura (2007:99) esse grupo “...se preocupa em reproduzir o timbre dos instrumentos populares – trabalho já realizado pelo Quinteto [Armorial] – mas agora utilizando os próprios instrumentos eruditos da tradição europeia (violino, violoncelo etc.).”

musical sucessivamente em cada um dos diferentes instrumentos, formando sobreposições de camadas, processos imitativos e melodias com passagens cromáticas.

Sobre a multiculturalidade brasileira, sendo a nordestina expressa mais significativamente nesta obra do Quinteto Armorial, (Santos, 2015) traz a seguinte reflexão:

“Este álbum de estreia de Quinteto Armorial coloca em prática o desenvolvimento de uma paisagem sonora nordestina; em tal paisagem, as heranças culturais – fundantes da própria organicidade do povo brasileiro – são retomadas para que o ouvinte se lembre de que a cultura brasileira não é resumida por elementos ibéricos medievais, africanos e indígenas separados, mas sim por todos estes constituídos em complexas redes de interconexões. Isto significa que o repertório musical trabalhado em *Do Romance ao Galope Nordestino* apresenta tais heranças, mas não apenas isso; desdobra-se em construir recreações destas em prol da consolidação da sonoridade do romanceiro popular nordestino, bem como de uma das faces da própria identidade nacional idealizada.” (p. 127)

Diversos autores (Andrade, 2017, p. 109); (Ventura, 2007, p. 167) fazem uma correspondência da estética musical Armorial com outro movimento que ficou conhecido por “minimalismo”, surgido nos Estados Unidos nos anos 1960, principalmente pelo uso da repetição obstinada de pequenos motivos musicais. Madureira relata que o músico suíço Ernest Widmer considerava algumas ferramentas composicionais como a repetição, os giros em torno do mesmo tema, o trabalho de timbres e sobreposições instrumentais muito semelhante aos procedimentos composicionais da escola minimalista. Na ocasião de um concerto do Quinteto Armorial na cidade de Salvador, Widmer apresenta Madureira a obras e compositores como Steve Reich e Terry Riley, ainda desconhecidos para Madureira.

Madureira afirma que essas características composicionais vinham das suas pesquisas na música da tradição nordestina, assim como da música de outras culturas, orientais, africanas e indiana, pois, reconhecia proximidades com a música que ouvia no Nordeste. A utilização de materiais musicais mínimos pode ser considerada uma característica expressa na música que vem próprio do modo de vida das sociedades rurais e a sua relação com os meios de

sustento, o que foi chamado pelo sociólogo brasileiro António Cândido (1964, como citado em Duarte, 2013) de “sociedade de mínimos vitais”¹⁰⁸. O movimento Armorial e o minimalismo norte-americano são um exemplo de tendências estéticas que compartilham semelhanças apesar de traçarem um percurso divergente. Uma relação semelhante com o minimalismo ocorre em uma tendência performativa que viria a se consolidar posteriormente: o *Live Looping*.

2.3. O Live Looping

O *Live Looping* é uma modalidade de performance musical que se caracteriza essencialmente pela reprodução cíclica de trechos de áudio, também chamados *Loops*, que são gravados em tempo real, a partir de diversos tipos de dispositivos que permitem o seu armazenamento e reprodução de forma repetitiva. Outra característica do *Live Looping* é a possibilidade de sobreposição das faixas de *Loop*, formando diversas camadas. Na primeira metade da década de 1960, esse processo só era possível através dos sistemas de *delay*¹⁰⁹, que empregam gravadores de fita magnética. Com os avanços tecnológicos das décadas seguintes, tornou-se possível a utilização de processadores digitais, também chamados de *samplers*¹¹⁰. Atualmente também são utilizados *softwares* de computador projetados para essa finalidade, como é o caso do Ableton Live®¹¹¹. Vários dispositivos também permitem o processamento do áudio gravado, aplicando efeitos sonoros diversos¹¹².

¹⁰⁸ Duarte (2013) usa a ideia de “mínimos musicais” para contextualizar características minimalistas na prática musical das comunidades rurais brasileiras, como é o caso da formação em dupla de cantadores. A socióloga Elizete dos Santos (2005, como citada em Duarte, 2013) defende ideia semelhante, que chama de “mínimos instrumentais” (p. 122)

¹⁰⁹ Ver Glossário

¹¹⁰ Nome dado aos dispositivos (softwares ou hardwares) que permitem o armazenamento, reprodução e manipulação de amostras de áudio.

¹¹¹ Outros softwares de computador utilizados no Live Looping estão indicados em <<http://www.liveLooping.org/tools/software/>>. Acesso em 09/12/2020.

¹¹² Ex.: transpose, flanger, phaser, chorus, tremolo entre outros tipos de distorção do sinal de áudio gravado.

Em uma performance “habitual”, os eventos musicais são criados pelo performer e desaparecem na linha do tempo. Eventuais elementos repetitivos contidos na música correspondem à rerepresentação do mesmo material musical. Na performance de *Live Looping*, esses eventos são gravados e repetidos artificialmente por um meio técnico e incorporados à própria performance, proporcionando ao performer uma espécie de interação consigo mesmo. Esta característica resulta na criação de um *ensemble* virtual, onde as várias camadas de gravações correspondem a vários músicos desse *ensemble*. Em um texto intitulado “The History of LiveLooping Music”¹¹³, o autor, Geoff Smith, aponta uma diferença entre prática do Live Looping e a prática de música de câmara convencional. Na sua percepção, em uma performance convencional, ocorre uma combinação de diferentes personalidades dos vários músicos do ensemble, enquanto no *Live Looping*, a personalidade do mesmo performer é combinada em múltiplas camadas:

The use of Live-Looping to create layers of sound also has a crucial psychological effect on the performer that makes it quite different to playing with an ensemble. It makes the player instantly listen back to themselves examining all the details of their expression, this kind of aural reflection causes the player to react to the subtle imperfections in timing and pitching of the material. This gives an entirely different effect to the soloist/accompanist scenario where each player will vary their performance even when Looping repetitive phrases. Also, in Live-Looping the performer is layering only one performer’s personality, this differs in effect to that of an ensemble which combines different performer’s individual voices. (...) The feedback Loop gives the player the opportunity to learn and capitalize upon the subtle nuances of their expression. This effect differs from that of an ensemble’s in that one person’s personality is being layered as opposed to many personalities being combined.¹¹⁴

¹¹³ (Smith, 2003). Disponível em: <<http://liveLooping.org/researchpapers/geoffsmith/index.htm>>

¹¹⁴ Tradução livre do autor: “O uso de Live-Looping para criar camadas de som também tem um efeito psicológico crucial no intérprete, que o torna bastante diferente de tocar com um conjunto. Faz o músico ouvir instantaneamente a si mesmo examinando todos os detalhes de sua expressão, este tipo de reflexão auditiva faz com que o músico reaja às imperfeições sutis no tempo e na afinação do material. Isso dá um efeito

A música resultante do uso de *Loops* é comumente referida como *looping music*, *loop music* ou *loop based music*, assim como os músicos que se utilizam dessa ferramenta são identificados como *loopers*¹¹⁵, *live loopers*¹¹⁶ ou *loopists*¹¹⁷. Contudo, apesar de o *Live Looping* reunir características próprias enquanto performance e criação musical, alguns artistas discordam da classificação da sua música com base no uso de uma tecnologia. Este debate foi suscitado no I Encontro de LiveLoopists, que ocorreu em novembro de 2018 no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. O uso mais moderado de *Loops* em obras ou momentos específicos de suas composições e performances não a definiriam como “loop music” nem classificariam a sua identidade artística como “loopists”. Este problema também é colocado em questão por Darren Perry, no texto intitulado “*Live Looping: The Use of Looping Technology in Music*”:

“...calling all music that utilizes Looping technology by these terms would be inaccurate as Looping technology is often used as a tool to aid the performance and production of music rather than acting as the building blocks of the music itself.”¹¹⁸ (Perry, 2008)

totalmente diferente da situação de solista / acompanhante, em que cada músico varia sua performance mesmo quando faz o loop de frases repetitivas. Além disso, no *Live Looping* o performer está colocando em camadas apenas a personalidade de um performer, isso difere em efeito de um conjunto que combina diferentes vozes individuais de performers. (...) O loop de retorno dá ao músico a oportunidade de aprender e tirar proveito das nuances sutis de sua expressão. Este efeito difere daquele de um conjunto pelo fato de que a personalidade de uma só pessoa está sendo dividida em camadas, ao contrário de muitas personalidades sendo combinadas.”

¹¹⁵ O termo *Looper* também é utilizado para designar as ferramentas e dispositivos utilizados para a realização do *Live Looping*.

¹¹⁶ Written Research Project de Darren Perry (2008), intitulado “*Live Looping: The Use of Looping Technology in Music*” para a Dartington College of Arts.

¹¹⁷ Artigo de Barry Cleveland para a revista *Guitar Player*. Edição de Abril de 2006.

¹¹⁸ Tradução livre do autor: “...chamar todas as músicas que utilizam a tecnologia de Looping por esses termos seria impreciso, pois a tecnologia de Looping é frequentemente usada como uma ferramenta para auxiliar a performance e produção de música, em vez de atuar como os blocos de construção da própria música.”.

De fato, é possível observar que o uso de *Loops* pode ocorrer com maior ou menor evidência em trabalhos musicais. Quanto à categorização, teríamos o mesmo problema ao definir um músico por “guitarrista” ou “pianista”, ou seja, a partir do instrumento que toca ou mesmo com base em um estilo ou gênero musical particular. Os meios pelos quais um artista expressa as suas ideias podem ser a causa ou a consequência da criação artística e em maior ou menor grau definidores dos recursos com os quais o artista trabalha para expressar-se.

A identificação de artistas em torno da utilização de *Loops* em música contribuiu para a formação de comunidades como a *Looper’s Delight* e *liveLooping.org*, além da realização de diversos festivais como o *Y2K International Live Looping Festival*¹¹⁹, *Loop Jubilee*¹²⁰ e o *LiveLooping Festival*¹²¹ de Colônia, Alemanha. No que diz respeito à presente pesquisa de doutoramento, devido à escassez de trabalhos acadêmicos sobre o *Live Looping*, constatados no decorrer das pesquisas, conteúdos disponibilizados em websites como <loopersdelight.com> e <liveLooping.org>, foram importantes fontes através das quais tomei conhecimento acerca dos principais meios tecnológicos adotados no *Live Looping*, além de obras e artistas que utilizam o *Live Looping* em sua criação musical.

A comunidade *Looper’s Delight* foi criada em 1996 por Kim Flint, que inicialmente reuniu músicos interessados no uso de *Loops* através de uma lista de e-mails. O site disponibiliza notícias, entrevistas com artistas e engenheiros de som que contribuíram no desenvolvimento de ferramentas utilizadas no *Live Looping*, além de apresentar artigos sobre a história do *Live Looping*, indicações de gravações e literatura, além de promover projetos próprios de álbuns musicais com obras dos membros da comunidade. O *liveLooping.org* é um website apresentado por Michael Peters e fundado por um grupo de músicos relacionados ao *Live Looping*, além de organizadores de festivais dedicados a este tipo de performance. O seu conteúdo é semelhante ao *Looper’s Delight*, contendo

¹¹⁹ Website do *Y2K International Live Looping Festival*: < <https://www.y2kLoopfest.com/>>

¹²⁰ Website do *Loop Jubilee*: <<http://www.Loopjubilee.com/index.html>>

¹²¹ Website do *LiveLooping Festival*: <<http://www.liveLooping.de/>>

instruções, tutoriais e dicas de artistas, informações sobre ferramentas, história e artigos sobre o universo do *Live Looping* e mantém-se atualizado até o ano de 2020 ao contrário do *Looper's Delight*, cuja atualização mais recente data de janeiro de 2006.

2.3.1. Evolução dos meios tecnológicos empregues no Live Looping

O surgimento do gravador de fita magnética permitiu novas formas de criação musical. Pierre Schaeffer (1910-1995), que nos últimos anos da década de 1940 já fazia experiências com manipulação de áudio com fonógrafos e gira-discos, pode ter sido um dos pioneiros no uso desse recurso na criação musical. Em 1951, Schaeffer criou o *Groupe de Recherche de Musique Concrète* na *Radiodiffusion-Télévision Française*, juntamente com o compositor Pierre Henry (1927-2017). Naquele contexto, Schaeffer e Henry começaram a explorar uma técnica que consistia na reprodução contínua da uma fita magnética, criando efeito semelhante ao que posteriormente viria a ficar conhecido como *Loop*.

Em 1960, o americano Terry Riley (1935-) utilizou um sistema chamado Echoplex para criar Loops de fita na composição da obra "Mescaline Mix". Em 1963, juntamente com engenheiros de sua equipe no *San Francisco Tape Music Center*, Riley criou um sistema baseado em dois gravadores de fita magnética, que foi denominado "Time-Lag Accumulator". O sistema consiste em um par de gravadores de fita usados de forma combinada, sendo um dos gravadores configurado para gravar e outro para reproduzir. O sinal de saída da unidade de reprodução é reenviado à unidade de gravação, resultando na repetição do trecho de áudio gravado (Figura 13).

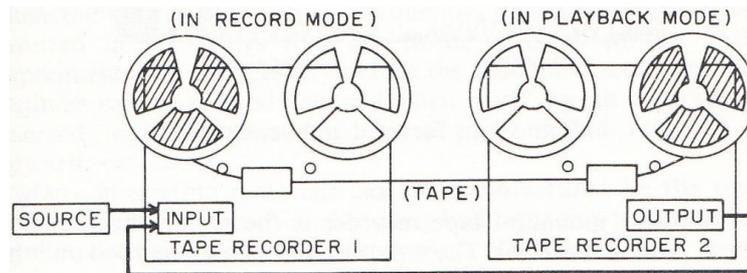


Figura 13. Sistema com Dois Gravadores de Fita¹²²

Riley utilizou o *Time Lag Accumulator* para compor a obra “Music For The Gift”, onde usa linhas remontadas de uma performance da composição “So What” de Miles Davis pela Chet Baker’s Band, em que cada instrumento é gravado separadamente, permitindo o processamento do áudio de cada uma das partes separadamente para recriar a obra. A obra “In C”, de 1964 foi criada a partir dos mesmos princípios de “Music For The Gift”, contudo, a performance é feita com músicos ao vivo sem o uso do *Time Lag Accumulator*.

A obra “In C”, assim como outra obra intitulada “X for Henry Flynt”¹²³ são exemplos de que a presença da repetição na música de Terry Riley foi resultado não só dos experimentos com *Loops* de fita, mas de um movimento que viria a se consolidar como o “Minimalismo”¹²⁴. O compositor Steve Reich (1936-), foi influenciado pela obra de Terry Riley. Obras como “It’s Gonna Rain”, “Come Out” e “Piano Phase” são exemplos dessa influência.

Em meados da década de 1960, Riley começou a usar o *Time Lag Accumulator* em performances ao vivo que chamou de “Solo Time Lag Music”. As obras “Dorian Reeds” e “Poppy Nogood and the Phantom Band” são exemplos desse tipo de performance. Riley

¹²² Fonte: FONTE: David Keane: *Tape Music Composition*, 1980. Disponível em: <http://www.liveLooping.org/history_concepts/theory/the-birth-of-Loop/#hist7>

¹²³ Nesta obra, curtas ações do intérprete (de duração de 1 ou 2 segundos, aproximadamente) devem ser repetida exatamente da mesma forma um número indeterminado de vezes

¹²⁴ A música minimalista busca privilegiar a harmonia consonante, a valorização do pulso, o material musical estático ou com lentas transformações, frequentemente através da repetição de frases musicais curtas.

utilizava teclados e saxofone em suas performances ao vivo como *Time Lag Accumulator*, que consistiam em improvisações com várias horas de extensão, também chamadas de “All-night Concerts”. Sendo provavelmente o primeiro a desenvolver a ideia de que o performer pode acompanhar a si próprio em uma performance ao vivo através do uso do *delay*, Terry Riley é frequentemente reconhecido pela comunidade de *Loopers* como um dos artistas mais relevantes na contribuição para o Live Looping (Smith, 2003)

Em 1973, o britânico Brian Eno (1948-) utiliza dois gravadores de fita magnética Revox em formação idêntica ao *Time-Lag Accumulator*, usando a guitarra de Robert Fripp (1946-) como entrada. A primeira obra fruto da parceria entre Eno e Fripp foi o álbum “No Pussyfooting” de 1973. Embora não houvesse nenhuma mudança significativa entre o sistema utilizado por Eno e Fripp em relação ao *Time Lag Accumulator* de Riley, Fripp adotou o nome de “Frippertronics”, (Smith, 2003)

Os avanços da tecnologia digital ainda na década de 1970 permitiram a utilização de *Loops* através de dispositivos digitais no lugar da fita magnética. No final da década de 1970, as companhias americanas MXR e Lexicon produziram os primeiros *delays* digitais capazes de produzirem *Loops* curtos. Contudo, os equipamentos só foram disseminados efetivamente na década de 1980, quando se tornaram comercialmente mais acessíveis.

Em 1982, foi lançado o Lexicon PCM-42, criado por Gary Hall, que tinha o recurso de gravação de 4.8 segundos com função de repetição contínua. Algumas unidades do PCM-42 foram modificadas especialmente para músicos como David Torn (1953-), para suportarem *Loops* com maiores durações. Em 1983, outra empresa americana, a Electro-Harmonix, lançou o *16 Second Digital Delay*, comercializado com o nome de “*Fripp-in-the-box*”. Em 1986, O TC 2290, lançado pela companhia dinamarquesa TC Electronic, era capaz de gravar trechos de 63 segundos. Em 1992, o músico e engenheiro eletrônico suíço Matthias Grob desenvolveu o *Paradis Loop Delay*, que possibilitava a sincronização entre diferentes unidades, além de novas funções e tempo de memória de até 200 segundos. No ano seguinte, o *Paradis Loop Delay* de Grob foi otimizado pela Gibson, tornando-se o *Echoplex*

Digital Pro. Em 1994, a Lexicon lançou um novo modelo de Looper, chamado *JamMan*. Só a partir de então, a duração da gravação em *Loop* passa a ser controlada pelo *performer* durante a execução, acionada por um pedal interruptor (*foot switch*). O que permitiu a criação de *Loops* mais precisos ritmicamente e proporcionou aos *performers* um grau de interação que não era possível anteriormente. À medida que a tecnologia dos dispositivos de *Live Looping* foi avançando, recursos se tornaram disponíveis, como o *undo/redo* (desfazer/refazer), que tornou possível corrigir falhas na execução sem a necessidade de eliminar toda a Faixa de *Loop* gravada.

O LP1 da *Looperlative*, de 2006, criado por Robert Amstadt, já oferecia oito pistas para gravação de *Loops* com o total de quatro minutos e trinta segundos de espaço para gravação. Com este avanço, a utilização de múltiplas pistas ou *multitracks* torna possível a utilização de mais camadas de *Loops*.

Softwares de programação como o *Cycling 74's MAX/MSP* e o *Steim's LiSa X* também são utilizados para performances de *Live Loop*, além de softwares como o *Ableton Live*, o *Mobius* e o *SooperLooper*. Uma lista com 58 ferramentas foi criada e disponibilizada pela comunidade *LiveLooping.org*, que inclui desde o *Time Lag Accumulator / Frippertronics* até o *Zoom G1XOn*, lançado em 2014. Barbosa et al (2017) em "Exploring Playfulness in NIME Design: The Case of Live Looping Tools", aponta uma lista com 101 dispositivos de *Live Looping*.

2.3.1.1. A BOSS Loop Station®

Em 2001 a empresa BOSS lançou o RC-20, seu primeiro modelo denominado *Loop Station*. Dentre as suas funcionalidades, a RC-20 possibilitava: mudanças no tempo ou duração das faixas de *Loop* sem mudança de frequência; cinco minutos e meio de gravação e possibilidade de armazenamento das gravações; função "*Auto Start*", que permitia iniciar uma gravação automaticamente à entrada de áudio. Em 2004 foi lançada uma versão atualizada da RC-20, chamada RC-20 XL, com maior capacidade de tempo de gravação (até dezesseis minutos), função desfazer (*undo*), "*auto quantize*" e possibilidade de conectar

pedais interruptores externos. Ambos os modelos foram substituídos pelo RC-30, lançado em 2011.

Modelos compactos também foram projetados pelo fabricante, como o RC-1, RC-2, RC-3 e RC-5. O modelo RC-300, lançado em 2011 (que substituiu o RC-50, de 2007), possibilita três faixas independentes com pedais interruptores individuais, até três horas de gravação (que podem ser armazenadas em 99 memórias), além de efeitos diversos. Outros modelos do mesmo fabricante, nomeadamente o RC-202 e o RC-505, foram projetados para serem operados com as mãos. Menino (2016) apresenta uma proposta interpretativa da obra “*Clapping Music*” de 1972, do compositor Steve Reich, a partir da performance com a Loop Station RC-300¹²⁵.

¹²⁵ Um registro audiovisual da performance se encontra disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=faWozW-U1zA>>. Acesso em 11/11/2020.

3. MATERIAIS E MÉTODOS

O objetivo desta seção é apresentar detalhadamente os materiais utilizados e os procedimentos adotados no desenvolvimento da pesquisa.

3.1. Considerações acerca da Metodologia

Todo o processo de desenvolvimento do estudo foi orientado pela minha prática enquanto artista e pesquisador. Enquanto artista, fui responsável pela produção do trabalho musical, incluindo ações como a interpretação do repertório, transcrição, notação musical, busca de soluções técnico-musicais relativas à performance do instrumento, adaptação da performance à modalidade do Live Looping, operação da ferramenta Loop Station e captação audiovisual. Enquanto pesquisador, fui responsável pela análise, busca de princípios, conceitos, relações e significado dos resultados artísticos alcançados ao decorrer do processo.

As estratégias adotadas tiveram o propósito de aprimorar os meios de auto-observação e avaliação dos resultados artísticos alcançados no decorrer do trabalho, que, caracterizando-se como produto artístico, portanto, de caráter subjetivo, teve como parâmetro de autoavaliação os meus ideais de resultados artísticos relativos aos arranjos, estabelecido pelo propósito de preservar ao máximo a estrutura das obras como estão apresentados nas gravações do Quinteto Armorial no álbum “Do Romance ao Galope Nordestino”, de 1974. Neste sentido, a presente pesquisa teve uma finalidade estratégica, pois o conhecimento alcançado foi parte da solução para o problema proposto, resultando em uma generalização de um caso específico da performance da Música Armorial através do Live Looping. A maior parte das atividades foram realizadas em ambiente de estúdio doméstico, enquanto espaço para a reflexão e criação artística.

3.2. Atividades do Plano Teórico

A temática abordada pela presente pesquisa foi delineada a partir da escolha da viola brasileira como objeto de estudo, juntamente com a abordagem interpretativa com a ferramenta do Live Looping no repertório da Música Armorial. Referentemente à seleção das obras, algumas composições do repertório do Quinteto Armorial já faziam parte do meu repertório, as quais tive oportunidade de realizar transcrições para grupo instrumental formado por diversos cordofones dedilhados. Após as primeiras experiências com o *Live Looping* no Laboratório de Laboratório de Live Looping (LoopLab) foi reconhecida a possibilidade de adaptação de algumas dessas obras ao *Live Looping*, a partir das funções da BOSS RC-300, que estava disponível nas oficinas do laboratório. Posteriormente, a possibilidade de adaptação das outras obras do álbum para o Live Looping também foi considerada. O interesse pela inclusão dessas obras estava no sentido de aumentar a unidade do trabalho, ao explorar a obra completa presente no primeiro álbum do Quinteto Armorial.

3.2.1. Pesquisa bibliográfica

As fontes bibliográficas consultadas no decorrer da pesquisa consistiram em referenciais bibliográficos no âmbito dos três objetos de estudo: a viola brasileira, a Música Armorial e o Live Looping.

3.2.2. Entrevista

Foi realizada uma entrevista semiestruturada com o músico Antônio José Madureira, dado o seu papel de líder do Quinteto Armorial, além de ser o responsável pela execução e pesquisa sobre a viola. Os principais tópicos de interesse para a recolha do depoimento de Madureira foram: o início de seu trabalho com a viola; a afinação utilizada; contato dos integrantes do Quinteto Armorial com músicos populares e influência dos tocadores de viola populares no seu trabalho; relação entre a Música Armorial e o minimalismo norte-

americano; uso da Loop Station na interpretação de composições armoriais. A entrevista foi realizada por videoconferência em 22/05/2020.

3.3. Materiais

3.3.1. Viola

Como características gerais do instrumento utilizado estão a presença de cinco ordens ou pares de cordas duplas de aço, sendo as cordas das duas primeiras ordens afinadas em uníssono e as cordas das três últimas ordens, afinadas em oitavas.

3.3.1.1. Afinações utilizadas

Foram utilizadas duas afinações distintas para melhor acomodação de passagens musicais na execução dos arranjos apresentados: Cebolão em Ré (Figura 14) e Rio Abaixo (Figura 15). O instrumento possui um total de 19 casas, sendo as casas 1 a 12 localizadas até o início da caixa acústica e as casas 13 a 19 sobrepostas ao tampo.



Figura 14. Afinação “Cebolão em Ré”

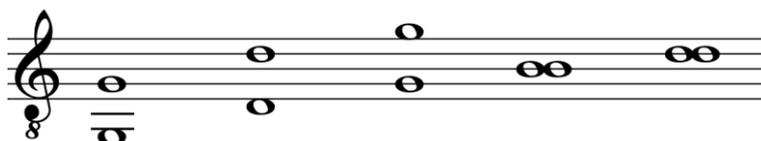


Figura 15. Afinação “Rio Abaixo”

Ao alterar as afinações em um mesmo instrumento, é necessário modificar a altura de três pares da viola, mantendo apenas o primeiro e o quarto par na mesma afinação. A partir da afinação “Cebolão em Ré”: as cordas do segundo par são aumentadas em um tom

ascendente, de Lá para Si; as cordas do terceiro par são aumentadas em meio tom, de Fá# para Sol, e as cordas do quinto par são rebaixadas em um tom, de Lá para Sol.

Sobre as modificações das tensões nas cordas de um violão ou guitarra quando está afinada em uma altura diferente daquela prevista originalmente pelo fabricante, como é o caso das escordaturas de “afinações abertas”, onde há alterações nas frequências de algumas cordas, Catelli & Mussato (2014) consideram:

“Como regra, as tensões das seis cordas de um violão ou guitarra não são muito diferentes umas das outras; se fossem, teriam, numa certa medida, sonoridades diferentes, e o instrumento como um todo soaria desequilibrado”. “Tensões muito diferentes tornariam a execução (...) menos confortável para o músico, já que algumas cordas ofereceriam menor resistência ao serem pressionadas contra os trastes, e outras, mais. Então, no caso de uma afinação aberta, essa tensão menor alteraria a sonoridade de algumas cordas em relação a outras, e assim influiria na ‘tocabilidade’ do instrumento.” (p. 2)

Ao utilizar o encordoamento apropriado para a afinação Cebolão em Ré para alternar entre as duas afinações utilizadas nos arranjos deste trabalho, observou-se que, segundo o fabricante, este encordoamento também é adequado para o uso da afinação “Boiadeira” (Sol-Ré-Fá#-Lá-Ré) que consiste em afinar o quinto par da afinação Cebolão, um tom abaixo (de Lá para Sol). Contudo, o 5º par, quando afinado um tom abaixo, apresentou problemas de afinação, trastejamentos¹²⁶ e sonoridade menos brilhante.

Ao utilizar o encordoamento apropriado para a afinação Rio Abaixo para alternar entre as duas afinações, observou-se: uma menor tensão no primeiro par em relação ao encordoamento para Cebolão em ré (0,011” ao invés de 0,012”), apesar de se destinarem à afinação na nota ré, o que resulta em uma menor tensão na corda e, conseqüentemente, características tímbricas distintas; O 2º par ao ser afinado um tom abaixo (de Si para Lá)

¹²⁶ Ruído causado pela vibração das cordas contra os trastes.

apresentou mais problemas de afinação e sonoridade; O 3º par ao ser afinado meio tom abaixo (de Sol para Fá#), apresentou mais problemas de afinação e sonoridade;

Optou-se por utilizar um encordoamento misto, selecionando os calibres maiores de cada um dos encordoamentos (Tabela 1).

		Cebolão em ré		Rio Abaixo	Misto
1º	Ré ³	0,012"	Ré ³	0,011"	0,012"
	Ré ³	0,012"	Ré ³	0,011"	0,012"
2º	Lá ²	0,014"	Si ²	0,013"	0,014"
	Lá ²	0,014"	Si ²	0,013"	0,014"
3º	Fá# ²	0,020"	Sol ²	0,018"	0,020"
	Fá# ³	0,009"	Sol ³	0,009"	0,009"
4º	Ré ²	0,024"	Ré ²	0,026"	0,026"
	Ré ³	0,012"	Ré ³	0,012"	0,012"
5º	Lá ¹	0,034"	Sol ¹	0,036"	0,036"
	Lá ²	0,014"	Sol ²	0,014"	0,014"

Tabela 1. Encordoamentos e Calibres

3.3.1.2. Aplicação da Técnica das Dez Cordas

Foram explorados diversos modos do uso da Técnica das Dez Cordas, como exemplificados a seguir.

3.3.1.2.1. Toque do polegar sobre a corda superior (aguda ou lisa) do par. Um exemplo pode ser encontrado em Revoada (c. 158-) e Mourão (c. 5-).

Notação:



Efeito:



Figura 16. Revoada (c. 158-): Toque de *p* sobre corda aguda



Vídeo 3. Revoada (c. 158): Toque de *p* sobre corda aguda

[clique aqui para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



Nos exemplos a seguir, o toque sobre a corda superior do par foi empregue com o objetivo de manter a linha melódica em uma mesma oitava:

a) Toada e Desafio (c. 14):

Notação:



Efeito:



Figura 17. Toada e Desafio (c. 14)



Vídeo 4: Toada e Desafio (c. 14): Exemplo do Resultado Sonoro

[clique aqui para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



b) Toada e Desafio (c. 16-):

Notação:

Efeito:

Figura 18. Toada e Desafio (c. 16-)



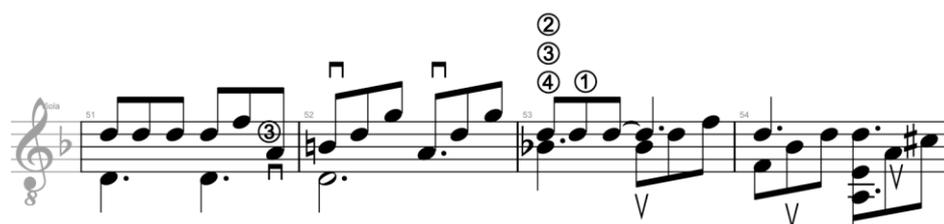
Vídeo 5. Toada e Desafio (c. 16). Exemplo do Resultado Sonoro

[clique aqui para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



c) Toada e Desafio (c. 51-54)

Notação



Efeito:



Figura 19. Toada e Desafio (c. 51-54)



Vídeo 6. Toada e Desafio (c. 51-54) Exemplo do Resultado Sonoro

[clique aqui para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



3.3.1.2.2. Toque do indicador (ou médio, ou anular) sobre a corda inferior (grave ou encapada) do par. Temos exemplos em: Revoada c. 91 (Figura 20); Mourão (c. 1); Repente (c. 7); Toada e Dobrado de Cavahada (c. 1; c. 5-).

