

Berimbau-de-lata e marimbau: Da rua para o palco

MODALIDADE: INICIAÇÃO CIENTÍFICA

Alice Lumi Satomi

UFPB – alicelumi@gmail.com

Eraldo Kelvin Brasil de Azevedo

UFPB - eraldo.azevedo@academico.ufpb.br

Larissa de Souza Mendes

UFPB - laramendes_@hotmail.com

Lucas de Lima Wanderley Resende

UFPB - lucas.resende.lima@gmail.com

Mattews Asaph Domingues Sol Sol

UFPB - mattewssolsol02@gmail.com

Resumo. Abordagem etnomusicológica e organológica sobre o berimbau-de-lata e o marimbau, descrevendo não somente a fisiologia, mas, principalmente, o trajeto dos instrumentos e seus protagonistas sociais. O trabalho pontua o panorama histórico e sociocultural dos instrumentos em foco destacando o Movimento Armorial, na década de setenta, incluindo os antecedentes e a continuidade da sua utilização, sobretudo na Paraíba. Partimos do perfil organológico para seguir com as considerações etnomusicológicas sobre o estudo. O breve ensaio levanta e observa o uso e a conduta cultural em torno desse timbre tão peculiar ao nordeste.

Palavras-chave. Berimbau-de-lata. Marimbau armorial. Nordeste. Timbre. Identidade cultural.

Title. *Berimbau-de-lata and marimbau: from the street to the stage*

Abstract. Ethnomusicological and organological approach to the *berimbau-de-lata* and the *marimbau* describing not only the physiology but mainly the trajectory of the instruments and their social protagonists. The article points out the historical and sociocultural overview of the instruments in focus highlighting the armorial movement in the seventies including the antecedents and continuity of its use especially in Paraíba. We begin with the organological profile with the ethnomusicological considerations about the study. The brief essay surveys and observes the use and cultural behavior around this timbre so peculiar to the northeast.

Keywords. Berimbau-de-lata. Marimbau armorial. Northeast. Timbre. Culture identity.

1. Apresentação

A compreensão do contexto sociocultural em torno de um instrumento musical enriquece o estudo da música e o embasamento histórico do ambiente em que se situa, sedimentando a concepção da práxis em sua realidade. Comumente, o contato com o estudo histórico sobre a estética e vida musical é focado em períodos e lugares específicos com referências europeias, o que, na tentativa de se transpor para a atual conjuntura nacional, acarreta na diluição do conhecimento durante a construção da correlação. Deste modo, o presente artigo traz uma visão do nosso entorno territorial e temporal, propondo abordar a organologia do berimbau de lata, e sua variante armorial intitulada “marimbau”, que fazem parte da paisagem sonora nordestina. Diante da viabilidade do primeiro para construção e simplicidade na forma de tocar, seu uso se mostra favorável para a educação musical, como propunha Madureira (1980).

Trata-se de um cordofone simples, monocórdico e não temperado. Com uma das mãos, é percutida uma baqueta sobre a corda, enquanto as alturas das notas são dadas pelo deslizar de um frasco de vidro pela outra mão. O berimbau-de-lata pode ser redimensionado a exemplo do marimbau do movimento armorial. Para a nossa pesquisa, buscamos abordar o berimbau-de-lata sob o viés etnomusicológico, orientando-nos pela organologia adotada pelo Projeto MIMO – *Musical Instruments Museums Online* (MONTAGU *et al.* 2014) como uma ferramenta interdisciplinar de estudo que complementa a compreensão social e histórico-cultural do berimbau-de-lata e seus desdobramentos na musicalidade brasileira.

O berimbau-de-lata se mostra presente nas feiras e cotidianos urbanos do nordeste brasileiro e seu uso era comum entre pedintes. Sua riqueza timbrística e possibilidade sonora eram ignoradas pela maioria dos musicistas e pelos grandes palcos musicais. Na década de setenta, a música do Movimento Armorial buscava explorar os timbres característicos do nordeste em suas composições de câmara. O novo timbre do marimbau armorial, uma reinvenção do berimbau-de-lata, corroborou com o processo de resignificação da paisagem sonora das ruas para o palco da música camerística.