Notação:

Efeito:

Figura 20. Revoada (c. 91)



Vídeo 7. Revoada (c. 91). Exemplo do Resultado Sonoro

[clique aqui para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



3.3.1.2.3. Toque alternado (ex.: *i-m*) sobre a corda inferior do par (Figura 21).

Figura 21. Romance da Bela Infanta (c. 17)



Vídeo 8. Romance da Bela Infanta (c. 17). Toque Alternado Sobre Corda Inferior

[clique aqui para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



3.3.1.2.4. Execução de trecho com toque apenas nas cordas inferiores. Como exemplo temos: Romance da Bela Infanta (c. 27-44) (Figura 22); Toada e Desafio (c.78-82); Repente (c. 5-6);



Figura 22. Romance da Bela Infanta (c. 27-44)



Vídeo 9. Romance da Bela Infanta (c. 27-44). Toque nas Cordas Inferiores

[clique aqui para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



3.3.1.2.5. Toque alternado de dois dedos (como *p-i*) entre as duas cordas de um mesmo par (Figura 23).



Figura 23. Mourão (c.10): Toque *p-i* alternado sobre o segundo par



Vídeo 10. Mourão (c. 10): toque *p-i* alternado sobre o segundo par

[clique para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



3.3.1.2.6. Toque simultâneo de dois dedos (como *p-m*) sobre as duas cordas de um mesmo par (Figura 24).

a) Toada e Desafio (c. 1):



Figura 24. Toada e Desafio (c.1): Toque simultâneo *p-m* no segundo par



Vídeo 11. Toada e Desafio (c.1): Toque simultâneo *p-m* no segundo par

[clique para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



b) Toada e Desafio: Toque apenas na corda grave do terceiro par (5-6); toque simultâneo nas duas cordas do terceiro par (7-8)



Figura 25. Toada e Desafio: Toque apenas na corda grave do terceiro par (5-6); toque simultâneo de *p-i* nas duas cordas do terceiro par (7-8)



Vídeo 12. Toada e Desafio: Toque apenas na corda grave do terceiro par (5-6); toque simultâneo de *p-i* nas duas cordas do terceiro par (7-8)

[clique para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



3.3.1.2.7. Toque de polegar sobre a corda inferior do par (Figura 26).

a) Bendito (c. 1-2):



Figura 26. Bendito (c. 1-2): Toque de *p* sobre a corda grave



Vídeo 13. Bendito (c. 1-2): toque de *p* sobre a corda grave

[clique para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



b) Bendito c.5-6

Notação:



Efeito:



Figura 27. Bendito (c. 5-6): Alternância do toque de *p* sobre cordas aguda e grave



Vídeo 14. Bendito (c. 5-6): Alternância do toque de *p* sobre cordas aguda e grave

[clique para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



3.3.1.3. Outras técnicas utilizadas

3.3.1.3.1. Dedillo

O Dedillo é uma utilizada por alaudistas e vihuelistas e pode ser encontrada em tratados e livros do século XVI, como por exemplo, Miguel de Fuenllana (1500-1579) e Alonso Mudarra (1510-1580). Consiste no toque do dedo indicador nos dois sentidos, de forma semelhante ao uso do plectro ou palheta. No presente trabalho, um exemplo do uso da técnica de Dedillo, juntamente com abafamento das cordas pela palma da mão direita junto ao cavalete (indicado na partitura como *pizzicato*¹²⁷) se encontra em Ponteio Acutilado c. 51 (Figura 28).

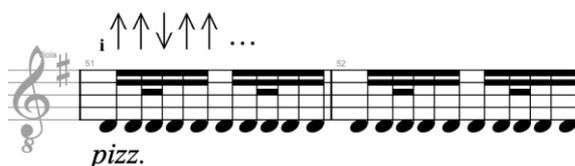


Figura 28. Ponteio Acutilado (c. 51): Uso do *dedillo*



Vídeo 15. Ponteio Acutilado (c. 51): Uso do *dedillo*

[clique para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



¹²⁷ O termo *pizzicato* é uma técnica de execução de instrumentos de arco, quando as cordas são pinçadas com os dedos. No caso dos cordofones dedilhados, o abafamento parcial das cordas com a palma da mão gera um efeito semelhante, sendo o termo também adotado nesses casos.

Outro modo de ataque semelhante ao *dedillo* é utilizado em Ponteio Acutilado (a partir do c. 83) onde o dedo atua sobre dois pares de corda (Figura 29).

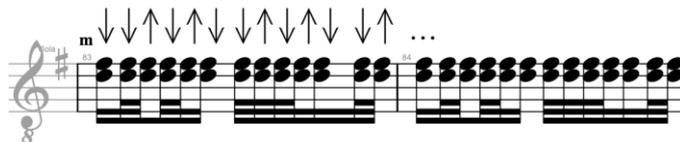


Figura 29. Ponteio Acutilado (c. 83): *Dedillo* sobre dois pares de cordas



Vídeo 16. Ponteio Acutilado (c. 83): *Dedillo* sobre dois pares de cordas

[clique para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



3.3.1.3.2. Técnica “imalt”¹²⁸:

Recurso técnico de mão direita apresentado por Alexandre Magno Abreu de Góes (2015) em sua dissertação de mestrado de 2015, consiste no aproveitamento do sentido oposto ao toque convencional no sentido do fechar da mão, empregando a parte posterior das unhas de forma semelhante ao *dedillo*, a *alzapúa*, o trêmulo ou o rasgueado, contudo, explora a alternância dos dois tipos de ataque combinando vários dedos simultaneamente. No caso

¹²⁸ Segundo Góes (2015), “o termo imalt formou-se a partir da junção das primeiras letras das palavras Indicador, Médio e Anular, com as três primeiras do termo Alternar.” No entanto, a técnica também inclui o uso do polegar.

do arranjo da obra “Toada e Dobrado de Cavalhada”, nos c. 62 a 64, a técnica é empregue como sugestão para a execução rápida de notas repetidas (Figura 30).

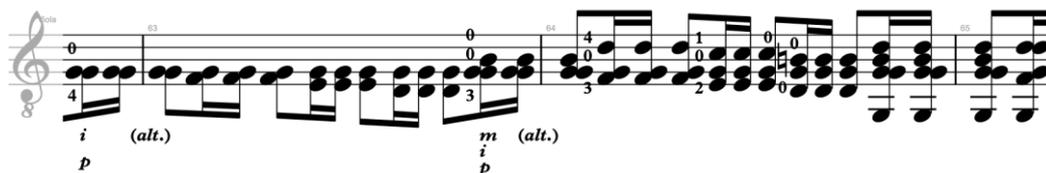


Figura 30. Toada e Dobrado de Cavalhada (c. 62-64): imalt *p-i* (c.62-63) e imalt *p-i-m* (c. 64-65)



Vídeo 17. Toada e Dobrado de Cavalhada (c. 62-64): imalt *p-i* (c.62-63) e imalt *p-i-m* (c. 64-65)

[clique para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



3.3.1.3.3. Sons Percussivos

Ocorrem de duas formas: a) Ataque sobre as cordas para tocar sons com altura definida (Figura 31); b) Ataque sobre as cordas abafadas ou sobre o tampo do instrumento para produzir sons percussivos sem altura definida (Figura 32).

- a) Romance de Minervina c. 1 (tambor). A notação com cabeças de notas quadradas foi utilizada para indicar tipo de ataque percussivo com altura definida:



Figura 31. Romance de Minervina (c. 1): tambor



Vídeo 18. Romance de Minervina (c. 1): tambor

[clique para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



- b) Sons percussivos sem altura definida notados com cabeças de nota em cruz estão divididos em graves (nota ré no primeiro espaço suplementar inferior do pentagrama) e agudos (nota ré na quarta linha do pentagrama), sendo que a localização na parte do tampo da viola pode variar de instrumento para instrumento (Figura 32).



Figura 32. Toada e Desafio (c. 115): Percussão sobre o tampo



Vídeo 19. Toada e Desafio (c. 115): Percussão sobre o tampo

[clique para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



3.3.1.3.4. Uso de acessórios

- a) *Baqueta*: Trata-se de um acessório em forma de bastão utilizado para percutir as cordas. Foi utilizado um tornel cilíndrico de madeira de aproximadamente 6 milímetros e 25 cm de comprimento ou varetas em forma de palitos ou *hashi*, feitos de bambu, normalmente utilizadas como talheres em parte dos países do extremo oriente. A produção de sons com a baqueta ocorre de duas formas nos presentes arranjos: Ataque sobre as cordas para tocar sons *com* altura definida (Figura 33); Ataque sobre o cavalete do instrumento para produzir sons percussivos *sem* altura definida (Figura 34).

Mourão (c. 77):



Figura 33. Mourão (c. 77): Toque com baqueta



Vídeo 20. Mourão (c. 77): Toque com baqueta

[clique para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



Toada e Desafio (c 123):



Figura 34. Toada e Desafio (c. 123): Toque percussivo sobre o cavalete com baqueta



Vídeo 21. Toada e Desafio (c. 123): Toque percussivo sobre o cavalete com baqueta

[clique para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



- b) *Slide*: Consiste em um tubo oco cilíndrico feito de metal, vidro ou cerâmica, usado normalmente nos dedos médio, anular, mínimo ou indicador para deslizar sobre as cordas e alterar a altura das notas produzidas. Os tocadores de berimbau de lata e marimbau utilizam frequentemente um frasco de vidro com função semelhante à do slide.

Bendito (c. 9-10):



Figura 35. Bendito (c. 9-10): Uso do *slide*



Vídeo 22. Bendito (c. 9-10): Uso do slide

[clique para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



Rasga (c. 9):

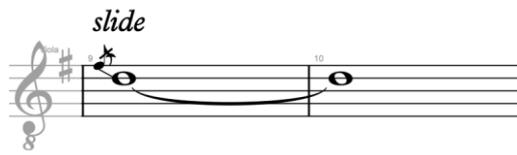


Figura 36. Rasga (c. 9): Uso do *slide*



Vídeo 23. Rasga (c. 9): Uso do slide

[clique para abrir ou ler QR code abaixo:](#)



3.3.2. Loop Station

A ferramenta tecnológica utilizada no presente trabalho para a realização do Live Looping foi a BOSS RC-300 Loop Station® (Figura 37). Nesta seção serão apresentadas as funções básicas da ferramenta e as configurações que foram necessárias aos propósitos da elaboração dos arranjos das obras contempladas nesta pesquisa.



Figura 37. BOSS RC-300. Fonte: Roland¹²⁹

O Manual de Utilização da *Loop Station* RC-300¹³⁰ e as observações realizadas durante a utilização deste dispositivo foram as principais fontes para informações sobre o equipamento e suas propriedades. Maiores detalhes e exemplos serão apresentados no capítulo Resultados, nas seções dedicadas a cada obra estudada.

3.3.2.1. Funções da Loop Station

A finalidade da *Loop Station* consiste basicamente em gravar e reproduzir áudio durante uma *performance*, a partir de quatro operações básicas: gravar, sobrepor, reproduzir e parar. O áudio é gravado com a finalidade principal de ser reproduzido em ciclos repetitivos ou “*faixas de Loop*”, no entanto pode ser reproduzido uma única vez, havendo uma configuração própria para isso¹³¹.

Na RC-300, as operações são acionadas por meio de dois pedais básicos, representados na Figura 38 por A e B. As funções gravar (*REC*), sobrepor (*DUB*) e reproduzir (*PLAY*) são acionadas pelo pedal A, e a função parar (*STOP*), pelo pedal B.

¹²⁹ Disponível em: <https://static.roland.com/assets/images/products/gallery/rc-300_stage_foot_gal.jpg>. Acesso em 18/11/2020.

¹³⁰ Disponível em: <https://static.roland.com/assets/media/pdf/RC-300_e03_W.pdf> acesso em: 19/02/2020

¹³¹ Em Configurações para Cada Faixa (Track Edit), especificar Como uma Faixa Tocar (Play Mode) para Única Vez (One Shot).



Figura 38. Pedal Gravar (A) e Pedal Reproduzir (B)

A RC-300 permite a gravação em três faixas de *Loop (Tracks)*. Cada faixa possui pedais controladores independentes, possibilitando combinações diversas na reprodução do material de áudio gravado.



Figura 39. Três Faixas de Gravação (Tracks) da RC-300

A partir da configuração padrão do equipamento, a duração (comprimento) e o *tempo* (andamento) de todas as faixas ficam condicionadas pela primeira Faixa de Loop gravada. Contudo, é possível dessincronizar cada faixa, tornando-as independentes. Isto possibilita ao *performer*, por exemplo, gravar Faixas de Loop com durações distintas.

É possível explorar as diversas funções da *Loop Station* a partir da redefinição dos parâmetros da sua programação. Para os objetivos deste estudo, apresentarei alguns

parâmetros que foram utilizados, dentro de três categorias: a) Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT); b) Configuração para cada faixa (TRACK EDIT); e c) Configurações de memória de frase (MEMORY EDIT).

3.3.2.1.1. Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT)



Figura 40. Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT) na RC-300

Configurações específicas¹³² e faixas de áudio previamente gravadas podem ser armazenadas nas chamadas “Memórias de Frase” (*Phrase Memory*). Estes dados permanecem armazenados na memória após o desligamento do aparelho. Contudo, qualquer alteração feita na configuração de sistema é aplicada a todas as memórias de frase e devem ser verificadas e alteradas, caso necessário, antes da performance de cada obra.

Uma das configurações do sistema está relacionada à ação do pedal GRAVAR (REC). São três as operações possíveis, ativadas pelo acionamento desse pedal: REC (gravar)¹³³, DUB (sobrepor)¹³⁴, e PLAY (reproduzir)¹³⁵. Estas operações podem estar dispostas em duas

¹³² Incluem Configurações para Cada Faixa, Configurações de Memória de Frase e Configurações do Ritmo (a última não foi utilizada neste trabalho).

¹³³ Gravar se refere à ação de armazenar um material de áudio a partir do sinal de entrada.

¹³⁴ A sobreposição corresponde a um novo material de áudio gravado, que é acrescentado à uma gravação prévia.

¹³⁵ A reprodução se refere à transmissão ou à ação de tocar (reproduzir) o som do material gravado.

ordens: a) “Gravação → Sobreposição → Reprodução” (padrão de fábrica); b) “Gravação → Reprodução → Sobreposição”

a) “Gravação → Sobreposição → Reprodução”¹³⁶

- Acionar o pedal pela primeira vez (REC) em uma faixa vazia iniciará uma gravação;
- Acionar o pedal pela segunda vez (DUB) iniciará (juntamente com a reprodução da faixa de áudio gravada) a sobreposição, ou seja, a gravação de uma nova camada de áudio (e de novas camadas subsequentes de mesma duração da primeira faixa, a não ser que o pedal seja acionado pela terceira vez);
- Ao acionar o pedal pela terceira vez (PLAY), a gravação de camadas sobrepostas é interrompida, mas continuará a reprodução da faixa e suas respectivas camadas gravadas;
- A partir deste ponto, o pedal alternará entre Sobreposição (DUB) e Reprodução (PLAY).

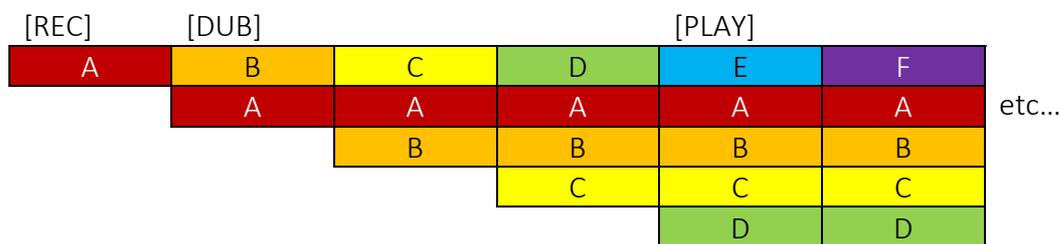


Figura 41. Ilustração da Ordem “Gravação → Sobreposição → Reprodução”

Na Figura 41, [REC] indica a Gravação; [DUB] indica a Sobreposição; [PLAY] indica a Reprodução. As letras A-D indicam as diferentes camadas da Faixa de Loop. E-F indicam material temático não incorporado à Faixa de Loop.

b) “Gravação → Reprodução → Sobreposição”¹³⁷

¹³⁶ São exemplos da ordem “Gravação → Sobreposição → Reprodução” as versões para Live Looping de Toada e Desafio e Repente.

¹³⁷ São exemplos da ordem “Gravação → Reprodução → Sobreposição” as versões para Live Looping das obras Revoada, Romance da Bela Infanta, Mourão, Ponteio Acutilado,

Nesta configuração, qualquer solo que for executado logo a seguir à gravação da faixa não será gravado em sobreposição à Faixa de Loop. O pedal REC assume o seguinte comportamento:

- Acionar o pedal pela primeira vez em uma faixa vazia (REC) iniciará uma gravação;
- Acionar o pedal pela segunda vez (PLAY), iniciará a reprodução do áudio gravado em forma de *Loop*.
- Acionar o pedal pela terceira vez (DUB) iniciará a gravação de uma nova camada de áudio – e de novas camadas subsequentes de mesma duração da primeira faixa, a não ser que o pedal (PLAY) seja acionado novamente, interrompendo a sobreposição.
- A partir deste ponto, o pedal alternará entre Reprodução (PLAY) e Sobreposição (DUB).

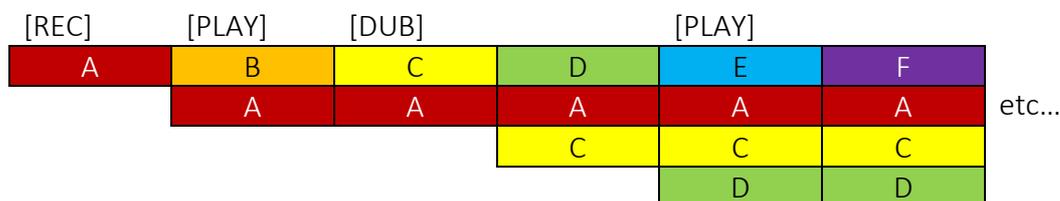


Figura 42. Ilustração da Ordem “Gravação → Reprodução → Sobreposição”

Na Figura 42, [REC] indica a Gravação; [PLAY] indica a Reprodução; [DUB] indica a Sobreposição. A corresponde à primeira camada da Faixa de Loop; B indica material temático não gravado; C-D indicam as segunda e terceira camadas da Faixa de Loop; E-F indicam material temático não incorporado à Faixa de Loop.

Toré,

Excelência, Bendito,

Toada e Dobrado de Cavalhada, Romance de Minervina e Rasga.

3.3.2.1.2. Configurações para Cada Faixa (TRACK EDIT)



Figura 43. Configurações para Cada Faixa (TRACK EDIT)

A RC-300 possui 3 faixas (*Tracks*) para gravações de *Loops*. As principais configurações para este parâmetro permitem, por exemplo, determinar a ação do pedal PARAR (*STOP*) ou dessincronizar o início da reprodução, duração e tempo (andamento) das faixas de *Loop*.

Determinar a ação do pedal PARAR (*STOP*) para:

- Imediato (*Immediate*): interrompe a reprodução e/ou gravação imediatamente ao acionamento do pedal¹³⁸;
- Desaparecer progressivamente (*fade out*): a reprodução diminuirá gradualmente do nível do sinal do áudio de reprodução ao acionamento do pedal¹³⁹;
- Final do *Loop* (*Loop end*): ao acionar o pedal PARAR (*STOP*), a reprodução continuará até o final da Faixa de *Loop*¹⁴⁰.

¹³⁸ Esta é a configuração padrão da RC-300.

¹³⁹ Exemplos de uso modo de interrupção da reprodução da faixa (*Stop Mode*) para *Fade Out* podem ser encontrados nas versões para Live Looping das obras Toada, Ponteio Acutilado, Bendito,

Toada e Dobrado de Cavalhada, Romance de Minervina e Rasga.

¹⁴⁰ Exemplos de uso do modo de interrupção da reprodução da faixa (*Stop Mode*) para *Loop end* podem ser encontrados nas versões para Live Looping das obras Romance da Bela Infanta, Mourão, Toré e

Toada e Dobrado de Cavalhada.

- Sincronização do *Loop* e/ou ritmo: permite trabalhar cada uma das faixas de forma mais (ou menos) dependente. Quando a sincronização do *Loop* (*Loop sync*) está ativada, a duração de todas as faixas (*tracks*) serão definidas pela duração da primeira faixa gravada. Quando o ritmo está sincronizado, a máquina irá estabelecer automaticamente (a menos que seja programado de forma diferente, a critério do utilizador) um determinado andamento (pulsação), a ser aplicado em todas as faixas sincronizadas¹⁴¹.
 - A dessincronização permitirá: a gravação de faixas de durações diferentes; o uso de Tempo (andamento) independente entre as Faixas de Loop; Alinhar ou Desalinhar o começo da reprodução em *Loop* de diferentes faixas.

3.3.2.1.3. Configurações de Memória de Frase (MEMORY EDIT)



Figura 44. Configurações de Memória de Frase (MEMORY EDIT)

As Configurações de Memória de Frase (MEMORY EDIT) correspondem às configurações que se aplicam a uma memória da frase específica. No âmbito do presente estudo, as configurações mais relevantes para o presente estudo foram:

- a) “Tempo Usado para o Desaparecer Progressivamente” (*Fade Out Time*)
- b) “Tocar Faixa Única” (*Single Track Play*)
- c) “Designar” (Assign)

¹⁴¹ Exemplos de Loops e/ou Ritmos sincronizados podem ser encontrados nas versões para Live Looping das obras Toada (Faixas 1 e 2), Repente (Rhythm Sync. em todas as Faixas), Toré (Rhythm Sync. nas Faixas 2 e 3) e Bendito (Rhythm Sync. em todas as Faixas).

“Tempo Usado para o Desaparecer Progressivamente (Fade Out Time)”

Aplica-se quando o modo parar (nas configurações para cada faixa) está configurado para *Fade out*. O valor ajustável é de 0-100, sendo no valor máximo (100), o tempo de fade-out é de 20 segundos. No presente trabalho, esta função foi utilizada com o intuito de suavizar os cortes provocados pela interrupção súbita da reprodução das Faixas de Loop, ou para favorecer a realização de *rallentando*.

Tocar Faixa Única (Single Track Play)

Não havendo a necessidade de combinar diferentes faixas gravadas, habilitar esta função evita a necessidade de interromper a reprodução de uma faixa ao começar a gravação ou reprodução de outra, ou seja, apenas uma faixa é reproduzida por vez. É especialmente útil em estruturas com diferentes seções. Iniciar a reprodução de uma faixa simultaneamente à interrupção de outra exige normalmente dois comandos simultâneos. A depender das demandas da performance, é necessário encontrar uma solução para cada caso, como pressionar dois pedais simultaneamente ou atribuir função adicional (*Assigns*) para determinados pedais.

Funções atribuídas manualmente para os pedais (Assign)

É possível atribuir funções adicionais para os pedais. Neste âmbito, a Fonte (*Source*) especifica qual pedal controlará o parâmetro selecionado como destino do comando (*Target*).

3.4. Atividades do Plano Prático

3.4.1. Audição das obras

As fontes discográficas consultadas foram os álbuns do Quinteto Armorial, além de artistas e grupos que tenham regravado as obras estudadas, outros trabalhos dos integrantes e compositores do Quinteto Armorial, trabalhos de artistas relacionados ao movimento e a discografia da viola brasileira.

Para a audição das obras foram utilizadas versões em formato digital (como wave¹⁴² ou MP3¹⁴³) das obras do disco “Do Romance ao Galope Nordestino”. Os arquivos digitais puderam ser manipulados em softwares de edição de áudio como o Sound Forge¹⁴⁴ e o Logic¹⁴⁵. As manipulações permitiram adicionar marcadores nas faixas de áudio, cortar e copiar seções e experimentar diferentes transposições (*pitch shift*¹⁴⁶) e alterações de andamento (*time stretch*) para auxiliar a identificação das notas para a transcrição ou para a realização de ensaios na modalidade *play along* ou “tocar junto” com a gravação ou *playback* com andamento reduzido.

3.4.2. Transcrição

A transcrição apresenta dois sentidos no presente trabalho, um, o de cópia do conteúdo das gravações originais em notação musical e o outro, o de transposição de ideias musicais do meio instrumental original para o da viola.

Há uma bibliografia que se aprofunda no conceito de transcrição musical. No percurso das minhas pesquisas, os trabalhos de Barbeitas (2000), Carvalho (2004), Rodrigues (2011) e Cardoso (2014) foram as principais referências.

A tese de doutoramento de Rodrigues (2011) faz uma extensa revisão da literatura e analisa as definições e mudanças no significado de arranjo e transcrição nos últimos dois séculos de

¹⁴² WAVE ou Waveform Audio File Format é um formato de arquivo de áudio desenvolvido pela Microsoft e IBM para armazenamento de áudios em PCs.

¹⁴³ MP3 ou MPEG-1/2 Audio Layer 3 é um formato de arquivo de áudio gerado a partir da compressão de outros formatos de arquivo áudio.

¹⁴⁴ O Sound Forge é um programa de computador que edita e cria áudio digital em uma única pista.

¹⁴⁵ O Logic Pro é um programa de computador desenvolvido para a plataforma Mac OS X que tem a finalidade de gravar, editar e tocar áudio digital.

¹⁴⁶ Pitch shifting (ing.) é uma técnica de edição de som em que a frequência original de um som é aumentada ou diminuída.

história da música. Nas fontes mais antigas (do final do século XIX), segundo Rodrigues (2011), predomina o verbete arranjo (*arrangement*), definido em síntese como a acomodação de uma obra para instrumentos diferentes do original. Já no início do séc. XX surge o verbete transcrição (*transcription*) com definição semelhante ao de arranjo, sendo que a transcrição confere um tratamento “mais fiel” ao original, enquanto o arranjo oferece maior liberdade, este último não implicando necessariamente em mudança instrumental, como na transcrição.

Uma discussão comum entre os diversos autores consultados está relacionada à questão da liberdade versus compromisso em relação ao original. Carvalho (2004) defende a transcrição musical sob o aspecto da requalificação do original às possibilidades texturais e tessituras do meio instrumental destinatário da transcrição através de um processo que implica na eleição ou negação de valores musicais, uma vez que cada observador possui um apreço por determinados valores a alterar ou conservar no processo. Para Cardoso (2014), as adaptações de ordem composicional se dão, em diversos contextos de transcrição musical, no sentido de acrescentar à obra características idiomáticas do instrumento destinatário da transcrição. Para Barbeitas (2000) o problema da fidelidade versus liberdade do transcritor está relacionado aos conceitos de obra, autoria e interpretação, questionando a noção de obra como absoluta e, portanto, não suscetível à possibilidade de modificação. Para ele, o registro em partitura ou a gravação de uma determinada obra, frequentemente tomados como original, representam apenas a aparência da obra no momento em que o registro foi feito. A transcrição representa desta forma a interpretação da obra pelo que transcreve, e coloca este (o intérprete) como sujeito da criação.

Minha decisão interpretativa foi de manter uma aproximação às versões originais das obras, não obstante, foram necessários ajustes relacionados à “escrita” para a viola e seus idiomatismos, considerando o desejado efeito sonoro resultante da sobreposição de diversas violas.

3.4.3. Escrita em notação musical

As obras foram transcritas para notação musical em software de edição de partituras¹⁴⁷, tendo por base a audição das gravações do Quinteto Armorial.

3.4.4. Arranjo

O termo arranjo neste trabalho refere-se às novas versões das obras, adaptadas para o Live Looping. O conceito de arranjo é entendido como “um conjunto de predeterminações acertadas de alguma maneira antes da execução de uma obra popular” (Aragão, 2001, p. 107). Aragão (2001) afirma que o arranjo é um processo inerente à prática da música popular, onde a referência da obra “original” pode ser muito diversa, atribuída a uma primeira gravação, uma primeira performance, uma gravação marcante, entre outras, já que frequentemente não há uma partitura como referência. Segundo Aragão (2001), mesmo havendo a partitura, é importante ponderar os limites deste referencial, uma vez que a ele representa meramente uma aproximação de uma obra na imaginação do compositor. Na prática do que Aragão (2001) chama de “músico popular”, existem duas expressões, que são “tocar com arranjo” (utilizando elementos novos em relação ao original) e “tocar sem arranjo” (de forma mais próxima ao caráter do arranjo original), sendo que a primeira sugere um maior grau de predeterminação do que na segunda. Aragão (2001) ainda assinala que, sobretudo no Jazz, é possível encontrar exemplos de performances únicas de uma obra, que conseqüentemente nunca se repetem da mesma forma.

O procedimento mais comumente adotado para a elaboração dos arranjos consistiu em duas partes: A primeira sendo a criação das faixas de *Loop* para cada obra estudada com o auxílio de softwares de gravação multipistas¹⁴⁸, a partir de um áudio de performance

¹⁴⁷ Sibelius (versão 8.5.0 Copyright 1987-2016 Avid Technology, Inc.)

¹⁴⁸ Sound Forge Pro (versão 2.5.0 - Copyright © 2014 Sony Creative Software Inc.); Logic Pro X (versão 10.4.4 - © 2014-2019 Apple Inc.)

gravado¹⁴⁹ (Figura 45). A Loop Station BOSS RC-300 foi utilizada como interface de áudio, ligada ao computador a partir de ligação USB¹⁵⁰.



Figura 45. Projeto do Arranjo da Obra "Mourão" no Software Logic Pro X®

A segunda etapa consistiu na adaptação para as possibilidades oferecidas pela Loop Station BOSS RC-300. Para auxiliar nas escolhas relativas à programação da RC-300, foi criado um documento de texto denominado “RC-300 programa”¹⁵¹ onde estavam incluídos todos os parâmetros programáveis da Loop Station. Uma cópia do documento era criada para registrar a programação de cada obra (Figura 46).

¹⁴⁹ Sound Forge Pro (versão 2.5.0 - Copyright © 2014 Sony Creative Software Inc.); Logic Pro X (versão 10.4.4 - © 2014-2019 Apple Inc.)

¹⁵⁰ Universal Serial Bus (ing.): Porta serial universal.

¹⁵¹ Ver:

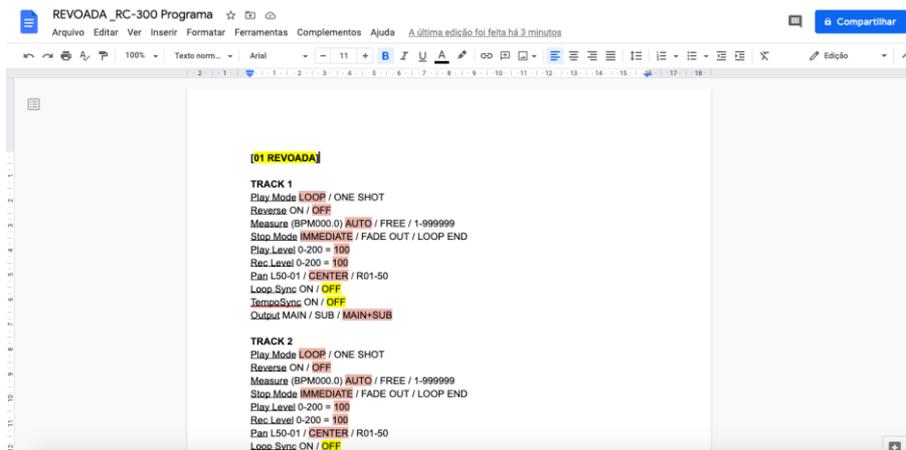


Figura 46. Documento "RC-300 Programa" da obra Revoada

As diversas formas de registrar o arranjo, nomeadamente, em software de notação musical, em forma de *timeline* (Figura 47), onde foram especificadas em ordem temporal os pedais e seus respectivos efeitos, além de experimentações livres utilizando a própria Loop Station, também foram procedimentos utilizados para testar diferentes possibilidades de arranjo para as obras.

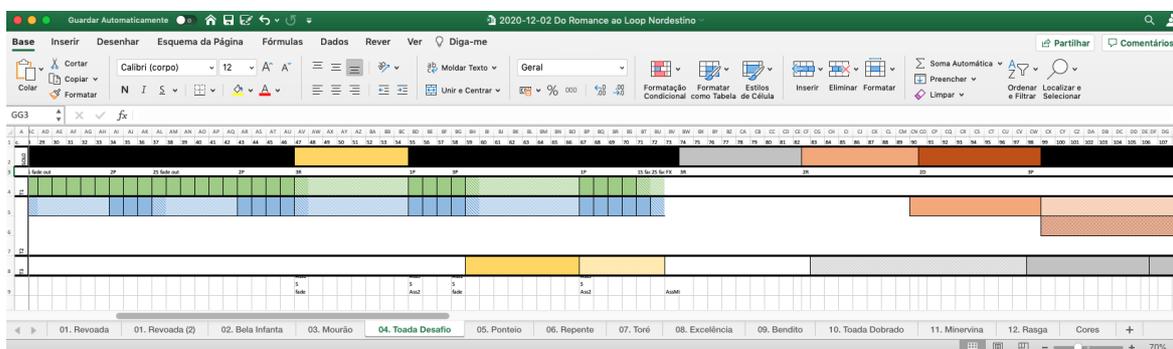


Figura 47. Timeline do Arranjo da obra "Toada e Desafio"

3.4.5. Edição das partituras dos arranjos

Tal como referido anteriormente, foi utilizado o software de edições de partitura Sibelius¹⁵² para a edição das partituras dos arranjos.

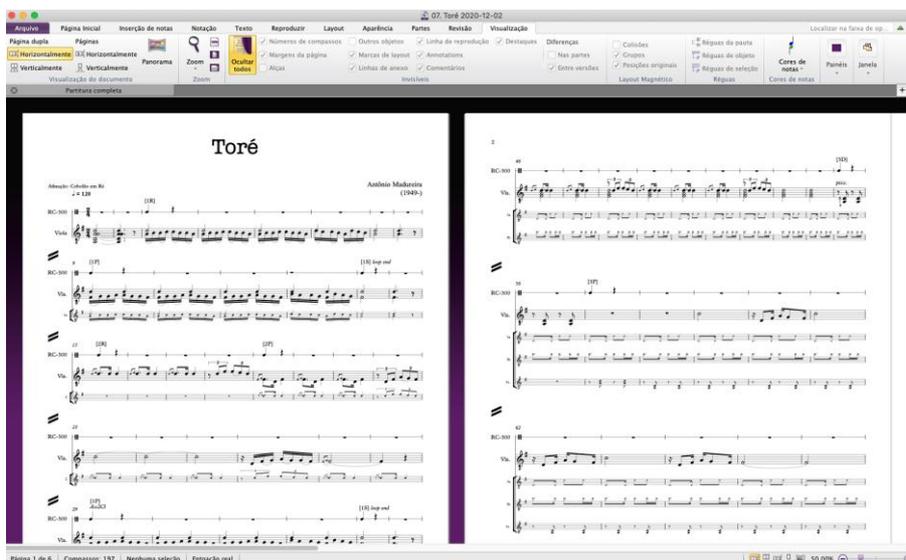


Figura 48. Edição da partitura de "Toré" no Sibelius®

Conteúdo apresentado nas partituras:

- a) Legenda¹⁵³;
- b) Informações de título e autoria de cada obra;
- c) Informações de programação da Loop Station RC-300;
- d) Identificação das linhas:
 - a. RC-300: Linha de instrumento com indicações de acionamento de pedais da Loop Station RC-300;

¹⁵² Sibelius versão 8.5.0. Layout: tamanho de pauta normal 4,5mm (pautas extra pequenas: 2,9 mm).

1. ¹⁵³ A NOMENCLATURA INDICADA NA LEGENDA ENCONTRA-SE EM 7 ANEXOS

- b. Viola: Linha de instrumento correspondente à parte da viola;
- c. 1, 1^a, 1b, 1c, 2, 2^a, 2b, 2c, 3, 3^a, 3b e 3c: sistema correspondente às faixas e camadas de *Loop* em reprodução. Os números apresentados sem indicação de letras correspondem a faixas que não formam camadas.

Modelo de Indicação da programação da Loop Station na partitura

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-OVERDUB / REC-PLAY
- LOOP FX Pdl: FX ON/OFF + ASGN / ASSIGN

TRACK # EDIT:

- Stop Mode: IMMEDIATE / FADE OUT / LOOP END
- Loop Sync: ON / OFF
- TempoSync: ON / OFF

MEMORY EDIT:

- Fade Out Time: #
- Single Tr Play: ON / OFF
- Assign#: ...
 - Target:
 - Source:
 - Src Mode: MOMENT / TOGGLE

Indicações da linha “RC-300”:

As siglas utilizadas para indicar os diferentes pedais da RC-300 foram criadas a partir de nomes atribuídos a cada pedal no próprio equipamento¹⁵⁴. Foram indicadas na partitura entre colchetes (Figura 49).

¹⁵⁴ Visível na RC-300 em: MEMORY EDIT - Assign Source



Figura 49. Siglas para os Pedais da RC-300

3.4.5.1. Estudo dos arranjos das obras

Os primeiros contatos com a ferramenta Boss Loop Station® RC-300 para a realização do Live Looping se deram no espaço dedicado ao Laboratório de Live Looping (LoopLab) nas dependências do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, que promovia encontros semanais e discussões entre performers que já utilizavam ou desejavam iniciar-se no uso do Live Looping, coordenados pelo investigador integrado do INET-md¹⁵⁵ Alexander Jorge Duarte.

A realização do I Encontro de LiveLoopists em 21 de Novembro de 2018¹⁵⁶ no Departamento de Comunicação e Arte, que contou com a apresentação de recitais-conferência de sete artistas onde foram apresentados seus respectivos trabalhos, seguido por discussões acerca do uso e soluções adotadas teve importância fundamental para a sensibilização para as potencialidades do *Live Looping*.

Com a aquisição da Loop Station o estudo pôde ser continuado no espaço de estúdio doméstico, uma vez que não só o conhecimento das funcionalidades da ferramenta

¹⁵⁵ Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança.

¹⁵⁶ Ver: <<http://artisticresearch.web.ua.pt/index.php/pt/2018/11/14/i-encontro-de-liveloopists-o-uso-do-live-looping-na-performance-musical/>>

adquirida através do estudo minucioso do manual de utilização, é importante para o domínio da sua prática, mas também o exercício e treinamento da ação do corpo para acionamento dos pedais, considerando a precisão e sincronia com a execução instrumental, a experimentação de diversas possibilidades de programação, captação e amplificação do instrumento.

O *Setup*¹⁵⁷ inicial utilizado em estúdio doméstico não incluía a utilização de colunas para amplificação do instrumento ou do sinal de áudio da Loop Station. A monitoração do áudio era feita com o uso de fones de ouvido, conectados no *output* respectivo da Loop Station. As versões parciais dos arranjos eram testadas ocasionalmente no espaço do LoopLab, sobretudo para pôr a prova possibilidades de amplificação dos sons do instrumento e/ou dos sons gravados em colunas de som. Foi frequente necessária a revisão dos arranjos após a realização desses testes.

Relativamente à postura corporal, foi utilizada uma correia como suporte ao instrumento (Figura 50), que é fixada em dois pontos, tornado possível tocar na postura de pé mantendo a estabilidade do instrumento em relação aos movimentos do corpo para acionamento dos pedais.

¹⁵⁷ Disposição dos equipamentos e periféricos utilizados.



Figura 50. Uso da correia como suporte para o instrumento

A captação do áudio foi feita inicialmente por um microfone em posição fixa em um pedestal, contudo a necessidade de movimentos do corpo para acionamento dos pedais gerava uma captação desequilibrada, devido à variação da distância da fonte sonora (instrumento) e de captação (microfone). A utilização de captação de áudio do instrumento através de um captador *Fishman Pressys Blend*¹⁵⁸ com conexão de saída do tipo Fichas Jack 6.3mm também foi testada, contudo, a sonoridade do captador utilizado não correspondeu às expectativas sonoras idealizadas. O problema foi resolvido posteriormente através da utilização de um microfone com suporte do tipo lapela¹⁵⁹. Em relação à amplificação, buscou-se privilegiar o som acústico do instrumento, amplificando apenas o sinal de áudio da Loop Station.

3.5. Registro audiovisual

A Captação e documentação audiovisual foi realizada com o auxílio de softwares diversos para computador¹⁶⁰. Desde as etapas iniciais do trabalho, o propósito dos registros

¹⁵⁸ O sistema possui um microfone embutido com mixagem de controle de volume separado entre captador e microfone.

¹⁵⁹ DPA 4099 Core Guitar - Condenser Clip-On Microphone - Supercardioid

¹⁶⁰ Final Cut Pro (versão 10.4.5 - © 2014-2019 Apple Inc.).

audiovisuais foi a observação da performance, a experimentação de possibilidades de arranjo e o registro documental como parte do produto final do trabalho.

4. RESULTADOS

Neste capítulo, é apresentado o *output* artístico da tese, que correspondem aos arranjos de cada uma das obras.

4.1. Revoada

Áudio 1. Revoada – Arranjo (Live Looping)

clicar para abrir ou ler QR code abaixo:



4.1.1. Apresentação da obra

Revoada é a primeira faixa do álbum “Do Romance ao Galope Nordestino”. É de autoria de Antônio José Madureira. Segundo relato do autor a Francisco Andrade, a música foi batizada durante um ensaio do quinteto na casa de Ariano Suassuna, quando o poeta Maximiano Campos, comparou a sonoridade dos *trilos*¹⁶¹ da flauta ao final da música com uma revoada de pássaros. (Andrade, 2017, p. 46). Andrade (2017) chama a atenção para o fato de que a sonoridade do marimbau é apresentada logo na abertura do álbum, no tema inicial de Revoada. Essa foi a primeira obra do quinteto escrita para este instrumento (Andrade, 2016).

¹⁶¹ Trilos, também chamados trinos ou trinados, são repetições rápidas e alternadas entre duas notas vizinhas.

Andrade (2016) sugere uma evocação do que chama “processo rítmico-melódico dos cantadores de embolada¹⁶²” no *ostinato*¹⁶³ do tema inicial. Outro elemento característico constituinte desse tema é o uso da nota pedal. (Andrade, 2016) chama a atenção para a nota que se repete nos intervalos entre a mudança de altura das outras notas da melodia (Figura 51), sendo esta uma idiossincrasia dos instrumentos de corda correspondente a uma corda solta. Segundo Andrade (2016), esta é uma técnica praticada, por exemplo, pelos cantadores na execução da viola em melodias tocadas em uma mesma corda do instrumento.



Figura 51. Nota Pedal em Revoada. Fonte: Andrade (2017, p. 171)

Andrade (2017) indica um outro tipo de nota pedal utilizado em Revoada, indicada pela nota mi da primeira linha a partir do c. 3 na partitura abaixo:

Figura 52. Nota Pedal em Revoada. Fonte: Andrade (2017, p. 106)

¹⁶² Dupla de cantadores que entoam versos improvisados ao acompanhamento rítmico do pandeiro.

¹⁶³ Motivo ou frase musical na forma de padrão rítmico, parte de uma melodia ou melodia completa que é repetido persistentemente em uma obra musical.

Ventura (2007) observa as escalas duetadas sobre o modo mixolídio com a presença do quarto grau aumentado, característico do modo nordestino no segundo tema de Revoada , à maneira dos cantares sertanejos (Figura 53).



Figura 53. Tema em Escalas Duetadas. Fonte: Andrade (2017, p. 106)

4.1.2. Faixa de Loop 1

A Faixa de Loop 1 de Revoada, assim como as demais, teve por base o material temático apresentado pelo marimbau na versão original:



Figura 54. Revoada (c. 1-30): Faixa de Loop 1

Esta Faixa de Loop corresponde ao tema inicial apresentado pelo solo de marimbau. É formado por uma linha melódica em compasso binário, caracterizada pela repetição e pelo uso de notas rebatidas, ligadas de duas em duas. Uma linha de baixo apresenta nota pedal,

primeiramente com duração de quatro tempos (c. 1-6), em um segundo momento, de oito tempos (c.7-14) e posteriormente de um tempo (c. 15-22). Os últimos oito compassos do tema apresentam o material melódico desdobrado em oitavas (Figura 54).

O desdobramento da quarta ordem da viola em oitavas permitiu a apresentação da frase em oitavas paralelas (Figura 55):

Notação:



Efeito:



Figura 55. Notação e Efeito do Quarto Par em Oitavas

Os trinta compassos que formam a Faixa de Loop 1 correspondem ao ciclo que é reapresentado quatro vezes pelo marimbau, onde, em cada reapresentação, uma nova camada é acrescentada a partir dos diversos instrumentos do conjunto (Figura 56).

			Violino	Flauta
			Violino	Violino
	Solo de Viola	Viola + Violão	Viola + Violão	Viola + Violão
Marimbau	Marimbau	Marimbau	Marimbau	Marimbau

Figura 56. Revoada: Camadas Formadas Pelos Instrumentos na Versão Original

			Solo 2	Solo 3
	Solo 1	Loop 1b	Loop 1b	Loop 1b
Loop 1a	Loop 1a	Loop 1a	Loop 1a	Loop 1 ^a

Figura 57. Revoada: Camadas Formadas na Versão para Live Looping

Na Figura 56, o Solo de viola corresponde ao tema melódico duetado; A parte “Viola + Violão” corresponde aos acordes repetidos; O violino apresenta uma nota longa no primeiro grau da escala; A flauta apresenta uma nota longa no terceiro grau da escala.

Na versão para Live Looping (Figura 57), o Loop 1ª corresponde ao tema cíclico do marimbau; O Solo 1 tema melódico duetado apresentado pela própria viola no original; O Loop 1b corresponde a uma sobreposição de Loop com o material de acordes repetidos “Viola + Violão”; O Solo 2 corresponde à uma adaptação da nota longa, apresentada pelo violino na versão original (Figura 58), onde a sustentação de notas longas do violino foi feita através de uma figura de padrão rítmico típica do Baião de Viola:



Figura 58. Revoada (c. 91): transcrição para viola (Solo 2)

[Áudio 2. Revoada \(c. 91\)](#)

O Solo 3 corresponde à uma adaptação da nota longa apresentada pela flauta na versão original:



Figura 59. Revoada (c. 121): transcrição para viola (Solo 3)

[Áudio 3. Revoada \(c. 121\)](#)

4.1.3. Faixa de Loop 2

A Faixa de Loop 2 corresponde a uma pequena variação do material temático inicial de Revoada, com o quarto grau da escala aumentado em um semitom (c. 135-142):



Figura 60. Revoada (c. 135-142): Faixa de Loop 2

A frase correspondente à Faixa de Loop 2, apresentada pelo marimbau na versão original, serve de base para uma representação variada do tema melódico duetado:



Figura 61. Revoada (c. 151-158): variação do tema melódico duetado na linha da viola (Vla.)

A partir do material temático apresentado pelo violino na versão original (c. 159-166), foi elaborada a seguinte adaptação variada para a viola (Figura 62):

Versão original (violino):



Transcrição (viola):



Figura 62. Revoada (c. 159-166): versão original (violino) e transcrição (viola)

[Áudio 4. Revoada \(c. 159-166\)](#)

4.1.4. Faixa de Loop 3

A Faixa de Loop 3 (c. 167-183) tem por base o material temático apresentado pelo marimbau, que corresponde a uma variação do tema inicial:

Figura 63. Revoada (c. 167-190): Faixa de Loop 3

As faixas de Loop 2 e 3, correspondem a seções da obra original dispostas de acordo com a Figura 64:

Solo 4a	Solo 4b		Solo 4a	Solo 4b	Solo 5
Loop 2	Loop 2	Loop 3	Loop 2	Loop 2	Loop 3

Figura 64. Revoada: Faixas de Loop 2 e 3

Na Figura 64, o Solo 4a corresponde ao tema melódico duetado, com o quarto grau aumentado (c. 151-158); O Solo 4b refere-se à transcrição da parte do violino (c. 159-166); O Solo 5 corresponde à transcrição das partes do violino e da flauta, compostos por notas longas (de forma semelhante à transcrição apresentada no c. 121).

4.1.5. Coda

A Coda corresponde à seção que inspirou o poeta Maximiano Campos a dar o nome da obra. Foi criada uma frase baseada no mesmo padrão rítmico utilizado no c. 121.

Coda – Versão Original:



Coda – Transcrição para viola:



Figura 65. Revoada (231-238): Coda – Versão Original; Coda – Transcrição para viola

[Áudio 5. Revoada \(231-238\)](#)

4.1.6. Programação da Loop Station

Para adequar a Loop Station RC-300 à execução proposta de Revoada é necessária a alteração dos seguintes parâmetros:

- Em Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT), definir a ação do pedal REC (REC Pdl Act) para a ordem Gravação-Reprodução (REC-PLAY).
- Em Configurações para Cada Faixa (TRACK EDIT), desativar a sincronização do início de reprodução das faixas de Loop (Loop Sync: OFF) e a sincronização de Tempo das faixas de Loop (TempoSync: OFF) de todas as faixas para permitir durações distintas a cada uma das faixas de Loop (Tracks).

- Em Configurações de Memória de Frase (MEMORY EDIT), ativar a função Tocar Faixa Única (Single Tr Play: ON), com o intuito de favorecer a alternância entre as diferentes Faixas de Loop do arranjo.

4.1.6.1. *Indicação da programação dada RC-300 na partitura:*

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-PLAY

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

MEMORY EDIT:

Single Tr Play: ON

4.2. Romance da Bela Infanta

Áudio 6. Romance da Bela Infanta – Arranjo (Live Looping)

clicar para abrir ou ler QR code abaixo:



4.2.1. Apresentação da obra

O Romance da Bela Infanta, juntamente com o Romance de Minervina foram as primeiras sugestões de Ariano Suassuna para integrar o repertório do Quinteto Armorial (Andrade, 2017, pp. 48–49). Se tratam de romances de origem ibérica, encontrado na música de pastoreio das festas de cidades do interior de alguns estados do Nordeste brasileiro (Ventura, 2007, pp. 160–161). A melodia, intitulada “Xácara da Bela Infanta” coletada no interior do Rio Grande do Norte aparece no livro “Vaqueiros e Cantadores” de 1984, de

autoria do folclorista de Luis da Camara Cascudo (Andrade, 2017, pp. 48–49). A obra foi rearranjada por Antônio Madureira, conforme consta nas informações do álbum de 1974. A instrumentação, que inclui além do violão e da viola, o pífano, a rabeca e uma pandeiriola¹⁶⁴, reforçam a sonoridade medieval do arranjo.

Xácara da "Bela Infanta"
Versão do Rio Grande do Norte

Fonte: Vaqueiros e Cantadores
Luis da Camara Cascudo

Versão colhida por Guilherme Melo

Figura 66. Melodia: Romance da Bela Infanta. Fonte: Andrade (2017, p. 49)

Na versão para Live Looping, foi feita uma transposição da tonalidade de Sol menor para Ré menor, com o intuito de aproveitar a extensão da viola na afinação Cebolão em Ré.

O Romance da Bela Infanta caracteriza-se pela presença de duas seções, A seção A e B, apresentadas na forma A-B-B-A-B-B (Figura 67).

A	B	B	A	B	B
Rabeca	Pífano	Pífano	Rabeca	Pífano	Pífano
Viola	Rabeca	Rabeca	Viola	Rabeca	Rabeca
	Viola	Viola		Viola	Viola
	Violão	Violão		Violão	Violão
	Pandeiriola	Pandeiriola		Pandeiriola	Pandeiriola

Figura 67. Romance da Bela Infanta: Seções e Instrumentação

¹⁶⁴ A pandeiriola é um instrumento de percussão em forma de círculo ou semicírculo com pares de soalhas de metal.

Foram criadas duas faixas de Loop para a elaboração do Arranjo, dispostas segundo a Figura 68:

A	B	B	A	B	B
Loop 1	Loop 2a	Loop 2a	Loop 1	Loop 2a	Loop 2a
		Solo 1	Solo 2	Loop 2b	Loop 2b
					Solo 1

Figura 68. Romance da Bela Infanta: Seções, Faixas de Loop e Solos

A versão para *Live Looping* distingue-se da versão original, pois ocorre um aumento gradual da densidade da textura, enquanto na original há um contraste entre a seção A (duo rabeça e viola) e a seção B (tutti instrumental).

4.2.2. Faixa de Loop 1

Corresponde à frase inteira da parte da rabeça, onde a melodia foi transcrita para a viola acrescentando uma linha de baixo que é parte do acompanhamento da viola na versão original. As notas da linha do baixo também têm a função de auxiliar a execução do acompanhamento na reexposição da seção A, dada a dificuldade de evitar desencontros na execução.

Figura 69. Romance da Bela Infanta (c. 1-13): Faixa de Loop 1

O ritmo inicial é anacrústico, por esta razão decidiu-se iniciar a gravação na pausa de colcheia imediatamente anterior à primeira nota da melodia, evitando um eventual corte da primeira nota devido à dificuldade de sincronismo entre acionamento do pedal e execução ao instrumento (Figura 70).



Figura 70. Romance da Bela Infanta. Gravação do Ritmo Inicial Anacrústico

Na reexposição da Faixa de Loop 1, é acrescentado um acompanhamento transcrito a partir da parte de acompanhamento da viola da versão original (Solo 2).

Figura 71. Romance da Bela Infanta: Solo 2 (viola)

4.2.3. Faixa de Loop 2

A Faixa de Loop 2 do Romance da Bela Infanta corresponde a um loop de frase inteira (Figura 72).



Figura 72. Romance da Bela Infanta (c. 13-19): Faixa de Loop 2

O mesmo procedimento em relação ao ritmo inicial anacrústico da Faixa de Loop 1 ocorre na gravação da Faixa de Loop No. 2 (Figura 73).



Figura 73. Romance da Bela Infanta: Faixa de Loop 2 - Gravação do Ritmo Inicial Anacrústico

A seção B, originalmente apresenta um contraponto com os cinco instrumentos do Quinteto, sendo que a viola realiza um acompanhamento harmônico, juntamente com a marcação rítmica da pandeirola. Na versão para *Live Looping*, as transcrições das partes correspondentes à cada instrumento do Quinteto, aparecem uma de cada vez, sendo o Loop 2a uma transcrição da parte do pífano, o Solo 1 do violão, o Loop 2b, da rabeca e o Solo 1 do violão (ver Figura 68).

4.2.4. Programação da Loop Station

Para adequar a Loop Station RC-300 à execução proposta de Romance da Bela Infanta é necessária a alteração dos seguintes parâmetros:

- Em Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT), definir a ação do pedal REC (REC Pdl Act) para a ordem Gravação-Reprodução (REC-PLAY);

- Em Configurações para Cada Faixa (TRACK EDIT), desativar a sincronização do início de reprodução das faixas de Loop (Loop Sync: OFF) e de tempo (TempoSync: OFF) de todas as faixas para permitir durações distintas a cada uma das faixas de Loop (Tracks).
 - Em Configurações para a FAIXA 2 (TRACK EDIT), especificar o modo de interrupção da reprodução da faixa (Stop Mode) para Fim do Loop (Loop End). É empregue no c. 25 para evitar que uma nova reprodução da Faixa de Loop se inicie (Figura 74).

The image shows a musical score for 'Romance da Bela Infanta' (measures 25-26). It features three staves: a piano part labeled 'Viola' and two vocal parts labeled '1a' and '2a'. Above the piano staff, there is a measure with a double bar line and the annotation '[2S] loop end' and 'RC-300s'. The piano part consists of chords and arpeggios, while the vocal parts have melodic lines with lyrics. The score is in a key with one flat and a common time signature.

Figura 74. Romance da Bela Infanta (c. 25-26): Modo de Interrupção para Fim do Loop¹⁶⁵

Em Configurações de Memória de Frase (MEMORY EDIT), ativar a função Tocar Faixa Única (Single Tr Play: ON), com o intuito de favorecer a alternância entre as diferentes Faixas de Loop do arranjo.

4.2.4.1. Indicação da programação da RC-300 na partitura:

SYSTEM EDIT:

- REC PdI Act: REC-PLAY

¹⁶⁵ O Pedal PARAR (STOP) da Faixa 2 é acionado na segunda colcheia do c. 25, no entanto, a reprodução segue até o Final do Loop, na quarta colcheia.

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

TRACK 2 EDIT:

- Stop Mode: LOOP END

MEMORY EDIT:

- Single Tr Play: ON

4.3. MourãoÁudio 7. Mourão – Arranjo (Live Looping)

clicar para abrir ou ler QR code abaixo:

**4.3.1. Apresentação da obra**

Mourão é a terceira faixa do Álbum “Do Romance ao Galope Nordestino”. É de autoria do compositor César Guerra-Peixe. Originalmente intitulava-se “De Viola e Rabeca”. Foi arranjada orquestra por Clóvis Pereira¹⁶⁶, cuja versão se tornou icônica para o Movimento Armorial. Foi sugerida por Ariano Suassuna para integrar o repertório do Quinteto Armorial (Andrade, 2017, p. 54)

Segundo Bolis (2017, p. 140), a versão para o Quinteto Armorial foi encomendada por Ariano Suassuna. Guerra-Peixe fez uma transcrição para rabeca, violão e marimbau a partir de uma

¹⁶⁶ Segundo informa Santos (2017, p. 97) “Clóvis Pereira fez a versão para orquestra, a pedido de Ariano Suassuna e com a permissão de Guerra-Peixe”.

versão para violão e violino (Andrade, 2017, p. 140). A obra foi gravada em 1975 pela Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco.

Mourão faz alusão a um gênero de cantoria conhecido por “Morão”, sendo o de sete versos o que mais se assemelha à estrutura do tema de Guerra Peixe (Andrade, 2017, p. 101).

Figura 75. Indicação dos Sete Versos em Mourão. Fonte: Andrade (2017, p. 110)

A descrição de Bezerra de Lima (2014) reforça a correspondência dos procedimentos composicionais presentes nas obras armoriais com as características do Live Looping. A melodia que se inicia no c. 10, é descrita como uma “repetição cíclica de frações melódicas curtas, com rudimentos musicais que se interpolam numa ausência de desenvolvimento temático.” (p. 24)

Figura 76. Mourão (c. 10-22): Versão Transcrita

Outra característica dessa melodia é a presença de notas rebatidas em sequência, ou seja, notas que se repetem de duas em duas (Santos, 2017, p. 63). Sobre as notas rebatidas, Bezerra de Lima (2014) explica que se caracteriza por grupos de semicolcheias com notas

ligadas de duas em duas sendo a terceira nota a repetição da segunda, gerando uma acentuação bem característica, própria do estilo Armorial. Este autor também destaca o uso de cordas duplas típico da rabeça, onde uma corda solta é articulada com melodias sobre uma corda vizinha, somado à utilização da escala nordestina, baseada no modo mixolídio com o quarto grau aumentado. Em relação ao acompanhamento, este apresenta o ritmo do Baião, tipicamente presente no toque de viola dos cantadores repentistas (Andrade, 2017, p. 109)

4.3.1.1. Faixa de Loop 1

Foi criada a partir do motivo de acompanhamento do violão do c. 1, com acomodação à tessitura da viola.



Figura 77. Mourão (c. 3-4): Faixa de Loop 1

Esta Faixa de Loop é repetida dos c. (5-73) e (92-97). Por vezes é combinada com a Faixa de Loop 2 (como ocorre nos c. 44-61).

4.3.1.2. Faixa de Loop 2

Tem por base a transcrição da frase da rabeça que se inicia no c. 10 (Figura 78). A partir do c. 45 é acrescentada uma nova camada à Faixa de Loop 2 (2b), que corresponde a uma transcrição adaptada da parte do acompanhamento realizada pelo violão na versão original (Figura 79). O ritmo inicial é acéfalo, contudo, é possível iniciar a gravação na pausa do primeiro tempo do compasso, como sugerido no arranjo (Figura 80).

Figura 78. Mourão (c. 10-27): Faixa de Loop 2

Figura 79. Mourão (c. 44-48): Gravação em Sobreposição [2D] da Faixa de Loop 2b (Excerto)

Figura 80. Mourão (c. 10-12): Gravação da Faixa de Loop 2

4.3.1.3. Transcrição do acompanhamento rítmico do marimbau

Na versão para Live Looping, a parte correspondente ao acompanhamento do marimbau inicia-se no c. 77. Conforme descrito na seção “Uso de acessórios”, é utilizada uma baqueta para percutir as cordas, sendo necessário abafar todas as cordas dos pares 2, 3 e 5 da viola, com os dedos 3, 2 e 1 da mão esquerda 3, 2 e 1, respectivamente.