2. A reinvenção do berimbau de lata

Foi a sonoridade peculiar produzida por este instrumento tipicamente nordestino que impactou o músico Fernando Barbosa, despertando o interesse em agregá-lo às experiências do que viria a ser o Quinteto Armorial, conforme relata no encarte do disco *Marimbau*:

[...] andando pelo centro de Recife vi um pedinte [...] tocando berimbau-de-lata. Naquele dia [...] descobri sua beleza rústica, percebi sua originalidade e tomei tento de sua importância. Fiquei a escutar aquela música e a ouvir sua beleza com o encantamento mágico da primeira vez, a me suscitar pensamentos que sem cessar me perguntavam: Por que não aproveitar o berimbau-de-lata mais amplamente? Por que não incluí-lo no [então] Quarteto Armorial para enriquecê-lo com um novo som e mais, colorí-lo com um novo timbre? (BARBOSA *apud* FARIAS, 2018, p. 4)

A sugestão de Barbosa não foi somente acatada como foi convidado a tocar o instrumento, redimensionando o quarteto (formado por flauta, violino, viola de dez cordas e violão) para o que passou a ser conhecido como Quinteto Armorial. Barbosa passou a ser o intérprete da cítara referida, passando a trazer a sonoridade periférica para a visibilidade dos palcos metropolitanos.

A partir da da classificação de Hornbostel-Sachs atualizada por Montagu *et al.* (2014) podemos descrever as características do berimbau de lata da seguinte forma: O berimbau de lata é um

¹ Corda bordão, geralmente, de violoncelo para afinar uma oitava mais grave que a corda aguda.

cordofone simples, monocórdio, da família das cítaras pranchiformes cuja base é uma ripa, que suporta a tensão de uma corda apoiada sobre os cavaletes, e, por sua vez, se situam na parte superior, fechada, de duas latas ressonadoras (fig. 1). Como o formato dessas latas fogem dos padrões cuia 314.121 e box 314.122, e sendo a classificação expansível, poderíamos acrescentar mais um item 314.123 e especificá-las como ressonadores tubulares.



Fig. 1. Berimbau de lata. Arquivo de Jonas da Costa Feliz, Campo Grande, 2009²

Não por acaso, foi amplamente utilizado por mendigos pedintes na rua, muitas vezes cegos; as cítaras são instrumentos cuja acessibilidade à música é facilitada pela simplicidade na construção e manuseio. Além disso, a relação do instrumento com a cultura africana nos traz reflexões sobre os músicos descendentes, que permaneceram à margem na história da música brasileira. Quanto à maneira de tocar, Antonio Madureira descreve com a propriedade de quem compôs para e elaborou um livro didático sobre o berimbau-de-lata:

O instrumentista percute a corda, através de uma baqueta, com uma das mãos [a direita no caso do destro]. Com a outra, faz deslizar um pequeno frasco de vidro sobre a corda. [...] é rico de possibilidades: notas soltas, ligadas, portamentos, vários efeitos percussivos [...]. O berimbau [de lata] está quase sempre presente nas feiras, tocando benditos, cantigas e toques de viola. [Não possui um repertório próprio, exclusivo], mas toca e reinterpreta tudo [...] com uma maneira muito própria de executar (Madureira 1980, p. 35).

É a partir das considerações acerca do berimbau de lata que começamos a traçar o perfil organológico do marimbau armorial. A classificação consagrada iniciada no Museu de instrumentos de Bruxelas (MAHILLON, 1978) e estabelecida no acervo de Berlim (SACHS-HORNBOSTEL, 1961), leva em consideração a origem do instrumento. Assim como a flauta de metal pertence à família das madeiras, no caso do marimbau, como temos por certo a proveniência, consideramos a mesma categorização do antecessor do marimbau armorial. Retomando questões lexicográficas, especificamos como “marimbau armorial” para diferenciá-lo do termo que “vem do quimbundo *mrimbau*” (LAYTANO *apud* ANDRADE 1989, p. 310).

² disponível em <http://jonasfeliz.blogspot.com/2009/03/marinbau-de-lata.html>

Este refere-se ao arco de boca, cujo tocador dedilha ou percute a corda do arco musical, utilizando a boca como caixa de ressonância.