4.3.2. Programação da Loop Station

Para adequar a Loop Station RC-300 à execução proposta de Mourão é necessária a alteração dos seguintes parâmetros:

- Em Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT), definir a ação do pedal REC (REC Pdl Act) para a ordem Gravação-Reprodução (REC-PLAY), pois o solo executado no c. 5, que ocorre imediatamente ao final da gravação da faixa não deve ser gravado em sobreposição à Faixa de Loop.
- Em Configurações para Cada Faixa (TRACK EDIT), desativar a sincronização do início de reprodução das faixas de Loop (Loop Sync: OFF) para permitir durações distintas a cada uma das faixas de Loop (Tracks). No entanto, deve-se manter a sincronização de Tempo das faixas de Loop (TempoSync: ON), mantendo a proporção entre as diferentes faixas, que serão reproduzidas simultaneamente, como nos c. 44-61 (Figura 81).

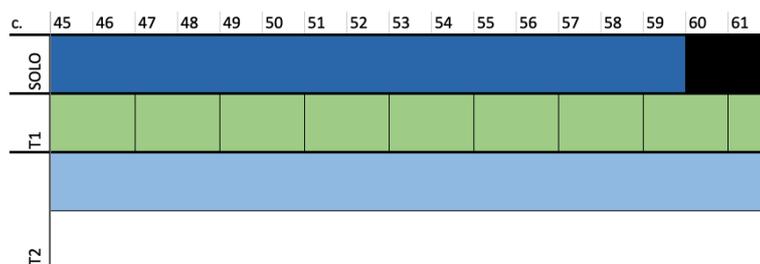


Figura 81. Mourão (c. 45-61): Faixas 1 e 2 em reprodução simultânea¹⁶⁷

¹⁶⁷ Na linha SOLO: Preto = Solo; Azul mais escuro 25% = Gravação da Faixa de Loop 2b. Na linha T1: Verde Mais Claro 40% = Reprodução da Faixa de Loop 1. Na linha T2: Azul mais claro 40% = Reprodução da Faixa de Loop 2.

- Em Configurações para a FAIXA 2 (TRACK EDIT), especificar o modo de interrupção da reprodução da faixa (Stop Mode) para Fim do Loop (Loop End), desta forma, o comando STOP pode ser acionado em qualquer momento da reprodução da faixa, que continuará a ser reproduzida até o final do Loop.

4.3.2.1. *Indicação da programação da Loop Station na partitura:*

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-PLAY

TRACK 2 EDIT:

- Stop Mode: LOOP END

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- (TempoSync: ON)

4.4. Toada e Desafio

Áudio 8. Toada e Desafio – Arranjo (Live Looping)

clique para abrir ou ler QR code abaixo:



4.4.1. Apresentação da obra

A quarta faixa do álbum “Do Romance ao Galope Nordestino” é uma composição do pernambucano Lourenço da Fonseca Barbosa (1904-1997), conhecido como “Capiba”. Foi um importante compositor de frevos do Brasil, um gênero musical carnavalesco originário no estado de Pernambuco.

Foi transcrita por Antônio Madureira, a partir de uma versão original para piano (Andrade, 2017). A obra é composta por duas peças, a Toada, que no Nordeste está relacionada ao

canto dos vaqueiros (Andrade, 2017) e o Desafio, que se refere ao gênero homônimo dos cantadores repentistas, que consiste em versos improvisados em forma de duelo entre dois cantadores¹⁶⁸. A repetição está presente em Toada e Desafio em motivos cíclicos com uso de nota pedal, notas longas e reapresentação de material temático.

Na versão proposta para Live Looping, o uso da afinação Cebolão em Ré permitiu manter a tonalidade original da obra na transcrição. Cada um dos movimentos de Toada e Desafio foi programada uma memória de frase distinta.

4.4.2. Toada

4.4.2.1. Faixa de Loop 1

É composta por um compasso, com padrão acompanhamento na forma de pedal em ré. Esta faixa repete-se em forma de *Loop* durante grande parte de Toada. Foi transcrita com base na parte original do violão (Figura 82).

¹⁶⁸ “Seu aspecto característico reúne “dois poetas que se enfrentam diretamente no conteúdo dos versos, ou por meio dos versos, para demonstrar maior capacidade de criação poética que o parceiro-oponente (Sautchuk, 2009, como citado em Bezerra de Lima, 2014, p. 98).

RC-300

Viola

1a

[1R] [1D] [1P]

②...

m i m p V p

Figura 82. Toada (c. 1-2): Faixa de Loop 1¹⁶⁹

4.4.2.2. Faixa de Loop 2

É composta por um compasso, com padrão acompanhamento semelhante à Faixa de Loop 1, porém com intervalo de 2^a/9^a maior acrescentado. Funciona como uma segunda camada da Faixa de Loop 1 (Figura 83). A sua reprodução para e recomeça em momentos definidos na partitura.

¹⁶⁹ A reprodução da Faixa de Loop 1 inicia-se no c.2 (1a), ao ser acionado o pedal [1D], que vai incorporar a ressonância do c. 1 à Faixa de Loop.

The image shows a musical score for Viola and three tracks (1a, 1b, 2a). The Viola part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Above the first measure, there is a bracket labeled [2R] and a circled '3'. Above the second measure, there is a bracket labeled (2D)[2P] and a circled '4'. Above the third measure, there is a circled '5'. The Viola part also includes a circled '1' above a measure with a circled 'i' below it. Track 1a is in treble clef with a key signature of one flat, showing a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Track 1b is in treble clef with a key signature of one flat, showing a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Track 2a is in treble clef with a key signature of one flat, showing a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.

Figura 83. Toada (c. 3-5): Faixa de Loop 2¹⁷⁰

O acionamento do pedal gravar da Track 2 (indicado por [2R] na Figura 83) deve ser acionado antes do início do c. 3, devido à articulação do acorde em arpejo iniciar pouco antes do início do compasso (Figura 84).

Notação:

Efeito:

The image shows two musical notations. The first, labeled 'Notação:', is in treble clef with a key signature of one flat, showing a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second, labeled 'Efeito:', is in treble clef with a key signature of one flat, showing a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The 'Efeito:' notation includes a circled '1' above a measure with a circled 'i' below it.

Figura 84. Toada (c. 3): Notação e Efeito da Articulação do Acorde

¹⁷⁰ A reprodução da Faixa de Loop 2 inicia-se no c. 4 (2a), automaticamente, uma vez que a Faixa 2 está sincronizada com a Faixa 1, mantendo a duração de um compasso definida pela gravação da Faixa de Loop 1. O pedal PLAY da Faixa 2 [2P] é acionado para evitar que a Loop Station mantenha-se gravando áudio em sobreposição na Faixa 2.

4.4.2.3. Faixa de Loop 3

Corresponde ao material temático apresentado nos c. 47-54 (Figura 85). A faixa é reproduzida novamente a partir do c. 59, onde é acrescentado o acompanhamento, cuja transcrição tem por base a parte respectiva do violão na versão original.



Figura 85. Toada (c. 47-54): Faixa de Loop 3

Figura 86. Toada (c. 59-66): Acompanhamento (viola) e Reprodução da Faixa de Loop (3ª)

4.4.3. Programação da Loop Station

Para adequar a Loop Station RC-300 à execução proposta de Toada é necessária a alteração dos seguintes parâmetros:

- Em Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT), definir a ação do pedal REC (REC Pdl Act) para a ordem Gravação-Sobreposição (REC-OVERDUB), com o objetivo de incorporar a ressonância das notas no início da Faixa de Loop (Ver Figura 82).

- Ainda em Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT), especificar a operação do pedal [LOOP FX] para controlar somente as funções atribuídas manualmente (Assign), evitando que este pedal ative efeitos sonoros (FX)¹⁷¹.
- Em Configurações para as Faixas 1 e 2 (TRACK EDIT), especificar o modo de interrupção da reprodução dessas faixas (Stop Mode) para *Fade Out*. O Tempo de Fade Out sugerido é de dois segundos (MEMORY EDIT: Fade Out Time: 10). O recurso ao fade out foi no sentido de tornar a interrupção da reprodução das faixas mais suaves.
- Também em Configurações para as Faixas 1 e 2 (TRACK EDIT), manter a sincronização de Loop e tempo ativadas (Loop Sync: ON e TempoSync: ON), permitindo a sincronização dessas faixas, que funcionarão como diferentes camadas que podem ser operadas separadamente.

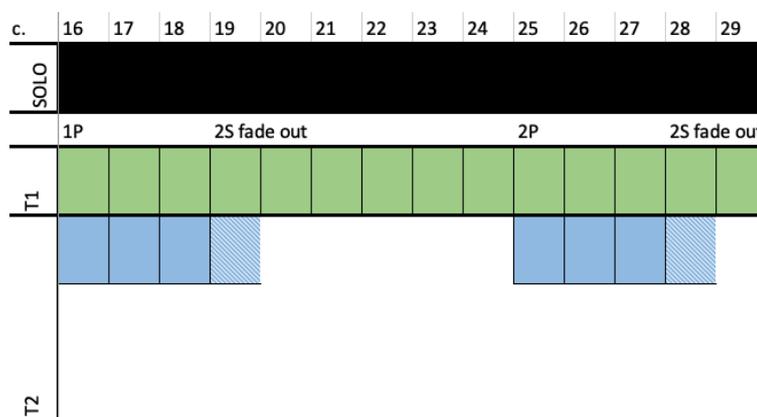


Figura 87. Toada (c. 16-29): Exemplo de Sincronização das Faixas 1 (T1) e 2 (T2)¹⁷²

¹⁷¹ Esta configuração deve ser definida sempre que a função “Assign” for utilizada.

¹⁷² Na linha SOLO: Preto = Solo; Na linha T1: Verde Mais Claro 40% = Reprodução da Faixa de Loop 1. Na linha T2: Azul mais claro 40% = Reprodução da Faixa de Loop 2. Outros: 1P = Track 1 Play; 2S fade out = Track 2 STOP (fade out – indicado pelo preenchimento em linhas diagonais); 2P = Track 2 Play.

- Em Configurações para a FAIXA 3 (TRACK EDIT) desativar tanto a sincronização do início de reprodução das faixas de Loop (Loop Sync: OFF) como de tempo (TempoSync: OFF), permitindo que a Faixa de Loop 3 possua duração distinta das Faixas 1 e 2.

Em Toada, os Assigns (funções atribuídas manualmente para os pedais) foram utilizados dos seguintes modos:

- No c. 47, o pedal REC da FAIXA 3 interrompe a reprodução em curso das Faixas 1 e 2 (Figura 88).

[3R]
Ass1S fade out
Ass2S fade out

RC-300 46 47 48

Viola

1a

2a

Figura 88. Toada: Exemplo de *Assign* (c. 47)

- No c. 59, o pedal PLAY da FAIXA 3 interrompe a reprodução em curso das Faixas 1 e 2.

[3P]
Ass1S fade out
Ass2S fade out

RC-300 58 59 60

Viola 8

1a

2a

Figura 89. Toada: Exemplo de Assign (c. 59)

- No c. 67, o pedal PLAY da FAIXA 1 aciona a reprodução da FAIXA 2 e interrompe a reprodução da FAIXA 3 (Figura 90).

[1P]
Ass3S
Ass2P

RC-30066 67 68

Viola 8

1a

2a

3a

Figura 90. Toada: Exemplo de Assign (c. 67)

No c. 73, o pedal [LOOP FX] aciona a troca para a Memória de Frase seguinte (AssMi: *Assign Memory Increase*), onde será executado o Desafio (Figura 91).

The image shows a musical score for the piece 'Assign' at measure 73. It consists of two staves: a vocal line and a viola line. The tempo is marked as 120. Above the vocal line, there are lyrics: '[FX] AssMi'. The score is marked with measure numbers 73, 74, and 75. The tempo changes from 120 to 120 with a 3R (triple repeat) marking.

Figura 91. Toada: Exemplo de *Assign* (c. 73)

4.4.3.1. Indicação da programação da Loop Station na partitura:

SYSTEM EDIT:

- REC PdI Act: REC-OVERDUB
- LOOP FX PdI: ASSIGN

TRACK 1,2 EDIT:

- Stop Mode: FADE OUT

TRACK 1,2 EDIT:

- (Loop Sync: ON)
- (TempoSync: ON)

TRACK 3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

MEMORY EDIT:

- Fade Out Time: 10
- Assign1: "1P Ass:3S"
 - Target: TR1-3 PLAY/STOP
 - Source: TRACK1 PLAY
 - Src Mode: TOGGLE
- Assign2: "1P Ass:2P"
 - Target: TR2 PLAY/STOP
 - Source: TRACK1 PLAY
 - Src Mode: TOGGLE
- Assign3: 3R Ass:1S fade out
 - Target: TR1 PLAY/STOP
 - Source: TRACK3 REC/DUB

- Src Mode: TOGGLE
- Assign4: 3R Ass:2S fade out
 - Target: TR2 PLAY/STOP
 - Source: TRACK3 REC/DUB
 - Src Mode: TOGGLE
- Assign5: “FX AssMi”
 - Target: MEMORY INC
 - Source: LOOP FX PEDAL
 - Src Mode: MOMENT ou TOGGLE

4.5. Desafio

4.5.1. Faixa de Loop 3

A primeira Faixa de Loop¹⁷³ corresponde à transcrição do material temático apresentado, primeiramente pela flauta e violino, e repetido pelo violão e viola. Tem o ritmo inicial acéfalo e o acionamento do pedal ocorre na segunda colcheia do compasso binário, de forma a manter o padrão de gravação das outras duas faixas de Desafio (Figura 93).



Figura 92. Desafio (c. 74-82): Faixa de Loop 3

Figura 93. Desafio: Ritmo Inicial das Três Faixas de Loop

¹⁷³ A primeira Faixa de Loop de Desafio corresponde à Faixa 3. A escolha justifica-se pela proximidade do pedal [FX], acionado no compasso anterior (73) à gravação da Faixa 3.

Na reexposição da Faixa de Loop 3 (a partir do c. 98) é acrescentada uma parte de acompanhamento, em solo, que consiste na transcrição do padrão de acompanhamento do Marimbau.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for Viola, with a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a double bar line and a rehearsal mark [3P] above measure 130. The instruction "Usar baquetas" is written above the staff. The bottom staff is for Marimba, with a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a double bar line and a rehearsal mark 3a above measure 130. The score covers measures 130 to 134, with measure numbers 130, 131, 132, 133, and 134 marked above the top staff.

Figura 94. Desafio (c. 130-134) Acompanhamento para a Faixa de Loop 3 (Excerto)

4.5.2. Faixa de Loop 2

A Faixa de Loop 2 (c. 82-90) corresponde à transcrição do tema melódico apresentado no marimbau na versão original (Figura 95). A faixa é repetida imediatamente (c. 90-98), quando é acrescentada uma camada de sobreposição que corresponde à transcrição do material temático de acompanhamento apresentado pelo violino e flauta (Figura 96).

The image shows a musical score for Viola. It starts with a double bar line and a rehearsal mark [2R] above measure 82. The instruction "Duas cordas..." is written above the staff. The score covers measures 82 to 90, with measure numbers 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, and 90 marked above the staff. The key signature is one flat and the time signature is 7/8.

Figura 95. Desafio (c. 82-90): Faixa de Loop 2

[2D]

98C-300 91 92 93 94 95 96 97 98

Apenas corda inferior... *Duas cordas...*

Viola

2a

Figura 96. Desafio (c. 90-98): Faixa de Loop 2b

Na reexposição (c. 114-122) é acrescentada uma parte rítmica, percutida no tampo da viola, que utiliza o ritmo do Baião (Figura 97). Também é usada a baqueta para percutir sobre o cavalete para compor o ritmo, em forma de solo nos c. 123-130 e 146-162 (Figura 98).

[2P][2D]

RC4300 115 116 117 118 119 120 121 122

Percutir sobre o tampo

Viola

2a

Figura 97. Desafio (c. 114-122): Faixa de Loop 2b

[2P]

RC-300 122 123 124 125 126 127 128 129 130

Percutir o cavalete com a baqueta

Viola

2a

Figura 98. Desafio (c. 122-130) Percussão sobre o cavalete com a baqueta

4.5.3. Faixa de Loop 1

A Faixa de Loop 1 corresponde à transcrição de um terceiro tema melódico apresentado pela flauta e violino nos c. 162-178 (Figura 99). Durante a reprodução da faixa (c. 170-178) a melodia é dobrada uma oitava abaixo.

The image shows a musical score for Viola, measures 162-170. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts at measure 162 with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The melody continues with eighth notes D5, E5, F5, and G5. The melody is then repeated in measure 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, and 170. The melody is then repeated in measure 170, but the notes are an octave lower (G3, A3, B3, C4). The score is labeled [1R] at the top left and RC-300 162 at the top left. The measures are numbered 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, and 170.

Figura 99. Desafio (c. 162-170): Faixa de Loop 1

4.5.4. Programação da Loop Station

Para adequar a Loop Station RC-300 à execução proposta de Desafio é necessária a alteração dos seguintes parâmetros:

- Em Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT), definir a ação do pedal REC (REC Pdl Act) para a ordem Gravação-Sobreposição (REC-OVERDUB), pois ocorre a gravação de uma nova camada em sobreposição, imediatamente após a gravação da Faixa de Loop. Em Desafio, encontramos um exemplo no c. 90.
- Em Configurações para Cada Faixa (TRACK EDIT), desativar tanto a sincronização do início de reprodução das faixas de Loop (Loop Sync: OFF) como de tempo (TempoSync: OFF) de todas as três faixas, uma vez que cada Faixa de Loop em Desafio tem duração distinta.

- Em Configurações de Memória de Frase (MEMORY EDIT), ativar a função Tocar Faixa Única (Single Tr Play: ON), com o intuito de favorecer a alternância entre as diferentes Faixas de Loop do arranjo.

4.5.4.1. *Indicação da programação da Loop Station na partitura:*

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-OVERDUB

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

MEMORY EDIT:

- Single Tr Play: ON

4.6. Ponteio Acutilado

Áudio 9. Ponteio Acutilado – Arranjo (Live Looping)

clicar para abrir ou ler QR code abaixo:



4.6.1. Apresentação da obra

A quinta faixa do álbum “Do Romance ao Galope Nordestino” é uma composição de Antônio Carlos Nóbrega, violinista e rabequista do Quinteto Armorial. O estilo da obra é definido por Ventura (2007) como “Ponteio de Viola”, sendo que “ponteio” refere-se de forma genérica à arte de tocar viola dos cantadores sertanejos (Ventura, 2007). O termo “acutilado” (sic.) vem de “acutelado” e “cutelo” e se refere a um instrumento de corte como uma faca. Como explicado por Ventura (2007), a sonoridade pretendida por Ariano Suassuna para a música

Armorial era composta por “toques ásperos, ‘desafinados’, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta”, que retratasse a valentia do povo nordestino, “onde os homens ponteiam a viola com quem ponteia com a faca afiada dedos abertos na mesa”.

Em Ponteio Acutilado ocorre o uso da *Bariolage*, ou seja, um tipo de nota pedal que se intercala com as diversas notas de uma melodia. Esta característica é presente no repertório Barroco e Clássico do violino enquanto no repertório da rabeca é proveniente da influência ibérica espanhola (Ventura, 2007)



Figura 100. Ponteio Acutilado: Tema Inicial - Destaque para o uso da *Bariolage*

O Ponteio Acutilado foi regravado no álbum de Antônio Nóbrega intitulado “Lunário Perpétuo” de 2002, e faz parte do repertório de grupos como Rosa Armorial e Armorial Cordas de Caroá.

A repetição do material temático em Ponteio Acutilado ocorre tanto em frases cíclicas quanto em padrões de acompanhamento, fornecendo material para a criação das Faixas de Loop.

4.6.2. Faixa de Loop 1

Ocorre nos c. 1-9 e corresponde à transcrição do material melódico de quatro compassos apresentado sobre a corda aguda do marimbau no início da peça (Figura 101), que é repetido em sequência, em duas cordas, gerando um dobramento em oitavas. Este material é reexposto várias vezes enquanto o violão e a viola sobrepõem outras melodias, que também se caracterizam pela repetição, por vezes apresentando pequenas variações. O resultado dessa sobreposição se assemelha aos improvisos melódicos ponteados nas violas pelos cantadores de repente.



Figura 101. Ponteio Acutilado (c. 1-9): Faixa de Loop 1

4.6.3. Faixa de Loop 2

Ocorre nos c. 42-50 e corresponde ao tema melódico apresentado em uníssono pelo violino e flauta, que é repetido em sequência com a presença de um acompanhamento do marimbau, viola e violão (c. 50-58: 2b). Na terceira apresentação, um novo material melódico é sobreposto pela flauta, alternando em sequência com o violino mais três vezes (c. 66-74: 2c).



Figura 102. Ponteio Acutilado (c. 42-50): Faixa de Loop 2

4.6.4. Faixa de Loop 1

Tendo o conteúdo da Faixa 1 (Track 1) sido apagado da memória (ver descrição para Assigs em 4.6.6), a nova Faixa de Loop 1, que ocorre nos c. 99-100, é gravada (). Esta Faixa corresponde ao acompanhamento que servirá de base para o tema seguinte (c. 105).

Figura 103. Ponteio Acutilado (c. 101-106): Faixa de Loop 1 (c. 101-102)

4.6.5. Faixa de Loop 3

Corresponde à transcrição do material temático da flauta apresentado em forma de melodia duetada entre a flauta e o violino na versão original. A parte do violino corresponde aos compassos seguintes (109-113), executados em forma de solo. A versão para Live Looping, diverge da versão original, pois cada uma das partes é apresentada uma de cada vez.

Figura 104. Ponteio Acutilado (c. 105-109): Faixa de Loop 3

4.6.6. Programação da Loop Station

Para adequar a Loop Station RC-300 à execução proposta de Ponteio Acutilado é necessária a alteração dos seguintes parâmetros:

- Em Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT), definir a ação do pedal REC (REC Pdl Act) para a ordem Gravação-Reprodução (REC-PLAY).

- Em Configurações para as Faixas 1 e 2 (TRACK EDIT), especificar o modo de interrupção da reprodução da faixa (Stop Mode) para *Fade Out*, ou seja, a interrupção se dará pela diminuição gradual do nível do sinal do áudio de reprodução. O Tempo de Fade Out sugerido é de dois segundos (MEMORY EDIT: Fade Out Time: 10). Em Ponteio Acutilado, esta função favorece a suavização dos cortes provocados pela sua interrupção, como é o caso dos c. 97-98 e 129. No exemplo do c. 40, esta função permitiu a realização de um *rallentando* na linha do solo.
- Em Configurações para Cada Faixa (TRACK EDIT) desativar tanto a sincronização do início de reprodução das faixas de Loop (Loop Sync: OFF) como de tempo (TempoSync: OFF) para permitir a gravação de faixas de Loop de durações distintas.

Funções atribuídas manualmente para os pedais (Assigns). Em Ponteio Acutilado, esta função foi utilizada do seguinte modo:

- O pedal REC da FAIXA 2 aciona a limpeza do áudio gravado na FAIXA 1. Esta ação foi necessária no c. 42 de Ponteio Acutilado. Uma vez que o áudio gravado na FAIXA 1 não seria mais utilizado na execução da obra, a faixa foi apagada para ser possível a gravação de uma nova Faixa de Loop.

4.6.6.1. Indicação da programação da Loop Station na partitura:

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-PLAY

TRACK 1,2 EDIT:

- Stop Mode: FADE OUT

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

MEMORY EDIT:

- Fade Out Time: 10

- Assign1: “2R Ass1C1”
 - Target: TRACK1 CLEAR
 - Source: TRACK2 REC/DUB
 - Src Mode: MOMENT ou TOGGLE

4.7. Repente

Áudio 10. Repente – Arranjo (Live Looping)

clicar para abrir ou ler QR code abaixo:



4.7.1. Apresentação da obra

A sexta faixa do Álbum “Do Romance ao Galope Nordestino” foi composta por Antônio Madureira. O título “Repente” é uma alusão ao tipo de cantoria praticado por cantadores no Nordeste do Brasil na forma de improviso, ou “de repente”, que utilizam do acompanhamento da viola em ritmo de Baião (ou Baião de Viola). Andrade (2017, p. 28) destaca o processo de imitação presente em Repente, que seria um traço procedente da música Barroca. A obra também foi gravada pela Orquestra Armorial, de 1975 e pelo Quarteto Romançal, de 1997, também integrado por Antônio Madureira, ao violão.

Na versão proposta para Live Looping, foi utilizada a afinação Cebolão em Ré, mantendo a tonalidade da versão original da gravação de 1974 do Quinteto Armorial.

4.7.2. Faixa de Loop 1

A obra Repente inicia-se com um padrão de acompanhamento de um compasso binário apresentado pelo violão, que é repetido de forma cíclica, em seguida outro padrão sobreposto ao violão é apresentado pela viola. Esse acompanhamento ocorre durante

praticamente toda a peça. A Faixa de Loop 1 foi criada a partir desse acompanhamento em duas camadas. A gravação sugerida pelo arranjo é feita por dois compassos (c. 3-4), em seguida, é gravada uma sobreposição com o padrão de acompanhamento apresentado pela viola na versão original.

Figura 105. Repente (c. 1-8): Faixa de Loop 1 (a, b)

4.7.3. Faixa de Loop 2

Ocorre nos c. 42-56 e corresponde ao motivo melódico na forma de pergunta e resposta do violino e da flauta na versão original (Figura 106). Na versão para Live Looping, a segunda voz (correspondente à flauta) é apresentada durante a reprodução da Faixa de Loop, em forma de solo (Figura 107).

Figura 106. Repente (c. 42-56): Faixa de Loop 2

Figura 107. Repente (c. 57-63): Solo sobre a repetição Faixa de Loop 2 (Excerto)

4.7.4. Faixa de Loop 3

Ocorre nos c. 98-109 (Figura 108) e corresponde à parte do violão da uma frase apresentada em duo violão e viola em forma de cânone, ou seja, a melodia iniciada pelo violão é repetida pela viola um compasso adiante. Essa frase é reapresentada pelo mesmo duo, sendo em seguida repetida duas vezes pelo violino e flauta, sempre com o acompanhamento ritmo sobre nota pedal do marimbau.

Na versão para Live Looping, a segunda voz (correspondente à viola) é gravada em sobreposição durante a reprodução da Faixa de Loop. O acompanhamento rítmico, transcrito a partir da parte do marimbau da versão original é acrescentado nesta seção da obra, como a camada “c” da Faixa de Loop 1.

Figura 108. Repente (c. 98-108): Faixa de Loop 3

Figura 109. Repente (c. 110-116) Faixa de Loop 3b (Excerto)

4.7.5. Programação da Loop Station

Para adequar a Loop Station RC-300 à execução proposta de Repente é necessária a alteração dos seguintes parâmetros:

- Em Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT), definir a ação do pedal REC (REC Pdl Act) para a ordem Gravação-Sobreposição (REC-OVERDUB). Esta programação é necessária nos casos em que é gravada uma nova camada em sobreposição, imediatamente após a gravação de uma Faixa de Loop. Em Repente, encontramos exemplo nos c. 5 e 110.
- Em Configurações para Cada Faixa (TRACK EDIT), desativar a sincronização do início de reprodução das faixas de Loop (Loop Sync: OFF). No entanto, deve-se manter a sincronização de Tempo das faixas de Loop (TempoSync: ON), mantendo a proporção entre as diferentes faixas, que serão reproduzidas simultaneamente (Figura 110).

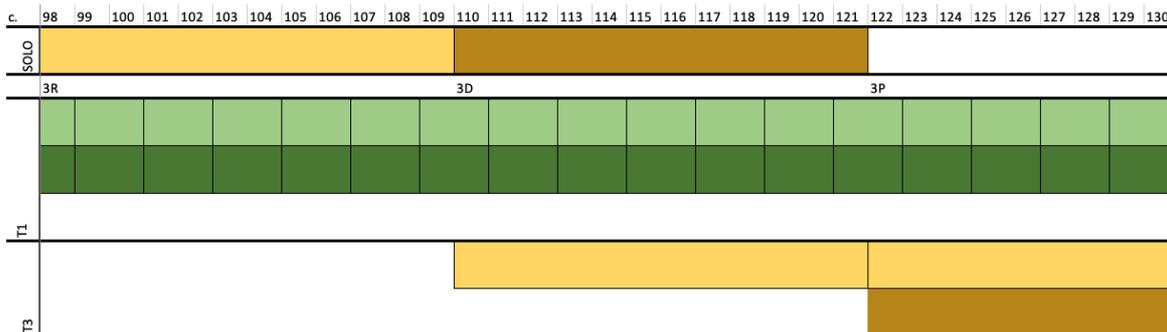


Figura 110. Repente (c. 98-130). Exemplo da sincronização de Tempo das Faixas de Loop (Excerto)¹⁷⁴

Em Repente, os Assigns (funções atribuídas manualmente para os pedais) foram utilizados do seguinte modo:

- O pedal PLAY da FAIXA 2 de uma faixa aciona a função UNDO (Desfazer) a última gravação da FAIXA 3. Esta ação ocorre no c. 189, para apagar a camada “b” da Faixa de Loop 3. Apenas a primeira camada será utilizada posteriormente (c. 205) para um contraponto com outro material melódico, executado em forma de solo.

4.7.5.1. Indicação da programação da Loop Station na partitura:

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-OVERDUB

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- (TempoSync: ON)

MEMORY EDIT:

- Assign1: “2P Ass3Ud”
 - Target: TR3 UNDO/REDO
 - Source: TRACK2 PLAY

¹⁷⁴ A Faixa de Loop 3 (Camada a: Dourado mais claro 40% e Camada b: Dourado mais escuro 25%) possui duração proporcional à Faixa de Loop 1 (Camada a: Verde Mais Claro 40% e Camada b: Verde mais escuro 25%). Com a dessincronização dos Loops (Loop Sync: OFF) o início da reprodução não está alinhado (como nos c. 109-110).

- o Src Mode: TOGGLE

4.8. Toré

Áudio 11. Toré – Arranjo (Live Looping)

clicar para abrir ou ler QR code abaixo:



4.8.1. Apresentação da obra

A sétima faixa do álbum “Do Romance ao Galope Nordestino” foi composta por Antônio Madureira. O título faz alusão à cultura indígena, sendo um termo usado para designar desde instrumentos musicais até festas e práticas ritualísticas de dança e música. Relativamente à música, Arcanjo (2003, p. 107) define como “um ritmo musical, cuja batida, em um compasso de dois tempos, expande uma expressão sonora a partir da vibração da maraca¹⁷⁵ e do movimento do corpo”

Ventura (2007, p. 163) indica a célula rítmica abaixo como o ritmo característico do Toré, que teria sido identificada por Antônio Madureira em suas pesquisas. Na obra Toré, esta célula rítmica aparece percutida no marimbau (Figura 111).



Figura 111. Toré: Célula Rítmica do Marimbau

¹⁷⁵ A maraca é um instrumento de forma esférica, cujo som é provocado pelo agitação de sementes ou grãos secos contidos em seu interior.