M. Tereza Moraes explica que “Suassuna adotou o nome [...] ‘marimbau’ para distingui-lo do ‘berimbau baiano’” (1994, p. 88). Após contar sobre o instrumento que inspirou o marimbau armorial, Fernando Torres explica que, na ausência de latas, “não tinha mais sentido continuar usando o nome de berimbau-de-lata. Passou a chamar-se marimbau por sugestão do próprio Ariano.” (BARBOSA, 2018, p. 4). Já Fernando Farias (2020) lembra que Suassuna justificou a contração dos termos marimba e berimbau, por ser um berimbau com maiores possibilidades melódicas. Todas as afirmações obtidas atribuem ao líder do movimento o batismo do instrumento em tela.

Se o berimbau de lata é um instrumento que exerce sua função musical na feira sem problemas, convivendo com outros sons e atividades, ao ser transposto para outros ambientes e conviver com instrumentos temperados, passou por algumas modificações, antes de ser agregado ao Movimento Armorial. Para atender ao propósito armorial de recriar temas populares em uma ambiência de música de câmara, se equiparando às qualidades e potências sonoras do violino, da flauta transversal, violão e viola nordestina a tarefa de potencializar as propriedades acústicas do berimbau-de-lata através da construção de um novo *design*, que resultou no marimbau armorial, coube “ao *luthier* João Batista Lima (1931-2017) [...]. [O instrumento] perdera as duas latas, mas ganhava uma caixa de ressonância de madeira e mais uma corda extra para ampliar as possibilidades musicais” (BARBOSA 2018). Provavelmente, para realizar o pedal característico da música nordestina, sobretudo da cantoria. A caixa retangular teve as arestas abrandadas por uma linha sinuosa que se estreita de um lado, para a caixa de cravelhas e termina com uma voluta semelhante à da rabeca. Para a extremidade oposta, completando a simetria, termina afunilado para acoplar o suporte da alça tiracolo.

As duas cordas se apoiam sobre um cavalete semelhante ao da viola de arco. O exemplar da Figura 2 pertence à Fernando Pintassilgo e foi construído pelo *luthier* Manoel Pontes, em 1990, em João Pessoa, medindo 1,10 m de comprimento, 13,5 cm de largura, na parte mais larga, e 7 cm de altura. É uma réplica idêntica do marimbau armorial original, feito pelas mãos de João Batista Lima.



Fig. 2. Marimbau armorial feito por Manoel Pontes, 1990. Fonte: arquivo de Fernando Pintassilgo

Considerando que o marimbau armorial já tem quase cinquenta anos, poderia ser classificado como variante do berimbau-de-lata: um cordofone simples – ou seja, um instrumento que permite que uma ou mais cordas sejam estendidas entre pontos fixos – bicórdio, composto de um fio de arame de aço duro afinado, geralmente, em *ré*³, e uma corda *ré*, afinada em *ré*² do violoncelo. Nas subcategorias, pode ser considerado como cítara pranchiforme real, pois o suporte de cordas é rígido e o plano das cordas segue paralelo ao suporte das cordas. Por fim, apresenta um ressonador em forma de caixa. Sendo assim, sua classificação equivale a 314.122, de acordo com o sistema atualizado pelo projeto MIMO (MONTAGU 2014, p.12-13). É importante compreender que este sistema de classificação analisa os instrumentos a partir da estrutura física envolvida na produção dos sons, ou seja, de acordo com o material presente nele responsável pela produção sonora, no caso, a corda.

A diferença entre o marimbau armorial e o berimbau-de-lata reside na ressonância, que neste ocorre com dois ressonadores tubulares (as latas), enquanto que, naquele, temos uma caixa de ressonância de madeira incorporada ao instrumento, além de apresentar uma corda extra e afinadores. A maneira de tocar de um se manteve no outro. Retomando Fernando Torres Barbosa, que além de tocar marimbau e flauta e ter uma verve poética, atua como professor de música, compositor, escritor e artista plástico. No resumo da editora consta:

Nasceu no ano de 1945, no município Palmeira dos Índios, em Alagoas; estudou Música e Artes Plásticas na UFPE, de onde saiu formado em Filosofia; No período 1978-2015, atuou na Universidade Federal da Paraíba, hoje Universidade Federal de Campina Grande, como professor das disciplinas Música, Artes Plásticas, Estética e História da Arte, e História da Música. (ALANE 2015)

Foi nessa incursão—que Fernando Barbosa conheceu Ariano e sua ideologia, que, talvez, estivesse latente no dia que ele se reencantou com o berimbau de lata: “Já tinha visto várias vezes aquele instrumento, mas [...] nunca lhe tinha dado muita atenção. Naquele dia, porém [...] redescobri o instrumento”. Fernando *Marimbau*, como ficou conhecido, teve um papel preponderante na formação do grupo, não só como instrumentista. Antes mesmo da existência do conjunto, já “tinha certa aproximação com Ariano por ter sido seu aluno de estética no Curso de Filosofia na UFPE e depois por trabalhar no Departamento de Extensão Cultural (DEC) do qual ele era chefe” (BARBOSA, 2018, p. 3):

Em conversa com Ariano disse-lhe que tinha a pessoa certa [Antônio Madureira] para iniciar a formação do conjunto de câmara tanto por conhecer suas composições para a ‘Barca’ como por ser excelente violonista. Pedi-me então que o trouxesse para conhecê-lo. Assim surgiu o Quarteto Armorial. (BARBOSA, 2018, p. 4)

Ele entrou para o grupo em 1972 (SUASSUNA, 1974, p.63 *apud* QUEIROZ, 2014, p.51) e assim surgiu o Quinteto Armorial: “Um dia [...] Antônio Madureira anunciou que o Quarteto agora seria Quinteto com a inclusão do marimbau e eu, por ter sugerido a ideia, seria seu

executante” (BARBOSA, 2018, p. 5). Fernando também tocava a segunda flauta ao lado de Egildo Vieira.

Em 1976, Antônio Madureira organiza e produz o disco **Instrumentos populares do nordeste**. Entre as dezoito faixas encontram-se três registros para berimbau de lata, todas executadas por Severino Batista³: “*A ema*”, “*Bendito*” e “*Galope*”. Dois anos depois, no terceiro disco intitulado Quinteto Armorial (1978), Antônio Madureira conta como pensou o “Toque para marimbau e orquestra”:

A partir de três temas executados por Severino Batista, tocador de berimbau de lata, registrados por mim no disco ‘Instrumentos Populares do Nordeste’ (Discos Marcus Pereira) é que resolvi escrever o ‘Toque para Marimbau e Orquestra’, isto é, criar um diálogo entre o marimbau e uma orquestra, [...] com uma estrutura diferente das orquestras de câmara ou sinfônicas europeias e tendo como núcleo o Quinteto Armorial. ‘Toque’ é uma palavra que entre o povo do Nordeste significa execução de música por grupos instrumentais ou por instrumentos isolados [...] [A peça] é dedicada ao músico popular Severino Batista, uma das pessoas com quem venho aprendendo uma linguagem musical brasileira. (MADUREIRA, 1978)

Para maiores detalhes da utilização do marimbau nos primeiros álbuns do Quinteto Armorial ver a dissertação de Francisco Andrade (2017), do qual elencamos os usos do marimbau na tabela 1

3. Usos do marimbau pós armorial

Quem seguiu em frente com o marimbau armorial e muito emocionou Ariano, em 2011, quando o viu tocando com o poeta Marco di Aurélio, em João Pessoa, foi o terceiro flautista do Quinteto: Antonio Fernandes de Farias, vulgo Fernando *Pintassilgo*. De Boa Vista (PB), foi professor de flauta na Universidade Federal da Paraíba, em Campina Grande e João Pessoa (1978-2009). No movimento armorial, participou da discografia da Orquestra Romançal Brasileira (1977), do Quinteto Armorial (1978 e 1980), em Recife, e do Quinteto Itacoatiara (2000), em João Pessoa. Participou de quatro álbuns “do compositor Antônio Madureira: Brincadeiras de roda, estórias e cantigas de ninar (1983), Baile do Menino Deus (1983), Lua Camará (1990) e Inventário do Amor (2000)” (ARAÚJO *apud* Farias 2018). Com outras flautas populares (andinas, gaita de caboclinhos e harmônica) e marimbau, tocou em shows – do grupo Água, do Chile, Bhattacharya, da Índia –, gravou diversos programas do Som Brasil