Variações desta célula rítmica estão presentes nas partes de outros instrumentos, como o violino e o violão:



Figura 112. Toré: Variações da Célula Rítmica do Toré

Esta célula também está presente no ritmo do Baião, que é assinalado em Toré por Ventura (2007), no acompanhamento do violão.

O ritmo do Baião referido nesse contexto, corresponde à batida rítmica marcada pela viola nos interlúdios instrumentais que intercalam os versos de cantoria. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira fizeram amplo uso deste elemento, consolidado como um gênero musical através das gravações fonográficas. (Silva Maia & Nascimento, 2019).

Apesar de ser normalmente reduzido a uma célula considerada por vários autores como “padrão”, conforme Maia & Nascimento (2019), o ritmo do Baião possui uma pluralidade de padrões, ou seja, pode ser o resultante de diversas combinações e variações de células rítmicas. Em Toré, este elemento pode ser visto como desdobramentos de uma mesma célula, como é possível observar na Figura 113.



Figura 113. Toré: Desdobramentos do Ritmo do Baião presentes em Toré

Além da gravação do Quinteto Armorial de 1974, Toré também foi gravada pelo Quarteto Romançal em 1997 e pelo Quinteto da Paraíba, em 1998.

Na versão proposta para Live Looping, a afinação Cebolão em Ré utilizada implicou na transposição em um tom abaixo da tonalidade original.

4.8.2. Faixa de Loop 1

Ocorre nos c. 3-8 e corresponde ao tema apresentado pelo violino (Figura 114). Uma segunda camada de sobreposição é gravada nos c. 79-84, a partir da transcrição da parte da flauta da versão original (Figura 115). A terceira camada desta faixa é gravada nos c. 117-122 (Figura 116). Aloan (2008) considera esta seção como “interlúdios instrumentais” numa referência ao Baião de Viola que se intercala com os versos dos cantadores de repente (correspondente à Faixa de Loop 3 na versão para Live Looping). O material desta seção é composto por um ritmo em semicolcheias e uma melodia delineada por uma técnica denominada pelo compositor Antônio Madureira por “nota rebatida” (Andrade, 2017, p. 50-51). Ou seja, “um grupo de quatro semicolcheias onde as notas são ligadas de duas em duas, tendo sempre uma que se repete para ligar-se à seguinte” (Ventura, 2007). Citando Madureira, Bolis (2017) explica que esta é uma célula comum na música para rabeca. Além da nota rebatida, outra característica marcante da sonoridade da rabeca é a melodia tocada juntamente a uma corda solta, fazendo uma espécie de nota “pedal”.



Figura 114. Toré (c. 3-8): Faixa de Loop 1(a)

Figura 115. Toré (c. 79-84): Faixa de Loop 1b (viola)

Figura 116. Toré (c. 117-122): Faixa de Loop 1c (viola)

4.8.3. Faixa de Loop 2

Ocorre nos c. 15-18 e corresponde à transcrição da parte do violino da versão original (Figura 117). Serve de base para a realização do solo correspondente à transcrição da parte da flauta nesta sessão da obra.

Figura 117. Toré (c. 15-18): Faixa de Loop 2

4.8.4. Faixa de Loop 3

Ocorre nos c. 35-36 e corresponde à parte percussiva realizada pelo violão na versão original (Figura 118). Uma segunda camada é sobreposta nos c. 39-40, correspondente ao material temático apresentado no marimbau, que consiste no ritmo indicado por Ventura como característico do Toré (Figura 119).



Figura 118. Toré (c. 35-36): Faixa de Loop 3(a)

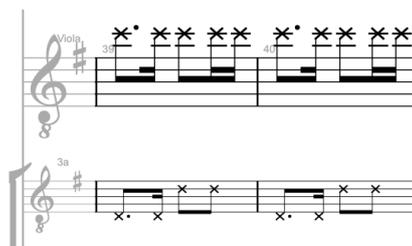


Figura 119. Toré (c. 39-40): Faixa de Loop 3b (viola)

A terceira camada de sobreposição da Faixa de Loop 3 ocorre nos c. 55-56 e corresponde à parte apresentada pelo violino na versão original (Figura 120).



Figura 120. Toré (c. 55-56): Faixa de Loop 3c (viola)

As reapresentações da Faixa de Loop 3 nos c. 87-112 e 153-178, é feita apenas com as camadas “a” e “b”. Essas duas apresentações são intercaladas por uma apresentação da Faixa de Loop 3 completa, ou seja, composta pelas três camadas de áudio gravadas. A realização foi possível através do uso da função Undo / Redo, que permitiu desfazer e refazer a última gravação dessa faixa.

4.8.5. Programação da Loop Station

Para adequar a Loop Station RC-300 à execução proposta de ... é necessária a alteração dos seguintes parâmetros:

- Em Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT), definir a ação do pedal REC (REC Pdl Act) para a ordem Gravação-Reprodução (REC-PLAY). A configuração se justifica pela não inclusão do solo executado imediatamente ao final da gravação de uma determinada Faixa de Loop, como é o caso do c. 19
- Em Configurações para Cada Faixa (TRACK EDIT), desativar tanto a sincronização do início de reprodução das faixas de Loop (Loop Sync: OFF) como de tempo (TempoSync: OFF), pois cada uma das Faixas de Loop possui duração distinta.
- Em Configurações para a FAIXA 1 (TRACK 1 EDIT), especificar o modo de interrupção da reprodução da faixa (Stop Mode) para Fim do Loop (Loop End). São exemplos em Toré os c. 13, 33, 85, 123, 152 e 195.

Em Toré, os Assigns (funções atribuídas manualmente para os pedais) foram utilizados dos seguintes modos:

- O pedal PLAY da FAIXA 1 aciona a limpeza do áudio gravado na FAIXA 2. Esta configuração foi utilizada com o objetivo de interromper a reprodução da Faixa de Loop 2 no c. 29.

- O pedal PLAY da FAIXA 1 aciona a função Desfazer (UNDO) / Refazer (REDO) a última gravação da FAIXA 3. Essa configuração justifica-se no modo de apresentação da Faixa de Loop 3 em Toré, ora apresentando três camadas, ora apresentando apenas duas.
- O pedal PLAY da FAIXA 1 interrompe a reprodução em curso da FAIXA 3. Ocorre, por exemplo, no c. 75.

4.8.5.1. *Indicação da programação da Loop Station na partitura:*

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-PLAY

TRACK 1 EDIT:

- Stop Mode: LOOP END

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

MEMORY EDIT:

- Assign1: 1P Ass2Cl
 - Target:
 - Source: TRACK1 PLAY
 - Src Mode: MOMENT / TOGGLE
- Assign2: “1P Ass3Ud” / “1P Ass3Rd”
 - Target: TR1-3 UNDO/REDO
 - Source: TRACK1 PLAY
 - Src Mode: MOMENT / TOGGLE
- Assign3: “1P Ass3S”
 - Target: TR3 PLAY/STOP
 - Source: TRACK1 PLAY
 - Src Mode: MOMENT ou TOGGLE

4.9. Excelência

Áudio 12. Excelência – Arranjo (Live Looping)

clicar para abrir ou ler QR code abaixo:



4.9.1. Apresentação da obra

A oitava faixa do álbum “Do Romance ao Galope Nordestino” traz como subtítulo: “tema nordestino de canto fúnebre, recriado por Antônio José Madureira”. As excelências, também chamadas incelências (sic.) ou incelenças (sic.), são cantos entoados sem acompanhamento instrumental em cortejos fúnebres (Ventura 2007, p. 162). É uma prática do catolicismo popular português, típico das regiões do Douro e do Minho, e também presentes no meio rural nordestino, sobretudo em Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. (Costa, 2007, p. 101). A obra foi regravada por Antônio Nóbrega no disco “Lunário Perpétuo”, de 2002, em versão que inclui uma recriação literária de Ariano Suassuna musicada por Antônio Nóbrega a partir da versão do Quinteto Armorial (Costa, 2007, p. 101).

4.9.2. Faixa de Loop 1

Ocorre nos c. 1-2 e corresponde ao material temático apresentado pelo violão, acomodado à tessitura da viola (Figura 121). Esta Faixa de Loop é repetida de forma cíclica, servindo de base para o desenvolvimento do solo correspondente à melodia apresentada pela flauta e violino na versão original.



Figura 121. Excelência (c. 1-2): Faixa de Loop 1

4.9.3. Faixa de Loop 2

Ocorre nos c. 42-58 (os c. 59-67 também são gravados na Faixa de Loop, contudo, a reprodução desta faixa, a partir do c. 67 é interrompida antes desse conteúdo ser apresentado). Esta faixa corresponde a uma transcrição da melodia apresentada pela flauta, com notas de acompanhamento acrescentadas (Figura 122).

42 $\text{♩} = 72$

47

51

54

The image shows four staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The tempo is marked as quarter note = 72. The first staff (measures 42-46) features a melody with accompaniment. The second staff (measures 47-50) continues the melody with a triplet of eighth notes in measure 49. The third staff (measures 51-53) continues the melody. The fourth staff (measures 54-58) concludes the melody with a triplet of eighth notes in measure 57.

Figura 122. Excelência (c. 48-58): Faixa de Loop 2

Na reexposição da Faixa de Loop 2 é acrescentado, em forma de solo, um acompanhamento em arpejos, transcrito a partir da parte do violão na versão original (Figura 123).



Figura 123. Excelência (c. 68-72): Acompanhamento em Arpejos em Solo (Excerto)

4.9.4. Programação da Loop Station

Para adequar a Loop Station RC-300 à execução proposta de Excelência é necessária a alteração dos seguintes parâmetros:

- Em Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT), definir a ação do pedal REC (REC Pdl Act) para a ordem Gravação-Reprodução (REC-PLAY). Esta configuração justifica-se pela ausência de camadas de sobreposição na obra, não havendo necessidade de utilização da função DUB (overdub).
- Em Configurações para as Faixas 1 e 2¹⁷⁶ (TRACK EDIT), desativar tanto a sincronização do início de reprodução das faixas de Loop (Loop Sync: OFF) como de tempo (TempoSync: OFF). Esta configuração justifica-se pelas durações distintas das duas faixas de Loop presentes na obra.
- Em Configurações para a FAIXA 1 (TRACK EDIT), especificar o modo de interrupção da reprodução da faixa (Stop Mode) para *Fade Out*. O tempo de Fade Out sugerido é de dois segundos (MEMORY EDIT: Fade Out Time: 10). Este modo de interrupção favorece tanto a suavização dos cortes provocados pela interrupção da reprodução das faixas, quanto permite a realização de um rallentando. Como exemplo temos o c. 37 (Figura 124).

¹⁷⁶ A FAIXA 3 não é utilizada neste arranjo.

[1S] *fade out*

The image shows a musical score for two instruments: Viola and Violoncello (1a). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It covers measures 34 to 41. Above the staff, there is a bracket labeled "[1S] fade out". The Viola part is marked "rall..." and the Violoncello part is marked "1a". The score shows a gradual deceleration and fading of the music.

Figura 124. Excelência (c. 35-419: Uso do Fade Out para Favorecer o *rallentando* (rall.))

4.9.4.1. Indicação da programação da Loop Station na partitura:

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-PLAY

TRACK 1-2 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

TRACK 1 EDIT:

- Stop Mode: FADE OUT

MEMORY EDIT:

- Fade Out Time: 10

4.10. Bendito

Áudio 13. Bendito – Arranjo (Live Looping)

clicar para abrir ou ler QR code abaixo:



4.10.1. Apresentação da obra

A nona faixa do disco “Do Romance ao Galope Nordestino” é a única obra composta pelo alagoano Egildo Vieira (1947-2015) presente no álbum. Vieira foi flautista e tocador de pífano do Quinteto Armorial. De forma semelhante às Incelenças (sic.), o Bendito é também um cântico entoado na ocasião em cerimônias fúnebres. Também são chamados “Benditos de Defuntos”.

4.10.2. Faixa de Loop 1

Ocorre nos c. 5-6 e corresponde à transcrição das partes do violão e da viola (Figura 125). De forma semelhante a Mourão, o motivo cíclico de um compasso apresentado na versão original é gravado em grupos de dois compassos, dessa forma, a “artificialidade” resultante da reprodução cíclica é atenuada.



Figura 125. Bendito (c. 5-6): Faixa de Loop 1(a)

Uma segunda camada é gravada em sobreposição a partir do material apresentado pelo marimbau no c. 9-10 (Figura 126). Uma alternativa para a performance desses compassos é usar uma baqueta para articular as notas, aproximando as sonoridades da viola e do marimbau.

Usar baqueta

Figura 126. Bendito (c. 9-19): Faixa de Loop 1b (viola)

4.10.3. Faixa de Loop 2

Ocorre nos c. 13-15 (Figura 127) e corresponde a um motivo melódico apresentado pelo violino na versão original, que compõe primeiramente uma nova camada à Faixa de Loop 1 e em seguida serve de acompanhamento para o tema melódico da Faixa de Loop 3.

Figura 127. Bendito (c. 13-15): Faixa de Loop 2

4.10.4. Faixa de Loop 3

Ocorre nos c. 22-30 e corresponde à frase apresentada pela flauta e repetida pelo violino na versão original (Figura 128).



Figura 128. Bendito (c. 22-30): Faixa de Loop 3

4.10.5. Seção central

As faixas de Loop que compõem a seção central de Bendito foram gravadas em uma Memória de Frase diferente, devido à necessidade de outro tipo de programação.

Ocorre nos c. 61-69 e corresponde ao material temático apresentado pelo marimbau (Figura 129)



Figura 129. Bendito (c. 61-69): Faixa de Loop 1

Faixa de Loop 2

Ocorre nos c. 94-95 e corresponde a um material temático de acompanhamento apresentado também pelo marimbau (Figura 130).



Figura 130. Bendito (c. 94-95) Faixa de Loop 2

A seção final de Bendito é uma recapitulação exata da primeira seção.

4.10.6. Programação da Loop Station

Para a performance desta versão de Bendito foram utilizadas duas Memórias de Frase (#1 e #2). Para adequar a Loop Station RC-300 à execução proposta de Bendito é necessária a alteração dos seguintes parâmetros:

Memória de Frase #1

- Em Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT), definir a ação do pedal REC (REC Pdl Act) para a ordem Gravação-Reprodução (REC-PLAY), pois o solo executado imediatamente ao final da gravação das faixas não deve ser gravado.
- Ainda em Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT), especificar a operação do pedal [LOOP FX] para controlar somente as funções atribuídas manualmente (Assign), evitando que este pedal ative efeitos sonoros (FX)¹⁷⁷.
- Em Configurações para Cada Faixa (TRACK EDIT), desativar a sincronização do início de reprodução das faixas de Loop (Loop Sync: OFF). No entanto, deve-se manter a sincronização de Tempo das faixas de Loop (TempoSync: ON), mantendo a proporção entre as diferentes faixas, que serão reproduzidas simultaneamente. Em Bendito, esta função é necessária no trecho dos c. 22-30.
- Em Configurações para a FAIXA 3 (TRACK EDIT), especificar o modo de interrupção da reprodução da faixa (Stop Mode) para *Fade Out*. O Tempo de Fade Out sugerido é de dois segundos (MEMORY EDIT: Fade Out Time: 10). Esta função favorece a

¹⁷⁷ Esta configuração deve ser definida sempre que a função “Assign” for utilizada

suavização dos cortes provocados pela interrupção da reprodução da faixa, como é o caso do c. 45.

Em Bendito, os Assigns (funções atribuídas manualmente para os pedais) foram utilizados dos seguintes modos:

- O pedal REC da FAIXA 3 aciona a reprodução da FAIXA 2. Como exemplo temos o c. 22.
- O pedal PLAY da FAIXA 3 interrompe a reprodução em curso da FAIXA 2.
- O pedal [LOOP FX] aciona a troca para a Memória de Frase seguinte. A função é usada no c. 61 para trocar para a Memória de frase onde será executada a seção seguinte da obra.

4.10.6.1. Indicação da programação da Loop Station na partitura:

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-PLAY
- LOOP FX Pdl: ASSIGN

TRACK 3 EDIT:

- Stop Mode: FADE OUT

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- (TempoSync: ON)

MEMORY EDIT:

- Fade Out Time: 10
- Assign1: "3R Ass2P"
 - Target: TR2 PLAY/STOP
 - Source: TRACK3 REC/DUB
 - Src Mode: TOGGLE
- Assign2: "3P Ass2S"
 - Target: TR2 PLAY/STOP
 - Source: TRACK3 PLAY
 - Src Mode: TOGGLE
- Assign3: "FX AssMi"
 - Target: MEMORY INC
 - Source: LOOP FX PEDAL

- o Src Mode: MOMENT ou TOGGLE

MEMÓRIA DE FRASE #2

Para adequar a Loop Station RC-300 à execução proposta da seção central de Bendito é necessária a alteração dos seguintes parâmetros¹⁷⁸:

- Em Configurações para as Faixas 1 e 2 (TRACK EDIT) desativar tanto a sincronização do início de reprodução das faixas de Loop (Loop Sync: OFF) como de tempo (TempoSync: OFF) para permitir a criação de faixas de Loop independentes com durações distintas.
- Em Configurações para a FAIXA 2 (TRACK EDIT), especificar o modo de interrupção da reprodução da faixa (Stop Mode) para *Fade Out*. O Tempo de Fade Out sugerido é de dois segundos (MEMORY EDIT: Fade Out Time: 10). Este modo de interrupção favorece tanto a suavização dos cortes provocados pela interrupção da reprodução da faixa, quanto permite a realização de um *rallentando*. Como exemplos temos os c. 92 (e 154), 120 (e 181).

Nesta Memória de Frase de Bendito, os Assigns (funções atribuídas manualmente para os pedais) foram utilizados do seguinte modo:

- O pedal [LOOP FX] aciona a troca para a Memória de Frase anterior (#1);

¹⁷⁸ As Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT) não são alteradas em relação à MEMÓRIA DE FRASE #1.

4.11. Toada e Dobrado de Cavalhada

Áudio 14. Toada e Dobrado de Cavalhada – Arranjo (Live Looping)

clicar para abrir ou ler QR code abaixo:



4.11.1. Apresentação da obra

A faixa 10 do álbum “Do Romance ao Galope Nordestino” é de autoria de Antônio José Madureira. Possui duas partes, a Toada¹⁷⁹, e a Cavalhada, que faz alusão às cavalhadas ibéricas, competições a cavalo que celebram a vitória dos cristãos frente aos mouros pelo domínio da Península Ibérica. Conforme Ventura (2007, pp. 161–162), a festividade ainda é praticada em algumas cidades do interior do Nordeste. Regravações de Toada e Dobrado de Cavalhada estão no álbum do Quinteto da Paraíba, de 1996 em “No Reino da Pedra Verde” e do grupo Gesta, de 2014.

A afinação proposta para o arranjo é a de Rio Abaixo. Para tanto, a tonalidade original foi transposta um tom abaixo.

4.11.2. Faixa de Loop 1

Ocorre nos c. 5-8 e corresponde ao ciclo de quatro compassos do acompanhamento da viola na versão original da obra (Figura 131).

¹⁷⁹ Referida anteriormente na composição “Toada e Desafio” de Capiba.



Figura 131. Toada e Dobrado de Cavalhada (c. 5-8): Faixa de Loop 1

4.11.3. Faixa de Loop 2

Ocorre no c. 43 (Figura 132) e corresponde a uma nota pedal realizada no bordão da viola. Na versão original o acompanhamento é iniciado após a melodia do violino (c. 45 da Figura 132). Na versão para Live Looping é apresentado em ordem inversa ([Áudio 15](#))



Figura 132. Toada e Dobrado de Cavalhada (c. 43-46). Faixa de Loop 2 (c. 43)

[Áudio 15. Toada e Dobrado de Cavalhada \(c. 43-\)](#)

4.11.4. Faixa de Loop 3

Assim como a Faixa de Loop 2, também é composta por apenas um compasso. Ocorre no c. 67 e corresponde à figura de acompanhamento apresentada pelo violão na versão original. As camadas gravadas em sobreposição nos compassos seguintes, sendo a camada “b” no c. 69 e a camada “c” no c. 70, correspondem às partes da viola e marimbau, respectivamente e é repetida continuamente até o final da obra (Figura 133).

Figura 133. Toada e Dobrado de Cavalhada (c. 67-72): Faixa de Loop 3 e Camadas de Sobreposição

4.11.5. Programação da Loop Station

Para adequar a Loop Station RC-300 à execução proposta de Toada e Dobrado de Cavalhada é necessária a alteração dos seguintes parâmetros:

- Em Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT), definir a ação do pedal REC (REC Pdl Act) para a ordem Gravação-Reprodução (REC-PLAY).
- Em Configurações para Cada Faixas (TRACK EDIT), desativar tanto a sincronização do início de reprodução das faixas de Loop (Loop Sync: OFF) como de tempo (TempoSync: OFF). Esta configuração justifica-se pelas durações distintas das faixas de Loop presentes na obra.
- Em Configurações para a FAIXA 1 (TRACK EDIT), especificar o modo de interrupção da reprodução da faixa (Stop Mode) para *Fade Out*. O Tempo de Fade Out sugerido é de dois segundos (MEMORY EDIT: Fade Out Time: 10). Esta configuração justifica-se para permitir tanto a suavização dos cortes provocados pela interrupção da reprodução das faixas, quanto a realização de um *rallentando*, como exemplo do c. 41.

- Em Configurações para a FAIXA 2 (TRACK EDIT), especificar o modo de interrupção da reprodução da faixa (Stop Mode) para Fim do Loop (Loop End). Justifica-se pela antecipação do comando PARAR, evitando possíveis falhas de sincronização por atraso ou antecipação da ação sobre os pedais.

4.11.5.1. Indicação da programação da Loop Station na partitura:

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-PLAY

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

TRACK 1 EDIT:

- Stop Mode: FADE OUT

TRACK 2 EDIT:

- Stop Mode: LOOP END

MEMORY EDIT:

- Fade Out Time: 10

4.12. Romance de Minervina

Áudio 16. Romance de Minervina – Arranjo (Live Looping)

clicar para abrir ou ler QR code abaixo:



4.12.1. Apresentação da obra

A penúltima faixa do álbum “Do Romance ao Galope Nordestino” apresenta o subtítulo “Romance nordestino, provavelmente do século XIX, recriado por Antônio José Madureira”.

Segundo (Costa, 2007, p. 60), trata-se de um romance de origem ibérica, que chegou ao Brasil no século XVII e, ainda hoje, é encontrado na região nordestina.

4.12.2. Faixa de Loop 1

Composta por um compasso, ocorre no c. 1 de Romance de Minervina e corresponde à transcrição da marcação rítmica do tambor na versão original. Na versão para Live Looping a adaptação é feita percutindo por meio de um golpe de polegar sobre as cordas abafadas na região próxima ao cavalete da viola (Figura 134).

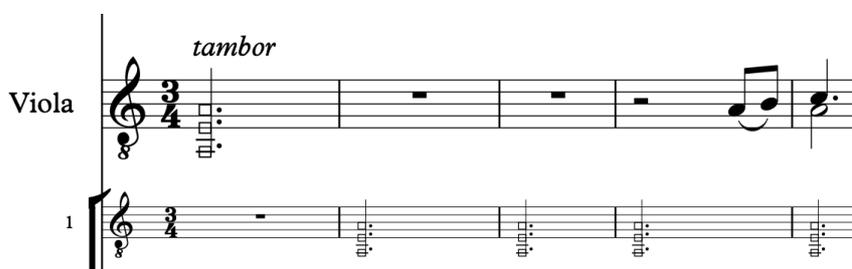


Figura 134. Romance de Minervina (c. 1-5): Faixa de Loop 1 (c. 1)

Faixa de Loop 2

Ocorre nos c. 4-21 e corresponde às frases apresentadas primeiramente pelo pífano e, em seguida pela rabeça (Figura 135). Na repetição desta Faixa de Loop é realizado, em forma de solo, o acompanhamento em arpejos a partir da transcrição da parte do violão (Figura 136).



Figura 135: Romance de Minervina (c. 4-21): Faixa de Loop 2



Figura 136. Romance de Minervina (c. 26-30): Acompanhamento em Arpejos (viola) - Excerto

4.12.3. Programação da Loop Station

Para adequar a Loop Station RC-300 à execução proposta de Romance de Minervina é necessária a alteração dos seguintes parâmetros:

- Em Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT), definir a ação do pedal REC (REC Pdl Act) para a ordem Gravação-Reprodução (REC-PLAY). A escolha desta configuração justifica-se por não ser necessária a formação de camadas em sobreposição.
- Em Configurações para as Faixas 1 e 2 (TRACK EDIT), especificar o modo de interrupção da reprodução da faixa (Stop Mode) para *Fade Out*. O Tempo de Fade Out sugerido é de dois segundos (MEMORY EDIT: Fade Out Time: 10). Esta função favorece a suavização dos cortes provocados pela interrupção da reprodução das faixas. Em Romance de Minervina temos o exemplo do c. 21 (Figura 137).

[2P]
Ass1S fade out

Figura 137. Romance de Minervina (c. 21-24). Exemplo de Modo de Interrupção para Fade Out

4.12.3.1. Indicação da programação da Loop Station na partitura:

SYSTEM EDIT:

- REC PdI Act: REC-PLAY

TRACK 1-2 EDIT:

- Stop Mode: FADE OUT

MEMORY EDIT:

- Fade Out Time: 10

4.13. Rasga

Áudio 17. Rasga – Arranjo (Live Looping)

clicar para abrir ou ler QR code abaixo:



4.13.1. Apresentação da obra

A décima segunda e última faixa do álbum “Do Romance ao Galope Nordestino” foi composta por Antônio Nóbrega. Segundo Costa (2007, p. 105) a música trata da temática dos retirantes nordestinos, que abandonavam suas terras e migravam para cidades do sudeste em busca de melhores condições de vida. Esses andarilhos são retratados em obras literárias no chamado “Ciclo das Secas”, como em “O sertanejo” de José de Alencar (1876) e “Os Sertões” de Euclides da Cunha (1902). Um poema¹⁸⁰ do pernambucano Marco Di Aurélio reforça esta ligação temática, como é apresentado na gravação da obra pelo grupo Armorial Cordas de Carová¹⁸¹ com narração do autor.

Outras gravações desta obra são a do Quinteto da Paraíba, em “Música Armorial: *String Quintets from North Eastern Brazil*” de 1996. Intitulada “Rasga do Nordeste”, e a do próprio autor, no álbum “Madeira que Cupim Não Rói” de 1997. Uma performance ao vivo de 2014 do grupo Rosa Armorial juntamente com Antonio Nóbrega também está disponível em vídeo¹⁸².

A afinação Rio Abaixo utilizada no arranjo proposto implicou na transposição da tonalidade original em um tom abaixo.

4.13.2. Faixa de Loop 1

Ocorre nos c. 3-4 e correspondem à transcrição do material temático apresentado pelo violão na versão original (Figura 138). As camadas “b” (c. 9-10 - Figura 139) e “c” (17-18 - Figura 140) correspondem ao material temático apresentado pelo marimbau e pelo acorde da viola e violino, respectivamente.

¹⁸⁰ O poema está disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/poesias-regionais/88618>> acesso em 22/04/2020.

¹⁸¹ Disponível em: <https://youtu.be/p30ceZ_wffU> acesso em 22/04/2020.

¹⁸² Disponível em: <<https://youtu.be/whRRIPhck84>>. Acesso em 22/04/2020.



Figura 138. Rasga (c. 3-4): Faixa de Loop 1(a)

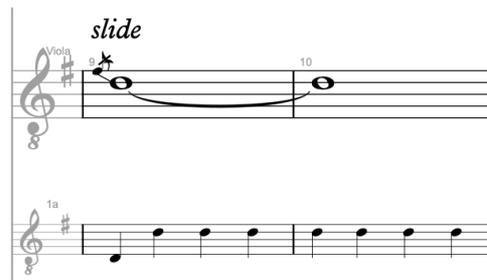


Figura 139. Rasga (c. 9-10): Faixa de Loop 1b (viola)

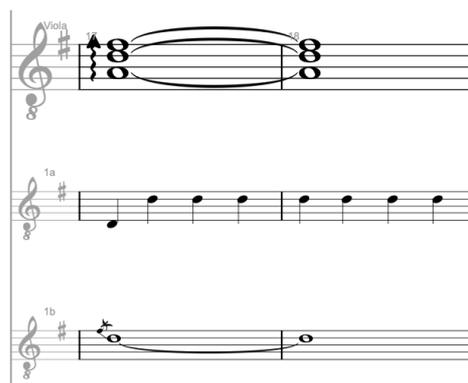


Figura 140. Rasga (c. 17-18): Faixa de Loop 1c (viola)

4.13.3. Faixa de Loop 2

Ocorre nos c. 56-59 e corresponde ao tema apresentado em melodia oitavada pelo violino (Figura 141).

♩ = 110

[2R]

Figura 141. Rasga (c. 55-59): Faixa de Loop 2 (c. 56-59)

4.13.4. Programação da Loop Station

Para adequar a Loop Station RC-300 à execução proposta de Rasga é necessária a alteração dos seguintes parâmetros:

- Em Configurações do Sistema (SYSTEM EDIT), definir a ação do pedal REC (REC Pdl Act) para a ordem Gravação-Reprodução (REC-PLAY). Esta configuração justifica-se por não ser necessária a gravação de nova camada em sobreposição imediatamente após a gravação de nenhuma Faixa de Loop.
- Em Configurações para as Faixas 1 e 2 (TRACK EDIT), desativar tanto a sincronização do início de reprodução das faixas de Loop (Loop Sync: OFF) como de tempo (TempoSync: OFF), pois cada uma das Faixas de Loop do arranjo possui duração distinta.
- Em Configurações para as Faixas 1 e 2 (TRACK EDIT), especificar o modo de interrupção da reprodução da faixa (Stop Mode) para *Fade Out*. O Tempo de Fade Out sugerido é de dois segundos (MEMORY EDIT: Fade Out Time: 10). Esta configuração justifica-se por favorecer a suavização dos cortes provocados pela interrupção da reprodução das respectivas faixas de Loop.

4.13.4.1. Indicação da programação da Loop Station na partitura:

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-PLAY

TRACK 1-2 EDIT:

- Stop Mode: FADE OUT

TRACK 1-2 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

MEMORY EDIT:

- Fade Out Time: 10

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A última seção desta tese coloca em discussão os elementos que compõem o trabalho, com o objetivo de avaliar os resultados para a hipótese inicialmente proposta. E por fim, aponta as suas contribuições e implicações.

5.1. Discussão

Os resultados alcançados apontaram para a possibilidade de adaptação das obras armoriais delimitadas pelo estudo, confirmando a hipótese inicial, não apenas nas obras indicadas em estudo prévio, mas, em todas as obras do álbum, que foram incluídas no sentido de preservar a unidade artística da obra original, como foi concebida para o álbum do Quinteto Armorial.

As novas versões das obras trabalhadas apontaram para diferentes abordagens do uso de faixas de loop, que serão apontadas em análise a seguir.

Os Loops foram recolhidos mantendo as estruturas originais das obras, não ocorrendo alterações significativas ou fragmentações do material musical. A partir da observação do material musical contido nas Faixas de Loop criadas nos arranjos, foi possível observar dois tipos distintos, os Loops de Motivo Cíclico e os Loops de Frase Inteira.

5.1.1. Loops de Motivo Cíclico

Os Loops de Motivo Cíclico apresentam um número geralmente reduzido de elementos que se repetem formando uma figura de acompanhamento para execução de, por exemplo, uma frase melódica ou sobreposições de outros motivos cíclicos.

Encontramos exemplos desse tipo de Loops em: Toada e Desafio, nas Faixas de Loop 1 (Figura 82) e 2 (Figura 83); em Toada e Dobrado de Cavalhada, nas Faixas de Loop 2 (Figura

132) e 3 (Figura 133); e em Romance de Minervina, Faixa de Loop 1 (Figura 134), onde as Faixas de Loop foram criadas a partir de Motivos Cíclicos de apenas um compasso¹⁸³.

Em Excelência, Faixa de Loop 1 (Figura 121), Bendito, Faixa de Loop 2 (Figura 127) e Rasga, na Faixa de Loop 1 (Figura 138), as Faixas de Loop foram criadas a partir de Motivos Cíclicos de dois compassos. Também foram encontrados exemplos de Faixas de Loop mais longas, com quatro compassos, como em: Toré, na Faixa de Loop 2 (Figura 117); Toada e Dobrado de Cavalhada, na Faixa de Loop 1 (Figura 131) e em Rasga, na Faixa de Loop 2 (Figura 141). Em Ponteio Acutilado: Faixa de Loop 3 (Figura 104).

Em alguns casos, os motivos cíclicos foram agrupados em uma Faixa de Loop. No exemplo de Mourão, na Faixa de Loop 1 (Figura 77), o motivo cíclico de um compasso foi agrupado em dois na faixa de Loop, tanto devido ao limite de duração mínimo de 1,5 seg. permitido pela RC-300, quanto pelo fato de que, quanto mais curta é a Faixa de Loop, mais evidente é o efeito de “corte” causado pela gravação. Outros exemplos de motivos cíclicos agrupados estão em: Ponteio, Faixa de Loop 1 (Figura 103); Repente, Faixa de Loop 1 (Figura 105); Toré, Faixa de Loop 3 (Figura 118); Bendito, Faixa de Loop 1 (Figura 125);

5.1.2. Loop de Frase Inteira

Os Loops de Frase Inteira são compostos por trechos mais longos e com número mais ampliado de elementos do que os Loops de Motivo Cíclico. Neste caso, ao contrário de figuras que servem para compor um acompanhamento, as frases possuem um senso de unidade musical sintática.

São exemplos de Loops de Frase inteira em: Revoada, Faixas de Loop 1 (Figura 54), 2 (Figura 60) e (Figura 63); Romance da Bela Infanta, Faixas de Loop 1 (Figura 69) e 2 (Figura 72);

¹⁸³ A duração do compasso varia de acordo com o tipo de compasso e o andamento da música, contudo, a Loop Station RC-300 não grava Faixas com duração inferior a 1,5 segundos (Fonte: Manual da RC-300).

Mourão, Faixa de Loop 2 (Figura 78); Toada e Desafio, Faixa de Loop 2 (Figura 95), 3 (Figura 92) e 1 (Figura 99); Ponteio Acutilado, Faixa de Loop 1 (Figura 101) e 2 (Figura 102); Repente, Faixa de Loop 2 (Figura 106) e 3 (Figura 108); Toré, Faixa de Loop 1 (Figura 114); Excelência, Faixa de Loop 2 (Figura 122); Bendito, Faixa de Loop 1 (Figura 129); e Romance de Minervina, Faixa de Loop 1 (Figura 135).

O número de Faixas de Loop em cada obra justifica o tipo de programação utilizada ou o tipo de estratégia a ser adotada para adaptar uma determinada obra para o Live Looping, seja através do uso da Loop Station RC-300 ou de outro meio tecnológico. Enquanto obras com maior número de Faixas de Loop demandam o uso de mais recursos tecnológicos, obras com poucas Faixas de Loop podem ser adaptadas para meios tecnológicos com recursos mais reduzidos.

Nas novas versões das obras, as Faixas e Camadas estão organizadas da seguinte forma¹⁸⁴:

- Revoada: T1(2), T2(1), T3(1);
- Romance da Bela Infanta: T1(1), T2(2);
- Mourão: T1(1), T2(2);
- Toada e Desafio: T1(1), T2(1), T3(1), T3*(1), T2*(3), T1*(1);
- Ponteio Acutilado: T1(1), T2(2), T1**(1), T3(1);
- Repente: T1(3), T2(1), T3(2);
- Toré: T1(3), T2(1), T3(3);
- Excelência: T1(1), T2(1);
- Bendito: T1(2), T2(1), T3(1), T1*(1), T2*(1);
- Toada e Dobrado de Cavalhada: T1(1), T2(1), T3(3);
- Romance de Minervina: T1(1), T2(1);
- Rasga: T1(3), T2(1);

As Camadas se referem às Faixas de Loop gravadas em sobreposição. O número de camadas de uma Faixa de Loop tem uma relação direta no resultado sonoro, pois quanto maior o número de camadas, uma maior quantidade de ruídos captados pelo microfone é incorporada à Faixa.

¹⁸⁴ Onde: T1, T2 e T3 indicam Faixa 1, 2 e 3, respectivamente; * = Nova Memória de Frase; ** = Track Clear; Número entre parêntesis indica o número de camadas de Loop.

5.1.3. Sobre a Gravação das Faixas de Loop

Relativamente ao Acionamento do Pedal REC (GRAVAR), este pode ser síncrono ou assíncrono à execução das notas ao instrumento. No acionamento Síncrono, o Pedal REC é acionado simultaneamente à execução da primeira nota da frase ou motivo cíclico. No acionamento Assíncrono, o Pedal REC é acionado antes ou depois da execução da primeira ou de um grupo de notas.

5.1.4. Sobre a Reprodução das Faixas de Loop

Na maior parte das Faixas de Loop, a Reprodução ocorre de forma imediata, ou seja, a Faixa de Loop gravada é reproduzida logo a seguir a seguir a sua gravação. Em alguns casos, a Faixa de Loop gravada não é reproduzida imediatamente, mas em um momento posterior da obra.

Pôde-se observar exemplos da reprodução de diferentes Faixas de Loop em simultâneo. Nesses casos, a configuração para cada Faixa sincronizada deve estar ligada, evitando que ocorra a dessincronização à medida em que as faixas vão sendo reproduzidas pela Loop Station.

A reprodução típica dos Loops ocorre de forma contínua, contudo, uma Faixa de Loop pode ser reproduzida uma única vez, podendo ser interrompida a partir do controle dos pedais ou através da função Play Mode: One Shot.

5.1.5. Sobre a Interrupção das Faixas de Loop

A Gravação de uma Faixa de Loop é interrompida pelo acionamento do Pedal DUB ou PLAY da mesma Faixa. No caso do uso da programação Modo de Reprodução para Tocar Faixa

Única, a interrupção da gravação poderá se dar pelo acionamento dos pedais DUB ou PLAY de outra Faixa.

A Reprodução de uma Faixa de Loop é interrompida pelo acionamento do Pedal STOP ou do Pedal ALL START STOP. No caso do uso da programação Modo de Reprodução para Tocar Faixa Única, a interrupção da reprodução poderá se dar pelo acionamento dos pedais REC ou PLAY de uma outra Faixa.

Os arranjos apresentaram um modelo de escrita para viola que corresponde a um conjunto simulado eletronicamente, ou seja, o resultado da sobreposição de camadas de gravações cria um conjunto virtual de violas. Neste sentido, o recurso à Técnica das Dez Cordas, juntamente com a utilização de duas afinações distintas e o uso de técnicas estendidas como os toques percussivos no corpo do instrumento, além do uso de acessórios como a baqueta e o slide para aproximar as passagens musicais idiomáticas do marimbau para a viola, contribuíram para explorar a diversidade tímbrica da viola.

O modelo de notação musical desenvolvido no trabalho buscou clarificar o resultado sonoro das diversas camadas de áudio geradas pela Loop Station, juntamente com as indicações de acionamento do pedal presentes na linha de ritmo, localizada sobre a pauta do solo de viola.

Outro resultado importante da pesquisa foram as informações fornecidas pelo depoimento de Antônio José Madureira. O critério de escolha do entrevistado esteve no reconhecendo de sua relevância enquanto líder do Quinteto Armorial, além de principal compositor e responsável pelas pesquisas e performances da viola, objeto de estudo do presente trabalho. A partir das informações fornecidas em seu depoimento, foi possível identificar a importância de sua formação como violonista na sua atuação com a viola brasileira. Madureira revelou como uma das suas primeiras referências sobre a viola, as gravações de Antônio Carlos Barbosa Lima dos Prelúdios para viola de Theodoro Nogueira, sendo Barbosa Lima também violonista. Outra influência da formação violonística de Madureira na performance da viola é a utilização da afinação “Natural”, ou seja, mantém as notas das

cinco primeiras cordas do violão. Madureira expressa em seu depoimento a dificuldade enfrentada em relação à afinação da viola, os problemas de afinação da viola foram entendidos como limitações do instrumento, o que acarretou um uso reduzido dos seus recursos expressivos, limitados às regiões que considerava mais favoráveis para afinar.

Apenas uma obra solo foi composta por Madureira para o instrumento, que está presente no disco de 1976, chamado “Aralume” e regravada no último disco do Quinteto, denominado “Sete Flechas”, lançado em 1980, desta vez em versão para Quinteto. Com o fim do Quinteto Armorial, Madureira volta a se dedicar ao violão.

Enquanto tocador de viola, que no Brasil se chama “violeiro”, compartilho com Madureira a formação violonística. No entanto, julgo que os avanços na construção da viola, juntamente com a influência do trabalho de violeiros como Renato Andrade, Almir Sater, Tavinho Moura, Heraldo do Monte e Ivan Vilela, além do próprio Antônio Madureira, que levaram a música da viola para outras áreas expressivas, sobretudo como instrumento solista, me permitiram revisitar essas obras do Quinteto a partir da perspectiva de uma viola solista, aliada às possibilidades tecnológicas da atualidade.

Com a ênfase em um instrumento versus a diversidade instrumental proposta pelo Quinteto Armorial, o presente trabalho representa uma possibilidade interpretativa para essas obras, que traz uma contribuição sobretudo para a abordagem performativa da viola e o uso da ferramenta do *Live Looping*.

O realce dado à Loop Station, enquanto meio tecnológico que permitiu a adaptação da performance das obras para a modalidade do Live Looping poderia ser vista com incoerência para os princípios da música Armorial apregoados no início do movimento. Esta questão foi levantada durante a entrevista com o compositor Antônio Madureira, que considera valioso o recurso a sonoridades vindas de meios eletrônicos e efeitos de periféricos usados, por exemplo em estúdios de gravação, afirmando já ter utilizado em seu trabalho, mas não no trabalho do Quinteto, pois na época não tinham acesso.

A correspondência entre a música Armorial e as características da modalidade de performance de Live Looping foi observada a partir da delimitação do trabalho para um álbum musical de um grupo específico do movimento. No entanto, entende-se que a estética Armorial não se define por esta obra, apesar de ser um marco importante, sendo a obra de apresentação de um dos grupos mais expressivos dos ideais iniciais do movimento, que teve a participação direta do idealizador Ariano Suassuna.

A ferramenta Loop Station RC-300 apresentou recursos suficientes para atingir os resultados artísticos esperados, porém, dadas as limitações do estudo, uma vez que foi desenvolvido com recursos próprios, outros meios tecnológicos não foram testados. Uma possibilidade a ser desenvolvida a partir do uso de outros meios seria alcançar uma performance com menor interação entre o performer e os pedais controladores.

Outros resultados poderiam ser alcançados com base no tipo de instrumento utilizado. Primeiramente no modo de captação, pois o uso de microfones resultou na captação de ressonâncias indesejadas, obrigando a busca de soluções alternativas para as programações e arranjo das obras. O uso de outros tipos de viola, como a viola dinâmica, muito utilizada pelos cantadores de repente nordestinos poderia explorar a aproximação da música Armorial desse contexto, através da interpretação.

As novas versões das obras propostas também podem ser aplicadas a outras formações instrumentais, que vão desde instrumentos solistas diferentes da viola, ao uso de diversos instrumentos pelo mesmo intérprete, explorando a ideia de “One Man Band” ou “Homem Orquestra”, ou seja, quando o mesmo performer executa vários instrumentos “simultaneamente”. No caso do Live Looping, com o recurso das diversas camadas de áudio gravado.

Outra proposta artística para o estudo está no distanciamento das versões originais a nível de estrutura, como foi apontado neste trabalho, permitindo alterações nas estruturas originais das obras, fragmentando as frases e temas apresentados.

5.2. Conclusões

O enfoque deste trabalho foi observar a correspondência entre a modalidade de performance musical denominada por “Live Looping” e o repertório presente no álbum “Do Romance ao Galope Nordestino” do Quinteto Armorial, que corresponde ao álbum de estreia do grupo que atuou no âmbito do movimento que surgiu na década de 1970, e ficou conhecido por Movimento Armorial. Como resultado do trabalho, foram apresentadas novas versões para as obras referidas a partir da performance da viola brasileira, que exerceu um papel importante no Movimento Armorial, pois a música dos violeiros cantadores de repente nordestino foi uma importante referência para a criação Armorial.

Neste sentido, o trabalho contribui principalmente para o conhecimento no âmbito da performance do Live Looping, através da prática de arranjo de obras que não foram originalmente dedicadas para esta modalidade. Propondo um modelo sistematizado do uso da ferramenta do Live Looping, através de um equipamento específico, a Loop Station BOSS RC-300. O trabalho também contribui para um maior conhecimento da estética da Música Armorial, circunscrita por um conjunto de obras representativas, selecionadas para o propósito da pesquisa. Em relação à viola brasileira, o trabalho contribui para os estudos na área da performance do instrumento, com ênfase na viola utilizada no Nordeste brasileiro.

Os três temas centrais do trabalho, nomeadamente a viola brasileira, a Música Armorial e o Live Looping, foram contextualizados com base na literatura. As fontes bibliográficas consultadas sobre a viola brasileira apontam para a grande diversidade das violas brasileiras desde a sua introdução no país através dos colonizadores portugueses. Algumas violas ainda apresentam características das violas portuguesas, porém, com o início da produção do instrumento nas grandes fábricas localizadas no estado de São Paulo, o instrumento sofreu alterações com base nos modelos de fabricação de violões.

Tendo o percurso histórico da viola sido predominantemente mais afastado das elites e dos grandes centros, sua prática foi transmitida pelas vias do conhecimento popular. Como resultado, é possível observar grande diversidade nos modos de construção, de tocar, de afinar e na nos inúmeros nomes usados para designar o instrumento.

A adoção do termo “viola sertaneja” para intitular o presente trabalho se justifica pelo fato de este ser o nome adotado pelos armorialistas para indicar o instrumento. O nome tem uma relação com as regiões interioranas do Brasil denominadas de “sertões”, onde o instrumento foi difundido.

Na região do Nordeste brasileiro a viola está mais associada à arte dos cantadores de repente, sendo esta uma importante referência para as composições de Música Armorial, sobretudo as obras de Antônio José Madureira, líder do Quinteto Armorial e responsável pelas pesquisas e performances da viola no grupo.

Como características da música dos violeiros cantadores de repente presentes nas obras armoriais estão as melodias duetadas, típicas da formação em dupla de cantadores, a presença da nota pedal no primeiro grau da escala utilizada, de caráter modal, no caso da região nordeste é tipicamente usado o modo mixolídio com alteração no quarto grau, que aparece tanto justo quanto aumentado.

Como recursos interpretativos da viola, foram explorados os chamados arrastes, apontados por diversos autores consultados como um dos idiomatismos da viola. Outro recurso técnico explorado no trabalho foi a “Técnica das Dez Cordas”, que corresponde ao toque individual em cada uma das cordas das ordens da viola. Outras técnicas como o *Dedillo* e o IMALT, sons percussivos e uso de acessórios para produzir sons com alturas definidas ou não, também foram significativas para os resultados alcançados. As duas afinações utilizadas, especificamente a “Cebolão” e a “Rio Abaixo”, apesar de diferirem da afinação usada por Antônio Madureira no Quinteto Armorial, demonstraram-se adequadas para os propósitos das transcrições.

No que se refere à Música Armorial, uma das artes contempladas pelo movimento surgido na década de 1970, idealizado pelo pernambucano Ariano Suassuna, que tinha nas raízes da cultura popular as matrizes criativas, com ênfase na ligação com a cultura ibérica, temos nos emblemas e brasões, além do timbre dos instrumentos comumente praticados na música popular um destaque nos trabalhos acadêmicos consultados.

O estabelecimento de um estilo composicional e a utilização de instrumentos viriam a se consolidar com a formação do Quinteto Armorial, sobretudo com a contribuição de Antônio José Madureira. No entanto, o uso de instrumentos como o violino e a flauta transversal prevaleceu frente ao uso da rabeca e do pífano, seus correspondentes populares. Para os integrantes do grupo, o diferencial se dava no modo de tocar, que estaria em conformidade com a prática dos tocadores populares. A presença da viola e do marimbau, no entanto, se destacam como instrumentos populares na formação do Quinteto Armorial, como é possível observar no álbum de 1974.

Devido à presença de motivos musicais cíclicos, a Música Armorial foi comparada por alguns autores com a música do Movimento Minimalista da década de 1960, representada pelas obras de compositores como Terry Riley e Steve Reich. No entanto, a presença destes elementos ocorre na estética musical Armorial tendo por referência a própria cultura musical popular que serviu de referência para a sua criação.

As experiências musicais a partir do uso de *loops* de fita magnética realizadas no âmbito do Movimento Minimalista norte-americano viria a originar a modalidade de performance que ficou conhecida como “Live Looping”. Neste sentido, as fontes consultadas dão a indicação de que o compositor Terry Riley teria sido o pioneiro na combinação dos *loops* de gravação de fita magnética com a performance instrumental em tempo real.

As evoluções dos meios tecnológicos que ocorreram nas décadas seguintes à de 1970 viriam a proporcionar possibilidades expressivas e criativas para a música que conhecemos hoje

por *Live Looping*. A presente pesquisa foi realizada a partir do uso da ferramenta denominada Loop Station BOSS RC-300, que se caracteriza por possuir três faixas para gravação de *loops* independentes, operadas pelas funções básicas de gravar, sobrepor e reproduzir trechos de áudio.

A possibilidade de redefinição de vários parâmetros de programação, particularmente as Configurações de Sistema, Configurações para Cada Faixa e Configurações de Memória de Frase, forneceram as ferramentas necessárias para a adaptação das obras contempladas pela pesquisa para a modalidade de *Live Looping*. Quanto ao método de criação das Faixas de Loop deste trabalho, este se deu juntamente com recurso a outras ferramentas, como os *softwares* de edição de áudio e de partituras.

Os resultados artísticos esperados tinham como parâmetro a mínima interferência em estruturas formais das obras, a expansão do papel da viola nas obras originais, alargando as possibilidades solísticas do instrumento no repertório contemplado. As intervenções se deram principalmente no sentido de explorar a diversidade do instrumento na criação de um conjunto virtual de violas. As limitações impostas pela adequação ao *Live Looping* não trouxeram alterações significativas na estrutura das obras. Desta forma, o estudo implicou em uma nova perspectiva de performance da Música Armorial, além de apresentar sistematicamente a utilização de *loops* e a concepção do uso do *Live Looping* no arranjo musical.

6. REFERÊNCIAS

- Aloan, R. B. (2008). *A organologia e a adaptação timbrística na música armorial*. Universidade do Rio de Janeiro.
- Andrade, F. (2016). Revoada: um panorama sobre a trajetória musical do Quinteto Armorial. *Cadernos Do IEB, Culturas e Identidades Brasileiras. Encontro de Pós-Graduandos Do Instituto de Estudos Brasileiros USP, São Paulo.*, 7, 283–297.
- Andrade, F. (2017). *Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música*. USP.
- Aragão, P. (2001). Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. *Cadernos Do Colóquio*, 3 (Nº 1), 94–107.
<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/40/8>
- Arcanjo, J. A. (2003). *Toré e identidade étnica: os Pipã de Kambixuru da Serra Negra*. 162.
- Barbeitas, F. T. (2000). Reflexões sobre a prática da transcrição : as suas relações com a interpretação na música e na poesia. *Per Musi*, 1, 89–97.
- Barbosa, J., Wanderley, M. M., & Huot, S. (2017). Exploring Playfulness in NIME Design: The Case of Live Looping Tools. *NIME 2017 Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, 87–92.
http://www.nime.org/proceedings/2017/nime2017_paper0018.pdf%0Ahttps://hal.inria.fr/hal-01528923/document
- Bezerra de Lima, E. (2014). *Danilo Guanais e sua trilogia composicional : um percurso nordestino e seu impacto na interpretação*. Universidade de Aveiro.
- Bittencourt, L. A. T. (2019). *Percussão e instrumentalidade : explorando a performance de instrumentos e fontes sonoras incomuns* [Universidade de Aveiro].
<https://ria.ua.pt/handle/10773/26020>
- Bolis, S. C. (2017). *O Legado de Antonio Madureira Para O Violão Brasileiro: sua obra para*

Violão solo, interpretação sob a ótica da música nordestina e Armorial.

Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties*. In *Leiden University Press*.

Cano, R. L. (2015). *Artigo López Cano*. 69–94.

Cardoso, R. de C. (2014). *Repertório Barroco E Suas Possibilidades Ao Violão : Aspectos Teóricos E Métodos Transcritivos a Partir Das Cordas Dedilhadas* [UNESP].

<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/110648>

Carvalho, J. P. T. V. de. (2004). *Pensamento polifónico na didáctica de guitarra, do século XVII ao século XX*. Universidade de Aveiro.

Castro, R. M. V. de. (2005). O violão substitui a viola de arame na cidade do rio de janeiro no século XIX. *XV Congresso Da ANPPOM, Décimo Qu, 782–788*.

https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao14/renato_varoni.pdf

Catelli, F., & Mussato, G. A. (2014). Tensão, calibre e frequência das cordas de instrumentos. *Revista Brasileira de Ensino de Física, 36*(1), 1–6.

<https://doi.org/10.1590/s1806-11172014000100006>

Cleveland, B. (n.d.). Looping. *Guitar Player, 88–95*.

Corrêa, J. B. (2013). *“Aprendê de Cabeça” : a viola caipira nas folias de reis*.

Corrêa, R. N. (2000). *A Arte de Pontear Viola* (R. Corrêa (ed.); 1ª). Edição do Autor.

Corrêa, R. N. (2014). *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte*. Universidade de São Paulo.

Correia, Jorge Salgado; Dalagna, G. (2019). *Cahiers of Artistic Premises for artistic* (1st Editio). UA Editora. https://ria.ua.pt/bitstream/10773/25185/1/Cahier_2_Premises_of_AR_%281%29.pdf

Costa, L. A. M. (2007). *Movimento Armorial : o Erudito e o Popular na obra de Antonio*

Carlos Nóbrega. Universidade Estadual da Paraíba.

Da Silva Maia, M., & Do Nascimento, H. G. (2019). The rhythms of Luiz Gonzaga's phonographic baião. *Opus*, 25(3), 508–530. <https://doi.org/10.20504/opus2019c2523>

Dias, S. S. A. (2010). *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano modas e identidades* [Universidade de São Paulo]. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-14062010-102649/pt-br.php>

Duarte, A. J. (2013). *Folgazões do Mogi-Abaixo: Música, Caipiridade e Paisagens Cantadas*.

Ferrer, M. de A. (2010). *A viola de 10 cordas e o choro: arranjos e análises*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Ferrero, C. B. (2007). *Na trilha da viola branca : aspectos sócio-culturais e técnico-musicais do seu uso no fandango de Iguape e Cananéia, SP*. Universidade Estadual Paulista.

Ferreti, S. (2007). Sincretismo e Religião na Festa do Divino. *Revista AntHropológicas*, 18(2), 105–122.

Fontella, J. (2019). O Fandango Caiçara E O Conceito De Carnavalização De Bakhtin. *Ideação*, 20(2), 124–138.

Góes, A. M. A. de. (2015). *O emprego do imalt como solução interpretativo-composicional em 3 obras autorais para violão*. Master's Thesis, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Holschuh, M. de M. (2017). *O Caldeirão dos Esquecidos de Danilo Guanais: gênese e interpretação de uma obra para violino solo em estilo Armorial*. Master's Thesis, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Lima, C. L. N. de S. (2008). *Universidade Federal da Bahia*.

Lopes, J. N. (2011). *Cantoria, para viola sertaneja e orquestra de cordas: desenvolvimento*

de processos composicionais referenciados na cantoria de viola.

- López-Cano, R. (2015). Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *Art Research Journal*, 2(1), 69–94.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>
- López-Cano, R., & Opazo, Ú. S. C. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos* (Barcelona,).
<http://www.entrepreneur.com/article/201094>
- Marinho, M. T. Z. (2010). *Aspectos Analítico-Interpretativos e a Estética Armorial no Concertino em Lá Maior para Violino e Orquestra de Cordas de Clóvis Pereira*. Master's Thesis, Universidade Federal da Paraíba.
- Med, B. (1996). *Teoria da Música* (4ª Edição). MusiMed.
- Menino, F. B. (2016). *Possibilidades interpretativas envolvendo instrumentos de percussão e recursos tecnológicos na obra Clapping Music (1972)*. Master's Thesis, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Meyer, A. T. (2014). Estudo dos ponteados nos 50 Ponteios de Camargo Guarnieri. V *Simpósio de Música Da FAP*, 64–76.
<http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/ARTIGOS.pdf>
- Moraes, A. C. R. (2003). O Sertão - um outro geográfico. *Terra Brasilis*, 4–5, 4–5.
<https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.341>
- Morais, M. (2012). A Viola d'Arame no Contexto Português (séculos XVIII-XX). *As Músicas Luso-Brasileiras No Final Do Antigo Regime. Repertórios, Práticas e Representações, Lisboa: INCM / Fundação Calouste Gulbenkian*, 651–664.
- Morais, Manuel. (2006). A Viola de Mao em Portugal (c. 1450 - c. 1789). *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 22(1), 393–462.
https://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=148278&info=open_link_ejemplar

r

Nogueira, G. G. P. (2008). *A viola con anima: uma construção simbólica*. Universidade de São Paulo.

Oliveira, H. C. de. (2019). *Movimento armorial e agitação cultural mangue: embates sobre autenticidade, crítica social e cultura popular na interpretação da identidade cultural brasileira*. http://scioteca.caf.com/bitstream/handle/123456789/1091/RED2017-Eng-8ene.pdf?sequence=12&isAllowed=y%0Ahttp://dx.doi.org/10.1016/j.regsciurbeco.2008.06.005%0Ahttps://www.researchgate.net/publication/305320484_SISTEM_PEMBETUNGAN_TERPUSAT_STRATEGI_MELESTARI

Quinteto Armorial. *Do Romance ao Galope Nordestino*. Discos Marcus Pereira, 1974. CD (43 min.).

Perry, D. (2008). *Live Looping: The Use of Looping Technology in Music*.

Policarpo, C. (2017). *Entrecruzamentos de Arte e Pesquisa na Obra de Edgar Franco*. 7(15), 7–23.

Ribeiro, M. (2018). *Manual para afinações de viola*.

Rocha, I. B. (2015). *Instituto de Artes Improvisação no baião a partir de Heraldo do Monte Igor Brasil Rocha Improvisação no baião a partir de Heraldo do Monte*.

Rodrigues, P. J. A. F. (2011). *Para Uma Sistematização Do Método Transcricional Guitarrístico*.

Romanelli, G. G. B. (2005). A rabeça do fandango paranaense: a busca de uma origem utilizando o violino como parâmetro. *Anais Dos Simpósios de Pesquisa Em Música 2005, 1*, 50–59.

Sanches, B. de S. (2018). *Fandangos caipiras : fandangos de esporas e de botinas*.

Santos, M. (2017). *Brasões que ecoam: a repercussão Armorial na cena musical de*

Pernambuco: memória, espaço e culturas. 768–776.

Santos, N. L. (2015). *O Galope Nordestino Diante do Parque Industrial: o projeto estético do Quinteto Armorial no Brasil moderno.* Master's Thesis, Universidade Estadual Paulista.

Santos, V. S. (2018). Bricolagem metodológica na compreensão de performances interativas no espaço público. *Revista Aspas*, 7(2), 78.
<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v7i2p78-96>

Schmid, A. L., Filho, J. B., & Pereira, R. M. (2017). Em busca da identidade dos instrumentos musicais no Brasil : um estudo exploratório da literatura de cordel. *Anais Do Museu Paulista*, 25(1), 279–300.

Silva, M. I. da. (2006). *Cantoria de Viola Nordestina - narrativas sobre a vida e a performance dos repentistas.*

Smith, G. (2003). *The History of LiveLooping Music.*

Souto Maior, G. C. (2014). *Movimento Armorial - uma breve análise histórica, musical, gestáltica e computacional.* Master's Thesis, Universidade Estadual de Campinas.

Taborda, M. (2002). A viola de arame : o rigem e introducao no Brasil. *EM PAUTA - v. 13 - n. 21*, 133–152.

Tenderini, H. M. (2003). *Reflexão antropológica sobre a relação entre brincadeira e realidade no Cavalo Marinho.* Master's Thesis. Universidade Federal de Pernambuco.

Ventura, L. C. (2007). *Música dos espaços:* Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Vilela, I. (2011). *Cantando a própria história* [Universidade de São Paulo].
https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-14062011-163614/publico/vilela_do.pdf

Vilela, Ivan. (2010). Vem viola, vem cantando. *Estudos Avançados*, 24(69), 323–347.
<https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000200021>

Vilela, Ivan. (2014). Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia Música e Cultura Popular Conforme comentei na introdução do livro sobre música caipira. *Música Em Perspectiva*, 7(2), 101–131.

<https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/41506/25458>

Vilela, Ivan. (2015). *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento* (1ª).

Editora da Universidade de São Paulo.

7. ANEXOS

7.1. Glossário

(1D), (2D) e (3D): A representação entre aspas da sobreposição ou Dub (ing.) de uma determinada faixa, indica que esta acontece automaticamente e não por acionamento de um pedal.

(s/e): Sem efeito.