³ “Por lembrar o formato de um cachimbo (Farias 2018), o *luthier* o batizou de “*Putimam*”. No vocabulário dos Chipaya, *Putimá* significa “folha de tabaco”. Curiosamente, quando conheci o instrumento, logo associei ao *dulcimer* apache, na versão *blues* tocado com vidro na mão esquerda. Em contato com a coleção do Museu dos Instrumentos Musicais, de Bruxelas, encontrei muitas semelhanças no formato e na utilização de pedal ou bordões, com a cítara *Hummel*, da região de Flandres ocidental, “conhecida como *blokviol*, *klompviol*, *vlier* e *krabkas*”, conforme Boone (2000). Nos últimos dias, ainda especulativamente, associei – o formato, a maneira e recursos do toque, bem como a sonoridade medieval – à cítara *Épinette des Vosges* encontrado em <https://youtu.be/FbN0w2PpW4o?t=108>.” (Satomi, 2020, p.10)

– com Chico Maranhão, Antonio Nóbrega entre outros (1979-88) –; gravou o álbum *Canto Cereal* (1992), como membro fundador do grupo *Etnia* (1986-1994); participou da trilha dos filmes *Eu, tu e eles*, de Waddington (2000), e *Deus é brasileiro* (Diegues 2003). Participou como flautista em alguns CDs de Antúlio Madureira, um difusor do berimbau-de-lata. Seguindo o legado armorial, participou do grupo *Cordas de Caroá*, do poeta Marco di Aurélio, e registrou o trabalho individual como autor e intérprete nos CDs *Todas as Flautas* (2009) e *Marimbau* (2018).

[...] uma de suas capacidades admiráveis, a de transformar em som (em tempo real) imagens, palavras de um poema ou movimentos de uma dança, captando e expressando com grande sensibilidade a ‘atmosfera musical’ de um momento [...] Possuidor de uma sonoridade ímpar, suas flautas soam como que por encanto, transportando-nos, com enlevo, a lugares, tempos e mares [recônditos]. Da mesma forma, no marimbau, produz timbres que nos conduzem a uma inelutável transcendência.” (ARAÚJO apud FARIAS, 2018, p.2)

Fernando relata que entrou para o Quinteto Armorial, no ano de 1977, quando o flautista Egildo Vieira do Nascimento anuncia sua saída, gravando, assim, as flautas dos últimos dois LPs do grupo: *Quinteto Armorial* (1978) e *Sete Flechas* (1980). Naquele momento, Pintassilgo figurava como flautista da Orquestra Romançal Brasileira. Ariano explica que a orquestra foi um importante desdobramento do movimento armorial [...] e que, “[...] foi agrupada a partir da estrutura do Quinteto, cujos integrantes e instrumentos, aliás, formam a espinha dorsal da orquestra” (SUASSUNA, 1977). Como um músico do Cariri paraibano, Fernando Pintassilgo sentiu muita familiaridade com toda aquela sonoridade dos grupos armoriais de seu tempo e sabia que aquele era o tipo de música que “queria fazer pelo o resto da vida” (DI AURÉLIO, 2012). Sua contribuição para a música armorial é vasta, não apenas como excelente flautista, mas também como marimbauísta. Fez soar as cordas do seu marimbau no Grupo *Etnia*, que fundou em 1986, em João Pessoa. O grupo gravou o disco *Canto Cereal* (1992), em que “uma profusão de músicas andinas, com *charangos* [...] além de samba, ciranda, música japonesa e até experimentações com música eletrônica e atonal [...] música céltica irlandesa” (CIACCHI, 2012) se confunde com as sonoridades nordestinas das suas variadas flautas populares – gaita de caboclinhos, *kena*, *siku*, *tarka*, ocarina, harmônica – e marimbau, que encontramos na música “Pau-de-sebo”, de Paulo Ró.

Depois de passar por vários palcos e grupos, Pintassilgo retorna à sua terra natal e de 2008 a 2010 integrou o grupo *Cordas de Caroá*, então coordenado pelo poeta Marco Di Aurélio. O marimbauísta nos conta:

[...] encontrei uma pessoa que até eu lamento não ter encontrado bem antes [...] o poeta Marco Di Aurélio, que faz um trabalho muito bonito com poesia e música. Então encontrei o Marco fazendo esse trabalho muito bonito que é o *Cordas de Caroá*, com poesia e música. Roberto Araújo, que é um maestro muito bom e grande músico;

Marcelinho, grande violinista; Betinho [Lucena] percussionista que é o sobrinho de Roberto Araújo. (FARIAS apud DI AURÉLIO 2012).