[1D], [2D] e [3D]: Overdub (ing.) = Sobreposição na faixa correspondente ao número indicado. Na partitura, linha “RC-300”, indica o início da sobreposição pelo acionamento do pedal REC-DUB-PLAY da faixa correspondente ao número indicado, na função Dobrar (DUB).

[1P], [2P] e [3P]: Reprodução da faixa correspondente ao número indicado. Na partitura, linha “RC-300”, indica o acionamento do pedal REC-DUB-PLAY da correspondente, na função Reproduzir (PLAY).

[1R], [2R] e [3R]: Gravação da faixa correspondente ao número indicado. Na partitura, linha “RC-300”, indica o acionamento do pedal REC-DUB-PLAY da faixa correspondente ao número indicado, na função Gravar (REC).

[1S], [2S] e [3S]: Interrupção (STOP) da faixa correspondente ao número indicado.

[FX]: indicação do pedal “Loop FX”. “FX” significa literalmente efeitos. Também chamado “sound FX” *sound effects* (ing. /ɛf'eks/).

[SS]: Pedal ALL START/STOP. Toca ou Para simultaneamente a reprodução ou gravação de todas as faixas.

1a, 1b, 1c; 2a, 2b, 2c; 3a, 3b, 3c: indicação das faixas e camadas. O número corresponde à faixa (TRACK), enquanto as letras correspondem às camadas.

1Clear, 2Clear e 3Clear: Limpeza da faixa correspondente ao número indicado.

a: indicação de digitação com o dedo anelar

Arranjo: as novas versões das obras apresentadas neste trabalho são referidas por arranjos. O termo é usado neste trabalho para indicar qualquer versão de uma obra musical, incluindo a “original”, com base na ideia de que um arranjo é “um conjunto de predeterminações acertadas de alguma maneira antes da execução de uma obra popular” (Aragão, 2001).

Ass.: Assign (ing.); Designar; Funções adicionais para os pedais e controladores externos.

Ex.: “[2P]Ass:1S” indica que durante a reprodução da FAIXA 1, ao acionar o pedal de reprodução da FAIXA 2 ([2S]), a FAIXA 1 será interrompida (1S)).

c.: compasso (abrev.)

Delay: é um efeito sonoro que consiste na reprodução em atraso de um sinal de áudio gravado. A reprodução do som após um determinado período gera um efeito semelhante ao de um eco.

DUB: Overdub (ing.); Dobrar; Sobrepor.

Efeito sonoro: requalificação artificial de um sinal sonoro, também chamado de FX.

Empty phrase memory: Memória de frase vazia.

Fade out: Diminuição gradual do nível do sinal do áudio de reprodução. Em configurações da RC-300, refere-se ao modo de interrupção da reprodução das faixas de Loop configurado para *fade out*.

i: indicação de digitação com o dedo indicador

Ing.: inglês

Input: Entrada do sinal de áudio.

Live Looping: Modalidade de performance musical caracterizada pela utilização de Loops.

Loop end: Fim do Loop. Ao pressionar o pedal PARAR (pedal STOP) neste modo de interrupção, a reprodução irá parar apenas ao final do Loop.

LOOP FX Pdl: Pedal LOOP FX

Loop Sync: Sincronizar Loop.

Loop: Sample (ing.) ou amostra de áudio, usualmente repetida de forma cíclica em uma performance musical.

Looper: Dispositivos desenhados para a captação, armazenamento e reprodução de amostras de áudio em forma de Loop; Termo usado para identificar músicos que utilizam a ferramenta do Live Looping.

m: indicação de digitação com o dedo médio

Marimbau: Instrumento idealizado para o Quinteto Armorial a partir da adaptação de um berimbau de lata pelo artesão João Batista de Lima. É composto por uma caixa acústica e duas cordas apoiadas sobre o cavalete e enroladas em duas tarraxas ou cravelhas. O som do marimbau é produzido através da percussão sobre as cordas com o uso de uma vareta em uma das mãos, enquanto as diferentes alturas são obtidas pelo deslizar de um objeto de vidro cilíndrico sobre as cordas.

Ariano Suassuna teria conhecido através de um tocador de berimbau de lata e descoberto o seu nome a partir de pesquisa em livros de viajantes que foram ao Brasil no século XIX (Aloan, 2008) [p.20]. Segundo (Aloan, 2008), o nome “marimbau” também pode ser entendido como uma amálgama dos nomes de outros instrumentos: o berimbau e a marimba, e explica que o marimbau utilizado pelo quinteto foi adaptado pelo artesão nordestino João Batista de Lima, que substituiu as latas por uma caixa acústica com abertura e utilizou duas cordas apoiadas sobre cavaletes ao invés de uma. O instrumento é tocado com uma vareta percutida sobre as cordas com uma das mãos enquanto um vidro cilíndrico é usado pela outra para obter diferentes alturas (Aloan, 2008) [p. 22].

Measure: Compasso.

Memory Dec.: Memory Decrease (ing.). Troca para uma memória de frase anterior.

Memory Edit: Configurações de memória de frase:

Memory Inc.: Memory Increase (ing.). Troca para uma memória de frase posterior.

Moment: Momentâneo (ref. Assigns). O efeito ou parâmetro só é acionado enquanto o pedal de origem (Source) mantiver-se acionado.

Output: Saída do sinal de áudio.

Overdubbing: sobrepondo, sobredublagem; sobreposição, gravação de sons adicionais ou nova camada de áudio sobre uma gravação prévia.

p: indicação de digitação com o dedo polegar

Pedal DOBRAR: DUB pedal (ing.); também referido por pedal DUB; Pedal da RC-300 designado para a gravação em sobreposição de uma Faixa (Track) que já contenha gravação.

Pedal DUB: DUB pedal (ing.); também referido por pedal DOBRAR; Pedal da RC-300 designado para a gravação em sobreposição de uma Faixa (Track) que já contenha gravação.

Pedal GRAVAR: REC pedal (ing.); também referido por pedal REC; Pedal da RC-300 designado para a gravação de uma Faixa (Track) vazia.

Pedal REC: REC pedal (ing.); também referido por pedal GRAVAR; Pedal da RC-300 designado para a gravação de uma Faixa (Track) vazia.

Pedal REPRODUZIR: PLAY pedal (ing.); também referido por pedal PLAY; Pedal da RC-300 designado para a reprodução de uma Faixa que contenha áudio gravado.

Pedal PLAY: PLAY pedal (ing.); também referido por pedal REPRODUZIR; Pedal da RC-300 designado para a reprodução de uma Faixa que contenha áudio gravado.

Pedal PARAR: STOP pedal (ing.); também referido por pedal STOP; Pedal da RC-300 designado para interromper a gravação / sobreposição / reprodução em curso de uma determinada Faixa (Track).

Pedal STOP: STOP pedal (ing.); também referido por pedal PARAR; Pedal da RC-300 designado para interromper a gravação / sobreposição / reprodução em curso de uma determinada Faixa (Track).

Pífano: Adaptações das flautas transversais populares europeias também conhecidos por “pífes” ou “pífaros”.

PLAY: Reproduzir.

Rabeca: Instrumento de arco antecessor do violino.

RC-300: Pedal Looper produzido pela empresa japonesa Boss / Roland Corporation.

Rec Pdl Act: REC Pedal Action (ing.); Ação do pedal REC (GRAVAR)

REC-DUB (indicação na partitura): Configuração da ação do Pedal Gravar para a ordem REC-DUB (Gravação-Sobreposição). É indicado no painel da RC-300 nas Configurações do Sistema como: “Sys:REC Pdl Act – REC-OVERDUB”.

REC-PLAY (indicação na partitura): Configuração da ação do Pedal Gravar para a ordem REC-PLAY (Gravação-Reprodução). É indicado no painel da RC-300 nas Configurações do Sistema como: “Sys:REC Pdl Act – REC-PLAY”

REC: Record; Gravar.

Redo: Função da RC-300 para refazer uma gravação apagada pela função Undo.

Ref.: referente a

Sampler: dispositivo que permite o armazenamento, reprodução e processamento de áudio.

Single Track Play: Single Tr Play (abrev.); Tocar Faixa Única. Configuração da RC-300 que impede a reprodução simultânea de faixas, ou seja, nesta configuração as faixas só poderão ser reproduzidas uma de cada vez.

Single track: Faixa única.

Source: Fonte; Pedal que origina o Efeito ou Target (ref. Assigns)

Src Mode: Source Mode (ing.); Modo de Operação do Pedal (ref. Assigns)

STOP: Parar; Interromper a Gravação/Reprodução.

System Edit: Configurações do sistema.

Target: Alvo; Efeito (ref. Assigns)

Tempo Sync: Synchronizing the Tempo (ing.); Sincronizar o Tempo.

Tocar: Play; Reproduzir.

Toggle: Alternar (ref. Assigns); O efeito ou parâmetro é alterado a cada vez que o pedal de origem (Source) for pressionado.

Track Edit: Configuração para cada faixa.

Track: Faixa (ou pista) de gravação da RC-300.

Transcrição: transferência de um meio para outro. Ex.: transferência para instrumento/grupo Y de uma obra para instrumento/grupo X; transferência de uma gravação de áudio para partitura etc.

Undo: Desfazer; Função da RC-300 para desfazer a última gravação.

Zabumba: Tambor com duas membranas, feitas de couro ou de nylon, e caixa de madeira em formato cilíndrico. É tocado percutindo sobre as membranas através do uso de duas baquetas distintas, uma para produzir o som grave na membrana superior, e outra, também chamada de “bacalhau”, para produzir sons agudos na membrana inferior. Além da designação do instrumento específico, o termo “zabumba” também é usado para designar o naipe de percussão dos ternos de pífano, por sua vez composto pela zabumba, pelo triângulo, por uma caixa e pratos.

Do Romance ao *Loop* Nordestino

Da obra de 1974 do
QUINTETO ARMORIAL

Adaptação para Viola Brasileira
e Loop Station RC-300 de
ERIK PRONK

Obras de:

Antônio José Madureira

Antônio Nóbrega

Egildo Vieira

Guerra-Peixe

Lourenço da Fonseca Barbosa

Aveiro
2016-2020

SUMÁRIO

Revoada

Antônio José Madureira

Romance da Bela Infanta

Romance ibérico do século XVI, recriado por Antônio José Madureira

Mourão

César Guerra-Peixe

Toada e Desafio

Capiba

Ponteio Acutilado

Antônio Carlos Nóbrega de Almeida

Repente

Antônio José Madureira

Toré

Antônio José Madureira

Excelência

Tema nordestino de canto fúnebre, recriado por Antônio José Madureira

Bendito

Egildo Vieira

Toada e Dobrado de Cavalhada

Antônio José Madureira

Romance de Minervina

Romance nordestino, provavelmente do século XIX, recriado por Antônio José Madureira

Rasga

Antonio Carlos Nóbrega de Almeida

REVOADA

PROGRAMAÇÃO DA LOOPSTATION BOSS RC-300:

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-PLAY

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

MEMORY EDIT:

Single Tr Play: ON

Revoada

Afinação: Cebolão em Ré

Antônio José Madureira

$\text{♩} = 120$

(1949-)

[1R]

RC-300

Viola

7

RC-300

Vla.

16

RC-300

Vla.

23

RC-300

Vla.

31 [1P]

RC-300

Vla.

1a

37

RC-300

Vla.

1a

2

46

RC-300

Vla.

1a

53

RC-300

Vla.

1a

61 [1D]

RC-300

Vla.

1a

67

RC-300

Vla.

1a

75

RC-300

Vla.

1a

83

RC-300

Vla.

1a

91 [1P]

RC-300

Vla. *simile*

1a

1b

97

RC-300

Vla.

1a

1b

105

RC-300

Vla.

1a

1b

113

RC-300

Vla.

1a

1b

③

4

121

RC-300

Vla.

1a

1b

127

RC-300

Vla.

1a

1b

135 [2R]

RC-300

Vla.

1a

143 [2P]

RC-300

Vla.

2

151

RC-300

Vla.

2

159

RC-300

Vla. *simile*



167 [3R]

RC-300

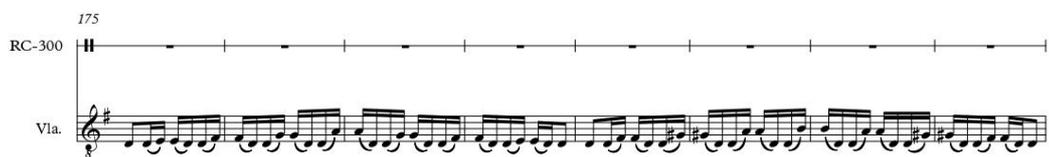
Vla.



175

RC-300

Vla.



183

RC-300

Vla.



191 [2P]

RC-300

Vla.



199

RC-300

Vla. *simile*



6

207 [3P]

RC-300

Vla. *simile*

3a

215

RC-300

Vla. *simile*

3a

223

RC-300

Vla.

3a

231 [2P]

RC-300

Vla.

2

235 [2S]

RC-300

Vla.

2

ROMANCE DA BELA INFANTA

PROGRAMAÇÃO DA LOOPSTATION BOSS RC-300:

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-PLAY

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

TRACK 2 EDIT:

- Stop Mode: LOOP END

MEMORY EDIT:

- Single Tr Play: ON

Romance da Bela Infanta

Afinação: Cebolão em Ré

♩ = 60

Romance ibérico do séc. XVI
(recriado por Antônio José Madureira)

RC-300 [1R]

Viola

RC-300 11 ♩ = 108 [2R]

Vla. *rall...*

RC-300 16 [2P]

Vla.

2a

RC-300 20

Vla.

2a

RC-300 25 ♩ = 60 [1P]

Vla. *Apenas corda inferior...*

1a

2a

2

32

RC-300

Vla.

1a

2a

2b

$\text{♩} = 108$
[2P][2D]

39

RC-300

Vla.

2a

2b

45

[2S] *loop end*

RC-300

Vla.

2a

2b

Das cordas...

MOURÃO

PROGRAMAÇÃO DA LOOPSTATION BOSS RC-300:

SYSTEM EDIT:

- REC PdI Act: REC-PLAY

TRACK 2 EDIT:

- Stop Mode: LOOP END

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
(TempoSync: ON)

Mourão

Afinação: Cebolão em Ré

♩ = 110

César Guerra-Peixe

(1914-1993)

RC-300

[1R] [1P]

Viola

simil.

1a

10

RC-300

[2R]

Vla.

1a

16

RC-300

Vla.

1a

23

RC-300

[2S]

Vla.

1a

29

RC-300

Vla.

1a

2

37

RC-300

Vla.

1a

44 [2P] [2D]

RC-300

Vla.

1a

2a

52

RC-300

Vla.

1a

2a

60 [2S] loop end

RC-300

Vla.

1a

2a

68 [1S]

RC-300

Vla.

1a

76 [2P] [2S] loop end

RC-300

Vla. Usar baqueta

2a

2b

84

RC-300

Vla.

2a

2b

92 [1P] [1S]

RC-300

Vla.

1a

2a

TOADA E DESAFIO

PROGRAMAÇÃO DA LOOPSTATION BOSS RC-300:

I - TOADA:

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-OVERDUB
- LOOP FX Pdl: ASSIGN

TRACK 1,2 EDIT:

- Stop Mode: FADE OUT

TRACK 1,2 EDIT:

- (Loop Sync: ON)
- (TempoSync: ON)

TRACK 3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

MEMORY EDIT:

- Fade Out Time: 10
- Assign1: "1P Ass:3S"
 - Target: TR1-3 PLAY/STOP
 - Source: TRACK1 PLAY
 - Src Mode: TOGGLE
- Assign2: "1P Ass:2P"
 - Target: TR2 PLAY/STOP
 - Source: TRACK1 PLAY
 - Src Mode: TOGGLE
- Assign3: 3R Ass:1S fade out
 - Target: TR1 PLAY/STOP
 - Source: TRACK3 REC/DUB

II - DESAFIO:

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-OVERDUB

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

MEMORY EDIT:

- Single Tr Play: ON

Toada e Desafio

Afinação: Cebolão em Ré Capiba (1904-1997)

♩ = 140

[1P] Ass3S (s/c)
Ass2S (s/c)

[1R] [1D] [2R] (2D)[2P] [1S] fade out [2S] fade out

RC-300

Viola

1a

2a

11 [1P] Ass3S Ass2P [2S] fade out

RC-300

Vla.

1a

2a

20

RC-300

Vla.

1a

25 [2P] [2S] fade out

RC-300

Vla.

1a

2a

63

[1P]
Ass3S
Ass2P

RC-300

Vla.

1a

2a

3a

68

[1S] fade out [2S] fade out [FX] AssMi

RC-300

Vla.

1a

2a

74

$\text{♩} = 120$
[3R]

RC-300

Vla.

1a

2a

Apenas corda inferior... *Duas cordas...*

83

[2D]

RC-300

Vla.

2a

Apenas corda inferior...

94

[3P]

RC-300

Vla.

2a

3a

Duas cordas... *Usar baqueta*

4

104

RC-300

Vla.

3a

114

RC-300

Vla.

2a

2b

2c

3a

[2P][2D]

[2P]

Percuir sobre o tampo

Percuir o cavalete com a baqueta

125

RC-300

Vla.

2a

2b

2c

3a

[3P]

Usar baquetas

135

RC-300

Vla.

3a

145 [2P]

RC-300

Vla.

2a

2b

2c

3a

156 [1R]

RC-300

Vla.

2a

2b

2c

168 [1D]

RC-300

Vla.

1a

176 [3P] [3S]

RC-300

Vla.

1a

3a

Apenas corda inferior...

Duas cordas...

PONTEIO ACUTILADO

INDICAÇÃO DA PROGRAMAÇÃO DA LOOPSTATION BOSS RC-300:

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-PLAY

TRACK 1,2 EDIT:

- Stop Mode: FADE OUT

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

MEMORY EDIT:

- Fade Out Time: 10
- Assign1: "2R Ass1Cl"
 - Target: TRACK1 CLEAR
 - Source: TRACK2 REC/DUB

Src Mode: MOMENT ou TOGGLE

Ponteio Acutilado

Afinação: Cebolão em Ré

♩ = 72

Antônio Nóbrega
(1952-)

RC-300 $\frac{2}{4}$ [1R]

Viola

9 [1P]

RC-300

Vla.

1a

17

RC-300

Vla.

1a

25

RC-300

Vla.

1a

33 [1S] *fade out*

RC-300

Vla.

1a

rall...

2 42 [2R] *Ass/Cl* [2P][2D]

RC-300

Vla.

1b

51

RC-300

Vla.

1b

58 (2D) [2P]

RC-300

Vla.

1b

2a

65 [2D]

RC-300

Vla.

1b

2a

71 [2P]

RC-300

Vla.

1b

2a

3a

4 103 [3R]

RC-300

Vla. *f*

1a

109 [3P] [3S]

RC-300

Vla.

1a

1b

115

RC-300

Vla.

1a

121

RC-300

Vla.

1a

127 [1S] *fade out*

RC-300

Vla.

1a

134

RC-300

Vla.

140 *rall...*

Vla.

REPENTE

PROGRAMAÇÃO DA LOOPSTATION BOSS RC-300:

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-OVERDUB

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- (TempoSync: ON)

MEMORY EDIT:

- Assign1: "2P Ass3Ud"
 - Target: TR3 UNDO/REDO
 - Source: TRACK2 PLAY
 - Src Mode: TOGGLE

Repente

Afinação: Cebolão em Ré

♩ = 105

Antônio Madureira

(1949-)

RC-300

[1R] [1D] [1P]

Viola

Apenas corda inferior...

12

RC-300

Vla.

22

RC-300

Vla.

32

RC-300

Vla.

2

42 [2R]

RC-300

Vla.

1a

1b

51 [2D] [2P]

RC-300

Vla.

1a

1b

2a

59

RC-300

Vla.

1a

1b

2a

68 [SS] [1P]

RC-300

Vla.

1a

1b

2a

77
RC-300

Vln.
1a
1b

85
RC-300

Vln.
1a
1b

93 [3R]
RC-300

Vln.
1a
1b

101
RC-300

Vln.
1a
1b

109 [3D]
RC-300

Vln.
1a
1b
3a

4

117 [3P]

RC-300

Vla.

1a

1b

3a

3b

125 [1D]

RC-300

Vla.

1a

1b

3a

3b

134 [1P]

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

3a

3b

143 [3S]

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

3a

3b

152

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

161

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

171

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

6

181

[2P]
Ass3Ud

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

2a

191

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

2a

200

[SS] [3P]

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

2a

3a

209 [1P] 7

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

3a

218

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

3a

226 [3S]

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

3a

236

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

8

242 [15]

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

The musical score consists of five staves. The top staff is a percussion line labeled 'RC-300' with a double bar line at the beginning. The second staff is a violin line labeled 'Vla.' in treble clef. The third, fourth, and fifth staves are string staves labeled '1a', '1b', and '1c' respectively, all in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score covers measures 242 to 246. Measure 242 has a fermata over the first two notes. Measure 246 ends with a double bar line and a final note marked with a fermata and the instruction '[15]'.

TORÉ

PROGRAMAÇÃO DA LOOPSTATION BOSS RC-300:

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-PLAY

TRACK 1 EDIT:

- Stop Mode: LOOP END

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

MEMORY EDIT:

- Assign1: 1P Ass2Cl
 - Target:
 - Source: TRACK1 PLAY
 - Src Mode: MOMENT / TOGGLE
- Assign2: “1P Ass3Ud” / “1P Ass3Rd”
 - Target: TR1-3 UNDO/REDO
 - Source: TRACK1 PLAY
 - Src Mode: MOMENT / TOGGLE
- Assign3: “1P Ass3S”
 - Target: TR3 PLAY/STOP
 - Source: TRACK1 PLAY
 - Src Mode: MOMENT ou TOGGLE

Toré

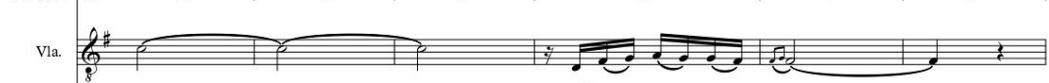
Afinação: Cebolão em Ré
♩ = 120

Antônio Madureira
(1949-)

RC-300  

RC-300    [1S] *loop end*

RC-300    [2P]

RC-300   

RC-300  *Ass. 2Cl*   [1S] *loop end*

RC-300     [3P] [3D] [3P]

2

46 [3D]

RC-300

Vla. *pizz.*

56 [3P]

RC-300

Vla.

62

RC-300

Vla.

67

RC-300

Vla.

[1P]
Ass3Ud
Ass3S
Ass2Cl (s/e)

75 [1D]

RC-300

Vla.

1a

81 [1S] loop end

RC-300

Vla.

1a

87 [3P]

RC-300

Vla.

3a

3b

96

RC-300

Vla.

3a

3b

105

RC-300

Vla.

3a

3b

4

[1P]
Ass3Rd
Ass3S
Ass2Cl (s/e)

113 [1D]

RC-300

Vla.

1a

1b



119 [1S] loop end

RC-300

Vla.

1a

1b

1c



125 [3P]

RC-300

Vla.

1c

2

3a

3b

3c

[1P]
Ass 3Ud
Ass 3S
Ass 2Cl (s/e)

135

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

2

3a

3b

3c

144

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

[1S] loop end

gliss.

153 [3P]

RC-300

Vla.

3a

3b

163

RC-300

Vla.

3a

3b

6

172

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

3a

3b

[1P]
Ass3Rd
Ass3S
Ass2Cl (sle)

181

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

190

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

[1S] loop end

EXCELÊNCIA

PROGRAMAÇÃO DA LOOPSTATION BOSS RC-300:

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-PLAY

TRACK 1-2 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

TRACK 1 EDIT:

- Stop Mode: FADE OUT

MEMORY EDIT:

- Fade Out Time: 10

Excelência

Afinação Cebolão em Ré

$\text{♩} = 135$

Tema nordestino de canto fúnebre,
recriado por Antônio José Madureira

RC-300 $\frac{2}{4}$ [1R] [1P]

Viola *pizz.*

1ª

15

RC-300

Vla.

1ª

28 [1S] *Fade out 10* $\frac{3}{4}$

RC-300

Vla.

1ª

$\text{♩} = 72$ [2R]

RC-300 $\frac{3}{4}$

$\text{♩} = 72$

Vla.

1ª

50

RC-300

Vla.

1ª

59

RC-300

Vla.

1ª

2

67 [2P]

RC-300

Vla.

1a

2a

75

RC-300

Vla.

1a

2a

80 [2S]

RC-300

Vla.

2a

85 $\text{♩} = 135$ [1P]

RC-300

Vla.

1a

2a

95 [SS]

RC-300

Vla.

1a

2a

BENDITO

PROGRAMAÇÃO DA LOOPSTATION BOSS RC-300:

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-PLAY
- LOOP FX Pdl: ASSIGN

TRACK 3 EDIT:

- Stop Mode: FADE OUT

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- (TempoSync: ON)

MEMORY EDIT:

- Fade Out Time: 10
- Assign1: "3R Ass2P"
 - Target: TR2 PLAY/STOP
 - Source: TRACK3 REC/DUB
 - Src Mode: TOGGLE
- Assign2: "3P Ass2S"
 - Target: TR2 PLAY/STOP
 - Source: TRACK3 PLAY
 - Src Mode: TOGGLE
- Assign3: "FX AssMi"
 - Target: MEMORY INC
 - Source: LOOP FX PEDAL
 - Src Mode: MOMENT ou TOGGLE

Bendito

Afinação: Cebolão em Ré
♩ = 110

Egildo Vieira
(1947-2015)

RC-300

Viola

1a

9 [1D] [1P] [2R] [2P]

Usar baqueta

Vla.

1a

1b

2a

16 [1S] [2S] [3R] [Ass 2P]

RC-300

Vla.

1a

1b

2a

23 [3S]

RC-300

Vla.

2a

2

31 [3P] Ass2S

39 [3S] fade out

46

53

61 = 140 [FX] AssMi[1R] [1P]

74

RC-300 86 $\text{♩} = 78$

[1S] *fade out* [2R] [2P]

Vla. *rall...*

RC-300 98

Vla.

2a

RC-300 110 *[2S] fade out*

Vla.

2a

RC-300 123 $\text{♩} = 140$ [1P]

Vla.

1a

RC-300 136

Vla.

1a

RC-300 146 *[1S] fade out* *rall...*

Vla.

1a

4

♩ = 78

156 [2P]

RC-300

Vla.

2a

169

RC-300

Vla.

2a

177

RC-300

Vla.

2a

[2S] fade out

[FX] AssMd

♩ = 110

186

RC-300

Vla.

1a

2a

[1R]

[1P]

simile

194

RC-300

Vla.

1a

1b

2a

Usar baqueta

[2R]

[2P]

202

RC-300

Vla. [1S] [2S] [3R] Ass2P

210

RC-300

Vla. [3S]

217

RC-300

Vla. [3P] Ass2S

224

RC-300

Vla.

229

RC-300

Vla. [3S] fade out [3S]

TOADA E DOBRADO DE CAVALHADA

PROGRAMAÇÃO DA LOOPSTATION BOSS RC-300:

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-PLAY

TRACK 1-3 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

TRACK 1 EDIT:

- Stop Mode: FADE OUT

TRACK 2 EDIT:

- Stop Mode: LOOP END

MEMORY EDIT:

- Fade Out Time: 10

2

21

RC-300

Vla.

1

25

RC-300

Vla.

1

29

RC-300

Vla.

1

33

RC-300

Vla.

1

37

RC-300

Vla.

1

RC-300

40 [1S] fade out

Vla. rall...

♩ = 90

RC-300

43 [2R] [2P]

Vla.

2

RC-300

50

Vla.

2

RC-300

53

Vla.

2

RC-300

56 [2S] loop end

Vla.

2

4

61 RC-300

Vla.

65 RC-300

Vla.

3a

70 RC-300

Vla.

3a

3b

A. Ctr.

75 RC-300

Vla.

3a

3b

A. Ctr.

80

RC-300

Vla.

3a

3b

A. Ctr.

84

RC-300

Vla.

3a

3b

A. Ctr.

89

RC-300

Vla.

3a

3b

A. Ctr.

6

93

RC-300

Vla.

3a

3b

A. Gtr.

97

RC-300

Vla.

3a

3b

A. Gtr.

101

RC-300

Vla.

3a

3b

A. Gtr.

104

RC-300

Vla.

3a

3b

A. Gr.

108

RC-300

Vla.

3a

3b

A. Gr.

113

RC-300

Vla.

3a

3b

A. Gr.

[3P]

8

118

RC-300

Vla.

3a

3b

A. Gr.

123

RC-300

Vla.

3a

3b

A. Gr.

127

RC-300

Vla.

3a

3b

A. Gr.

[3S]

ROMANCE DE MINERVINA

PROGRAMAÇÃO DA LOOPSTATION BOSS RC-300:

SYSTEM EDIT:

- REC PdI Act: REC-PLAY

TRACK 1-2 EDIT:

- Stop Mode: FADE OUT

MEMORY EDIT:

- Fade Out Time: 10

Romance de Minervina

Afinação: Cebolão em Ré

$\text{♩} = 75$

Romance nordestino, provavelmente do século XIX,
recriado por Antônio José Madureira

RC-300

[1R] [1P] [2R]

Viola *tambor*

1

12

RC-300

[2P] *Ass IS fade out*

Vla.

Vla.

1

22

RC-300

Vla.

Vla.

1

32

RC-300

Vla.

1

37

RC-300

[2S] *fade out*

Vla.

1

The musical score is arranged in systems. Each system includes a percussion line (RC-300) and a string section (Viola, Vla., and 1). The score is in 3/4 time with a tempo of 75. It features various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings. The piece is divided into sections marked with [1R], [1P], [2R], [2P], and [2S]. The final section ends with a 'fade out' instruction.

RASGA

PROGRAMAÇÃO DA LOOPSTATION BOSS RC-300:

SYSTEM EDIT:

- REC Pdl Act: REC-PLAY

TRACK 1-2 EDIT:

- Stop Mode: FADE OUT

TRACK 1-2 EDIT:

- Loop Sync: OFF
- TempoSync: OFF

MEMORY EDIT:

- Fade Out Time: 10

Rasga

Afinação: Rio Abaixo
♩ = 80

Antônio Nóbrega
(1952-)

RC-300

[1R] [1D]

Viola

1a

1b

slide

10

RC-300

[1P] [1D]

Vla.

1a

1b

18

RC-300

[1P]

Vla.

1a

1b

1c

25

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

2

28
RC-300

Vln. I
Vln. II
Cb.
C.

32
RC-300

Vln. I
Vln. II
Cb.
C.

35
RC-300

Vln. I
Vln. II
Cb.
C.

39
RC-300

Vln. I
Vln. II
Cb.
C.

[1S]
fade out

45

RC-300

Vla.

1a

1b

1c

50

RC-300

Vla.

♩ = 110

55

[2R]

[2P]

RC-300

Vla.

2

65

RC-300

Vla.

2

75

RC-300

Vla.

2

4

83 [2S] *fade out*

RC-300

Vla. ^{IV} ^{IX} ^{IV} ^{IV} ^{IX} ^{IV}

92

RC-300

Vla.

99

RC-300

Vla.

107

RC-300

Vla.

112

RC-300

Vla.

116 ♩ = 180

RC-300

Vla.

120

RC-300

Vla.

123
RC-300

Vla.

♩ = 110
126 [2P]
RC-300

Vla.

134 [2S]
RC-300

Vla.

143
RC-300

Vla.

150
RC-300

Vla.

158
RC-300

Vla.

163
RC-300

Vla.

7.3. RC-300 Programa

[00 NOMENOMENOMENOME]

TRACK 1

Play Mode LOOP / ONE SHOT
Reverse ON / OFF
Measure (BPM000.0) AUTO / FREE / 1-999999
Stop Mode IMMEDIATE / FADE OUT / LOOP END
Play Level 0-200 = 100
Rec Level 0-200 = 100
Pan L50-01 / CENTER / R01-50
Loop Sync ON / OFF
TempoSync ON / OFF
Output MAIN / SUB / MAIN+SUB

TRACK 2

Play Mode LOOP / ONE SHOT
Reverse ON / OFF
Measure (BPM000.0) AUTO / FREE / 1-999999
Stop Mode IMMEDIATE / FADE OUT / LOOP END
Play Level 0-200 = 100
Rec Level 0-200 = 100
Pan L50-01 / CENTER / R01-50
Loop Sync ON / OFF
TempoSync ON / OFF
Output MAIN / SUB / MAIN+SUB

TRACK 3

Play Mode LOOP / ONE SHOT
Reverse ON / OFF
Measure (BPM000.0) AUTO / FREE / 1-999999
Stop Mode IMMEDIATE / FADE OUT / LOOP END
Play Level 0-200 = 100
Rec Level 0-200 = 100
Pan L50-01 / CENTER / R01-50
Loop Sync ON / OFF
TempoSync ON / OFF
Output MAIN / SUB / MAIN+SUB

RHYTHM EDIT

Pattern [VÁRIOS] = Simple Beat 1
Beat 2/4 - 7/4 / 2/8 - 15/8 = 4/4
Rec Count OFF / 1MEAS

PlayCount OFF / 1MEAS
Stop OFF / REC END
Level 0-200 = 100
Output MAIN / SUB / MAIN+SUB

MEMORY EDIT

Name INIT_MEMORY _____
Level 0-200 = 100
Input Out MAIN / SUB / MAIN+SUB / MUTE
MIDI Sync INTERNAL / MIDI
Overdub Mode OVERDUB / REPLACE
Rec Mode MONO / STEREO
Tempo 40.0 - 250.0 = 120.0
Fade Out Time 0-100 [100=20seg] = 50
Auto Rec ON / OFF
Single Tr Play ON / OFF
Track Change IMMEDIATE / LOOP END
Reverb Level 0-100 = 0

Assign1-8 Switch ON / OFF
Assign1-8 Target [VÁRIOS] = EFFECT CONTROL
Assign1-8 Target Min [...] = 0
Assign1-8 Target Max [...] = 100
Assign1-8 Source EXP1 PEDAL / LOOP FX PEDAL / CTL1-4 PEDAL / EXP2-3 PEDAL / TRACK 1-3
 REC/DUB; PLAY / SYNC START/STOP / CC#1-95
Assign1-8 Src Mode MOMENT / TOGGLE

SYSTEM

LCD Contrast 1-16 = 8
LOOP FX Pd FX ON/OFF + ASGN / ASSIGN
MemoryExtent # 1-99 => #99
Knob Mode IMMEDIATE / MEMORY SETTING / KNOB POSITION
Auto Rec Trigger 0-100 = 50
REC Pd Act REC->OVERDUB / REC->PLAY
Input Out MEMORY / MAIN / SUB / MAIN+SUB / MUTE
Track 1-3 Out MEMORY / MAIN / SUB / MAIN+SUB / MUTE
Rhythm Out MEMORY / MAIN / SUB / MAIN+SUB / MUTE
SUB OUT Lev 0-200 = 100
Auto Off ON / OFF
MIDI Rx Ch 1-16 = 1
MIDI Omni ON / OFF
MIDI Tx Ch 1-16 / RX
MIDI Sync MEMORY / INTERNAL / MIDI
MIDI PC Out ON / OFF
USB IN Level 0-200 = 100

USB OUT Level 0-200 = 100

USB IN Out Select MAIN / SUB / MAIN+SUB

USB Mode STORAGE / AUDIO

FX

Target INPUT / TRACK1-3 / MAIN OUT TRACKS-TR&RHY / MAIN OUT TOTAL

Category TRANSPPOSE-OTHER

Type [DEPENDE DE: CATEGORY] = TRANSPPOSE

Level 0-100

[...]

Abreviaturas dos pedais

EXP1 PEDAL	E1
LOOP FX PEDAL	FX
CTRL1 PEDAL	C1
CTRL2 PEDAL	C2
CTRL3 PEDAL	C3
CTRL4 PEDAL	C4
EXP2 PEDAL	E2
EXP3 PEDAL	E3
TRACK1 REC/DUB	T1R
TRACK1 PLAY	T1P
TRACK2 REC/DUB	T2R
TRACK2 PLAY	T2P
TRACK3 REC/DUB	T3R
TRACK3 PLAY	T3P
SYNC START/STOP	SS
CC#1 - CC#95	?

E2						E3	
C1	C2					C3	C4

SS						FX	E1
1R/ 1D	1S	2R/ 2D	2S	3R/ 3D	3S		
1P		2P		3P			

Assign: Pré-definições de Fábrica:

Assign1: EFFECT CONTROL - E1

Assign2: MEM Level - E2

Assign3: MEMORY INC - C1

Assign4: MEMORY DEC - C2

Assign5: FX TYPE INC - C3

Assign6: FX TYPE DEC - C4
Assign7: ALL PLAY/STOP - SS
Assign8: OFF

Assign: Controles Possíveis (Target):

TR1-3 Play Mode
TR1-3 Reverse
TR1-3 Stop Mode
TR1-3 Play Level
TR1-3 Rec Level
TR1-3 Pan
TR1-3 Output
RHY Pattern
RHY Level
RHY Output
MEM Level
MEM Input Out
MEM Midi Sync
MEM Overdub Mode
MEM Rec Mode
MEM Tempo
MEM Tempo (TAP)
MEM SingleTrPlay
MEM Track Change
MEM Reverb Level
FX Target
FX Type
EFFECT CONTROL
MEMORY INC
MEMORY DEC
LOOP FX ON/OFF
FX TYPE INC
FX TYPE DEC
UNDO/REDO
TR1-3 UNDO/REDO
TR1-3 PLAY/STOP
ALL PLAY/STOP
TRACK1-3 CLEAR
INPUT MASTER LEV
INPUT MIC SWITCH
CC#1-95

Assign: Pedais Controladores (Source):

EXP1 PEDAL [E1]
LOOP FX PEDAL [FX]

CTRL1 PEDAL [C1]
CTRL2 PEDAL [C2]
CTRL3 PEDAL [C3]
CTRL4 PEDAL [C4]
EXP2 PEDAL [E2]
EXP3 PEDAL [E3]
TRACK1 REC/DUB [1R/D]
TRACK1 PLAY [1P]
TRACK2 REC/DUB [2R/D]
TRACK2 PLAY [2P]
TRACK3 REC/DUB [3R/D]
TRACK3 PLAY [3P]
SYNC START/STOP [SS]
CC#1 - CC#95

7.4. Gravações Audiovisuais da Performance

Revoada (Antônio José Madureira)

clique para abrir ou ler QR code abaixo:



Romance da Bela Infanta (Antônio José Madureira)

clique para abrir ou ler QR code abaixo:



Toada e Desafio: I – Toada (Capiba)

clique para abrir ou ler QR code abaixo:



Toada e Desafio: II – Desafio (Capiba)

clique para abrir ou ler QR code abaixo:



Bendito (Egildo Vieira)

clique para abrir ou ler QR code abaixo:



Romance de Minervina (Antônio José Madureira)

clique para abrir ou ler QR code abaixo:



7.5. Depoimento de Antônio Madureira, em 22/05/2020

EP: Como começou o seu trabalho com a viola?

AM: Eu conhecia alguns momentos de viola anteriores ao Quinteto Armorial. Primeiro a viola do Théo de Barros, que gravou “Disparada” e que tocava no Quarteto Novo. Depois eu conheci o trabalho de Theodoro Nogueira. Inclusive, ele me deu pessoalmente uma cópia dos Prelúdios para viola, com as gravações de Antônio Carlos Barbosa Lima. Se bem que ele trabalhava a viola quase que desfazendo o que a viola poderia proporcionar, não é? Ele tinha receio das cordas oitavadas, coisa que hoje faz parte da linguagem da viola. E eu conhecia algumas coisas, mas não tocava. E aí o que a gente via às vezes de viola na MPB era uma adaptação de um violão de doze cordas.... Foi naquela época que apareceu a craviola de Paulinho Nogueira. Mas aí quando eu comecei com o Quinteto Armorial... quando eu recebi o convite do Suassuna... ele queria fazer a experiência com a viola. Meu instrumento era o Violão naquele momento e ele queria fazer a experiência com a viola. Mas aí não existia violas para a gente adquirir, então nós localizamos um *luthier* muito precioso daqui do Recife, que também se chamava João Batista, não o “JB”, mas o João Batista do Recife. Ele construía violino, violoncelo... Aí eu falei da viola e nós conseguimos um modelo da violinha de meia regra, que os cantadores chamavam “Cintura de Macaco”. A viola era linda... uma obra de arte. Só que aí começou a batalha da afinação. As cordas para essa viola. Porque realmente não se conseguia... tava tudo tão no começo e eu procurava insistentemente soluções, mas só depois é que eu entendi que as violas feitas em São Paulo pela Del Vecchio, pela Giannini... pressupunham que os encordoamentos que eram vendidos eram para afinar com aquela afinação do Mi Maior, que já dava um certo equilíbrio na afinação. Agora, se você pegar aquelas cordas com aquele calibre e colocar numa viola de meia regra, com a relação de uma afinação natural, como se fossem cordas do violão, lógico que você ia ter mais problemas ainda de afinação. Porque, por exemplo, o quinto par ficava sem tensão nenhuma. No Cebolão ele é em Si, um tom acima. E eu colocava um Lá, então ficava uma sonoridade sem expressão nenhuma, sem timbre. O segundo par também ficava muito sem tensão.

EP: Então a decisão de usar a afinação natural foi por causa do violão?

AM: Não... uma vez eu tava conversando com... com quem que foi?... sobre essas afinações, que disse que a afinação que a gente chama do violão, natural, é a afinação mais antiga. E às vezes o terceiro par vai pra Fá#, que é a afinação das *Vihuelas*. Acho que foi Wagner Campos, um estudioso do instrumento, que já escreveu... que tem um acervo maravilhoso... uma coleção de instrumentos... e a gente estava conversando sobre essas afinações e ele disse “Ah, isso aí é invenção das pessoas...”, que a afinação é o que ele chamava Natural. E de certa forma, a minha experiência depois, de pesquisa e de observação com as violas da cantoria, do cantador... a relação também é a mesma, só mudam as oitavas e as extensões. Quando você faz no quinto traste no violão aquilo é lá maior, não é isso? No cantador, inclusive não sei se você já viu aquela pesquisa do Mário de Andrade da Missão de Pesquisas Folclóricas, a coleção que o SESC lançou com o centro cultural. É uma caixinha que lançaram com 6 CDs. Tem aquela famosa foto dos dois violeiros numa feira. É uma foto famosa que foi publicada algumas vezes. Essa foto faz parte dessa pesquisa e tem as gravações desses cantadores. Nos cadernos de campo tem um esboço da viola... e tem inclusive o nome, a afinação das cordas e como elas eram chamadas. E se você ver, eles fazem aquela posição famosa para cantoria que é do quinto traste. E aquilo vai soar um Ré maior, não vai soar um Lá maior. Porque eles cantavam num diapasão muito mais baixo. Porque não tinha a poluição sonora, eles cantavam numa feira. Hoje os cantadores quando fazem essa cantoria eles tocam chegando a afinar em Sol maior. O Grave, aquela oitava, já está em Sol. Eles foram subindo o diapasão. Aí cantam altíssimo, lá em cima. Porque você cantar em Ré maior e depois passar para cantar em Sol maior é difícil. Inclusive hoje em dia para eles conseguirem a cordinha que oitava o quinto par, estão usando de um arame de um varal. É uma cordinha tão fininha que é pra aguentar, porque no mercado não tem uma corda, não é? Porque de certa forma eles trabalham com a segunda corda, a terceira, a quarta vai dentro do acompanhamento..., mas o mais importante pra eles, se você observar, é o bordão e as segundas. A primeira, se você aproximar de uma viola de cantador, ela é praticamente sem tensão nenhuma. Porque eles nem usam na tradição e a corda é mais até para compor. Às vezes eles colocam até só uma corda porque ela não tem tensão. Nada é feito nela. E o cantador, de certa forma, usa o pedal como na música indiana existe a

Tambura, não é? Que é um instrumento que só emite esse pedal de fundamental e quinta, que é a base para o Sitar improvisar. Assim mesmo eles também têm esse pedal, que é o mais importante, o mais característico. E a música que eles realizam são aqueles pequenos entremeios, aqueles baiões de viola, aqueles ponteados, que são fórmulas que eles repetem enquanto estão aquecendo a cantoria, enquanto estão esperando que o outro responda o verso que foi dito anteriormente. Então tem aquele Baião, que é pontuação mesmo, com o acorde e às vezes a anúncio da toada para o gênero que vai ser cantado, mas não tem uma música instrumental para viola.

EP: Com o Quinteto vocês tiveram contato com músicos populares, tocadores de rabeca, de pífano e também com cantadores de viola, não é?

AM: Tive vários contatos. Os primeiros ainda foram individualmente. Ariano queria que eu conhecesse a tradição da viola dos cantadores. Então, o primeiro cantador que eu conheci foi o Diniz Vitorino, que era de Caruaru. Ele veio ao Recife algumas vezes e mostrava os baiões, os ponteados... como tocava. Agora, para mim era uma viola muito própria para cantar, ela era armada para cantar. Algumas cordas eram privilegiadas sem levar em conta a tensão que elas ficavam. Ficavam muito tensas, então eu ficava pensando o que é que eu vou fazer? Porque você não tinha muita alternativa. Atualmente tem um rapaz aqui no Recife, o Rodrigo Caçapa, que está fazendo gravações e composições para a viola dos cantadores. Eu não vi o trabalho dele, mas sei que é fundamentado na viola da cantoria, com aquelas afinações, com aqueles pedais..., mas eu não vi. Primeiro que ficavam muito tensas as cordas e com um campo de ação muito limitado, quer dizer, era mais um instrumento básico para se cantar do que um instrumento para você desenvolver uma música instrumental, uma música solística.

EP: hoje em dia é possível comprar as cordas cada uma individualmente... escolher a tensão. Então é muito mais fácil criar afinações novas...

AM: Ah sim! Tudo calibrado dependendo do que você quer. Eu comprava corda todo dia, experimentava, pedia viola emprestada..., mas o problema era muito sério, porque às vezes a própria deformação da corda... Se ela estava afinada, quando você apertava ela deformava

e já era outra afinação. Então eu cheguei a descobrir um artifício. Eu colocava uns pedacinhos de plástico no pé da corda. Depois até os fabricantes começaram a usar no cavalete. Em algumas cordas eles avançavam um pouco para compensar a deformação que a corda ia sofrer quando fosse apertada. Então eu colocava esses dois “calçozinhos”, diminuindo um pouco o tamanho da corda. Porque ia ser compensado com a deformação que a corda ia sofrer. Isso me ajudou um pouco, mas mesmo assim eu queria trabalhar a viola e não conseguia. Então eu disse “bom, a viola vai entrar no Quinteto utilizando as regiões em que ela não apresente tanta desafinação, e a música instrumental foi desenvolvida por essa limitação. Foi aquela primeira peça, justamente quando eu recebi a viola do *luthier* João Batista, eu fui mostrar a Ariano. A viola era linda... e aí foi quando eu fiz uma improvisação com aqueles temas... e depois eu dei uma ajeitada e virou aquela peça chamada “Improviso”. Foi gravada duas vezes, uma vez solo e outra vez com o grupo todo, em outra versão. Teve um caráter de improvisação no primeiro momento e depois nós colocamos o nome de “Improviso” para viola. não é que era uma improvisação, mas pelo fato de a gente estar usando uma toada para se cantar o martelo agalopado, que é aquela parte central, a melodia de domínio da tradição, aí nós colocamos o nome de “Improviso” para viola. Depois eu não consegui fazer mais nada assim solo porque a viola era muito limitada. Então eu dizia, “É melhor fazer ela no contexto do Quinteto, usando as regiões mais favoráveis para afinar...”

EP: E depois do fim do quinteto tem alguma composição, alguma gravação nova ou o senhor seguiu mais com o trabalho do violão?

AM: Não, eu desenvolvi muito a discografia com música infantil, com música para dança, para espetáculo de dança, para balé, para discos de pesquisa.... É quando eu volto para o violão que eu tinha interrompido. No Quinteto ninguém estava querendo fazer a experiência com viola porque o violão já estava pronto... a tradição. Ninguém queria se cortar nas cordas da viola. Aí eu disse “Eu vou enfrentar, porque é uma caminhada para se conhecer...”

EP: A forma de tocar desses cantadores lhe influenciou em alguma coisa? Como era a técnica que eles utilizavam?

AM: Não. Eles às vezes usavam polegar e o indicador. O polegar nos bordões e o indicador para fazer os desenhos dos ponteados. Não tinha muita técnica não. Agora, eu conheci depois um cantador aqui do interior que tinha algumas composições para viola. Era um cantador chamado Manoel Xudu. Eu tive com ele algumas vezes, tanto na casa de Ariano, quanto no período que eu passei em Campina Grande, que nós fomos transferidos para o campus de Campina Grande para instalar um núcleo de artes, que hoje inclusive é um departamento muito grande com muita gente, com planos até de fazer um departamento de música, não é? Cresceu tanto... então, na época que eu fui para Campina Grande nós realizávamos o congresso dos cantadores com Ivanildo Vilanova à frente. Tinha a associação dos cantadores. E esse congresso tinha o apoio da universidade. Como eu era chefe do departamento e muito ligado à pesquisa, eu me envolvi muito com o congresso dos cantadores. Acho que dois anos ou três, nós fizemos. Inclusive em um desses congressos eu falei com o Marcus Pereira, por que ele não aproveitava esse material e fazia uma triagem e fazia uma gravação? Não sei se você conhece.... No catálogo da Marcus Pereira tem dois volumes chamados congresso dos cantadores, dos anos que eu estava em Campina Grande. Aí naquele momento você via muita gente da viola, mas mais da cantoria, mas da primeira vez, eu encontrei Manoel Xudu e nós fomos em casa e fizemos lá uma manhã de cantoria, e ele tocou para mim algumas pecinhas, mas tudo muito minimalista. Dois temas que vão se repetindo, se intercalando e a composição era essa... não tinha nada de grandes desenvolvimentos não, eram coisas muito da tradição mesmo, como se você ouvir a música da Corá africana, da Kalimba... você vai ver aquela mesma estrutura.

EP: mas ele nunca chegou a gravar essas peças instrumentais?

AM: Não. Nunca teve oportunidade.

EP: Ok. Aproveitando que o senhor falou do minimalismo, sobre a característica das composições... esses elementos musicais que vão se repetindo e vão formando camadas... depois os outros instrumentos vão sendo acrescentados, ou com um solo, ou com novas camadas... o que muitos autores até comparam com o minimalismo. Teve alguma influência na época ou veio por outro caminho? Inclusive nas outras obras, sobretudo do primeiro

disco... nas obras do Antônio Nóbrega, do Guerra-Peixe e do Egildo Vieira, todas compartilham essa mesma característica. Era um consenso? Foi algo que foi pensado em conjunto, de onde é que vem essa proposta estética?

AM: Essa proposta estética vem das minhas pesquisas. Dos meus estudos, não só da música da tradição nordestina, mas também da música chinesa, da música africana, da música indiana... porque eu via muita proximidade com o que eu via no Nordeste. Então eu digo “a estética deve caminhar por aqui...”. Porque se é um material tão parecido, por que não, os processos de composição e linguagem não podem ser também seguidos nessa linha? O que para os músicos eruditos aquilo era um retrocesso enorme, né? Eles diziam que aquilo já tinha sido feito, que aquilo era música medieval, que aquilo... eu tava querendo inventar a roda de novo, que a música ocidental já tinha feito aquele caminho... Eu dizia “não, ela fez aquele caminho, mas fez um caminho próprio. Eu estou pensando que nós vamos fazer um caminho de uma música erudita brasileira como existe a música clássica indiana, a música clássica chinesa, e não que nós vamos fazer um novo nacionalismo, não é? como Villa-Lobos fez, como na europa teve aquele momento nacionalismo como também quando houve um esgotamento eles foram atrás do Japão, de Bali... eles foram atrás, porque eles estavam sem saída, não é?” Então, o minimalismo que eu desenvolvi nasceu dentro do próprio material. Inclusive eu não conhecia o movimento minimalista americano. Quando nós fomos tocar em Salvador num festival que eles organizavam... era o curso de música famoso, um seminário de música. E um ano eu fui e fomos tocar e eu fiquei fazendo uns cursos lá. E ainda não tínhamos lançado o primeiro disco. Aí um grande mestre da música de Salvador, o Ernest Widmer, que era um “crânio”, acho que ele era da Suécia, ou não... da Suíça, e morava em Salvador há muitos anos. Quando ele ouviu o concerto (do Quinteto Armorial) disse que iria conversar comigo. E marcou um encontro na casa dele no outro dia e eu fui. Ele me perguntou se eu conhecia o minimalismo americano. O Steve Reich, o Terry Riley... Ele até me deu uma cópia de uma peça de Terry Riley que se chama “In C”. Que são fórmulas que a orquestra vai tocando e repetindo aleatoriamente. Aquilo demora horas, como se fosse um gamelão tocando... aí eu disse que não, que não conhecia... aí ele me deu uma cópia. Era uma página só, a partitura. Todos os músicos recebiam a mesma página e era uma coleção de pequenas frases que iriam ser repetidas transitando entre os instrumentistas.

Como também ele me mostrou o concerto para viola [de arco] de Bartók, que é a última peça de Bela Bártok, que até foi concluída por um discípulo... ele faleceu antes... que ele (Widmer) achava também muito parecido. Lógico que com outra linguagem harmônica e contrapontística, muito sofisticada. Eu lembro que ele também conseguiu isso. Teve outra peça que ele disse que eu precisava ouvir... bom, mas foi isso. Foi esse encontro. Eu disse que não, que era uma coisa espontânea, que era na observação... o que eu vinha observando e que eu achava que eram caminhos da linguagem de uma composição erudita, em que aquelas atitudes, aqueles processos... nós encontrávamos na própria música da tradição popular, tanto nas bandas de pífano, quanto nos maracatus, quanto na cantoria, quanto... até no candomblé, que depois eu fiz uma experiência mais aprofundada, nos toques... e vi que havia também uma estrutura de repetição.

EP: E quanto ao modo nordestino? Também foi resultado da pesquisa ou foi uma coisa que vocês sistematizaram nas composições?

AM: Não. Era muito presente nas composições da tradição e nós já incorporamos aquilo como uma característica da música do Nordeste. Alguns estudiosos já tinham até escrito textos sobre os modos nordestinos, algumas monografias... já se falava muito desses modos. O Guerra-Peixe, o... teve um outro que fez um livrinho... não estou lembrado agora o nome.... Muita gente já vinha estudando esses modos, que também são modos que estão em outras culturas, não é nada tipicamente do Nordeste.

EP: é a combinação rítmica e melódica que acaba caracterizando a música do Nordeste? AM: Exatamente. Lógico que foram reflexões futuras depois do trabalho feito, que eu... muita gente perguntava isso que você perguntou... por que essas repetições, superposições e um elemento que está no início ele vai somar com outro que vai estar no final... não é? Então eu, nas minhas reflexões, no sentido do que poderia definir o que é uma Música Armorial cheguei a algumas reflexões, lógico que depois de ter feito..., depois de existir. Então eu achava que a música era um próprio brasão, o próprio emblema, em que você apresenta elementos repetitivos, como se num brasão existissem as quinas dos castelos, todos aqueles elementos que compõem o brasão... o glifo, e também os campos... as delimitações dos

campos. Então eu achei que definiria muito a estética Armorial, além do material melódico, rítmico... essa forma tentava transformar o tempo musical com essas repetições, com esses *ostinatos*. Ela tentava transformar o tempo em espaço. Quer dizer, aquelas repetições lhe dariam a sensação que você está diante de um símbolo. Não criar um discurso, como um discurso literário... um discurso da tradição europeia, mas o discurso dela seria em busca desse elemento estático. De que... ora, se você usa um *ostinato*, você está realimentando uma informação. Se você está realimentando, você está querendo dar a sensação de que algo está fixo. Se você começa a modificar, a trazer novos elementos, vai lhe dar a sensação de movimento, de mutação. Enquanto o *ostinato* vai lhe realimentar para você não sair de um espaço. E esses elementos seriam superpostos nesses campos de ostinatos, que seriam os campos que iriam lhe dar essa sensação de espaço. O tempo que ali é fixo, nesses espaços você ia mostrando elementos, e os elementos se repetindo e elementos se superpondo, sempre com essa ideia de que era isso o que iria definir o que é a Música Armorial. Porque o Armorial é... simplesmente como Ariano dizia “é um nome bonito”. Ele dizia “não, Armorial é porque é um nome bonito”, eu digo “sim, mas deve ter uma razão... ou deve ter uma explicação... ou devemos achar uma explicação”. Foi quando eu comecei a estudar muita coisa de simbologia em música, em heráldica... Inclusive um livro que eu passei a citar nas conferências e nas aulas, é um livro sobre simbologia musical, de um professor que viveu na USP, São Paulo, o professor Roger Cotte chamado “Música e Simbolismo”, então tem um trecho no livro que fala nos brasões. Que a palavra brasão vem do verbo tocar as trombetas, tocar as trompas... vem de *brass*. Então, brasão são os toques, são as vinhetas das trombetas. Mas isso aí depois foi ficando claro que é muito comum você encontrar a música como uma representação de alguma coisa, que dizer, as vinhetas musicais são brasões, porque eram tocadas com instrumentos de metal. Está nesse livro do Cotte, “Música e Simbolismo”. Então eu comecei a ver essa possibilidade... eu digo “então deve ser isso...”.

EP: Quando eu uso do universo do Live Looping para interpretar a Música Armorial e sempre vejo nos textos e nas entrevistas que o próprio Ariano era muito crítico em relação ao uso de tecnologias, às guitarras elétricas, e criticava muitos artistas por utilizarem tecnologia, ele mesmo não utilizava nem computador... então, o fato de eu estar utilizando um dispositivo

eletrônico... o que o senhor acha a respeito? Qual é a sua opinião em relação ao uso de tecnologias como a Loop Station, por exemplo?

AM: Certo. Não... eu inclusive já utilizei em composições minhas. Não utilizei, lógico, no Quinteto Armorial, porque nós não tínhamos nem acesso. Mas em outros trabalhos eu cheguei a usar. E acho que contribuíram muito para o trabalho, as sonoridades vindas de instrumentos eletrônicos, dos efeitos dos periféricos no estúdio de gravação, quer dizer... o que Ariano muitas vezes... eu cheguei a entender nas aulas-espetáculo que ele dizia que era contra a guitarra, é que ele dizia que eles estavam exportando... não era a guitarra... eles estavam destruindo a cultura brasileira e exportando uma forma mais generalizada de costumes e modas e produtos que vinham junto com a guitarra, não é? Não era a guitarra... ele sempre dizia que na verdade eles estão vendendo um produto de quinta categoria... de massa... usando um elemento mais fascinante, que o jovem acha, que é a guitarra, mas com a guitarra vem estética, vem alimentação, vêm filmes, vêm valores políticos, sociais, vem a afirmação de uma nação dominadora, que tem o poder. Ele sempre dizia que a guitarra... não era o instrumento em si, era o que ela vinha trazendo com mercadoria junto...

EP: É o que ela simbolizava naquele momento, não é?

AM: Exato.

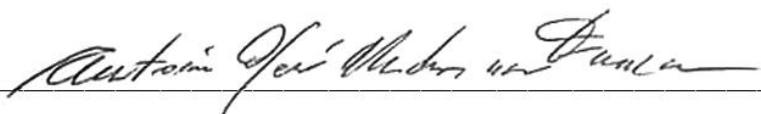
EP: Tem a ver com símbolo também, não é?

AM: Exato. E acho que ele tem razão. Se você fizer uma análise, hoje você sabe que o mercado... o capitalismo... está atrelado à destruição de uma identidade cultural, para enfraquecer uma nação e tornar mais fácil a sua dominação. Nos filmes isso é muito claro. Ele [Ariano] até numa última aula que eu vi na internet, contando a história do Indiana Jones, que é isso.... Ele está num país árabe e está numa feira, e salta um guerreiro com uma adaga enorme e faz aqueles gestos de ataque... que vai atacar. E o Indiana Jones no lugar em que está, puxa a arma e dá um tiro no guerreiro. Toda tradição de luta e de guerra do guerreiro é desfeita com um movimento de um gatilho, de uma arma muito mais poderosa. Ariano dizendo "isso aí a gente dá uma risada dentro do cinema, mas você não sabe de que você está rindo... está rindo de uma coisa de imperialismo muito séria...".

Declaração de Consentimento Informado - Entrevista Semiestruturada

Eu, Antônio José Madureira, declaro que aceitei participar de livre vontade no estudo da autoria de Erik de Lucena Pronk (Aluno do Programa Doutoral em Música da Universidade de Aveiro), orientado pelo Professor Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho (Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro), no âmbito da pesquisa de doutoramento na área de Música. Foram-me explicados e compreendi os objetivos principais deste estudo, intitulado “Do Romance ao *Loop* Nordestino: Viola Sertaneja e *Live Looping* na Música Armorial”. Aceitei conceder o meu depoimento por meio de uma entrevista semiestruturada realizada por videoconferência em 22/05/2020, que abordou questões sobre a minha trajetória musical. Compreendo que a minha participação neste estudo é voluntária e que ao participar neste trabalho, estou a colaborar para o desenvolvimento da investigação. Declaro que tive oportunidade de ler a transcrição do depoimento e que o conteúdo informado é fidedigno e válido.

Data 17/12/2020,



Assinatura