Seu marimbau esteve presente entre versos do poeta nas diversas apresentações do grupo e em quatro das dez faixas do disco *Da cor do sol* (2009). São elas: “Ponteio Acutilado” e “Rasga”, ambos de Antônio Nóbrega, gravadas pelo Quinteto Armorial no disco de 1974; “Macambira”, de Roberto Araújo e Marco Di Aurélio; “Cantiga” (domínio público), também gravada pelo Quinteto Armorial, no disco de 1978.

Em 2018, lançou o disco *Marimbau*, inteiramente dedicado ao instrumento, cuja amplitude sonora é reafirmada desde a variedade do repertório — composições suas e de outros músicos paraibanos como Carlos Anísio, Sergio Gallo, Paulo Ró, Chico César, João de Arimatéia, Salvador De Alcântara e Alice Lumi — até sua posição de solista, ressaltando sua rica versatilidade.

Quinteto Itacoatiara

O Quinteto Itacoatiara foi mais uma das expressões do movimento armorial na Paraíba. Formado em 1976 por professores do então Departamento de Artes da UFPB, ganhou esse nome por sugestão de Ariano Suassuna, que era assessor especial da reitoria e se valeu da Pedra do Ingá, “o famoso monolito com inscrições pré-colombianas, até hoje indecifradas” (SILVA JÚNIOR, 2002) para inspirar, representar e ilustrar a riqueza da sonoridade armorial, nordestina, paraibana, que buscavam produzir. Seus integrantes eram: Carlos Mahon, coordenador, compositor e violinista, Fernando Pintassilgo nas flautas, Arimatéia Melo no violoncelo, Salvador de Alcântara, na viola caipira, e Marcos Guimarães no violão. Passaram também pelo grupo Samuel Araújo no violão, Honorata Faustino no violoncelo, depois Agmar Dias Pinto Filho no violino, Eduardo Nóbrega no fagote e Luiz Fernando no violão.

No disco *Visões sertanejas* (2002) foi gravada apenas uma música tocada com marimbau, chamada *Caboré* de Salvador De Alcântara:

[...] constituída de dois momentos distintos: uma toada e um baião. Logo de início vem o tema que dá nome à peça, uma toada lamento, apresentada pelo marimbau [...]. Seguem variações rítmicas e melódicas sobre o tema e, por fim, um baião ponteadado com variações e reexposição do tema, e um molho percussivo. (ITACOATIARA, 2002)

Antúlio Madureira

Antúlio Madureira é compositor, multi-instrumentista e inseriu o marimbau em muitos dos seus trabalhos. Sua formação vai além da musical, já que também trabalhou durante muito tempo com teatro e dança, no Balé Popular do Recife. Formou o Trio romançal ao lado do seu irmão Antero Madureira e Walmir Chagas. Estes se revezavam entre violas, cavaquinho, flautas,

pífanos, gaitas e marimbau. Em 1987, lançaram seu disco homônimo, com a maioria das músicas de autoria de Antúlio.

Em 1993, lança o disco Teatro instrumental, em que toca o berimbau de lata em muitas faixas, como por exemplo “Rabecão”, tocada com arco; “Viagem ao infinito”; “Chegança dos mouros”; “Frevos para marimbau”, relendo “Hino do Elefante de Olinda”; “Fogão” e “Vassourinhas”. No referido espetáculo, misturou teatro e música, interpretando entre vários personagens, como pedinte, morador de rua, tocador de berimbau de lata, que executa o “Concerto para marimbau e orquestra”, Madureira (1977) junto com a Orquestra Jovem do Conservatório de Pernambuco.

Sua discografia compreende mais quatro discos: Mourama (1998), no qual aparece segurando seu berimbau de lata na capa; *Perré bumbá* (1998); No meio do mundo (2006); “*Carnis Valles*” (2014). É interessante perceber que Antúlio sempre optou pelo berimbau de lata, em vez do moderno marimbau armorial, com caixa de ressonância de madeira. Em certa medida, Antúlio renovou o timbre, o modo de tocá-lo, fazendo uso do arco de violoncelo. Depois, a partir do berimbau de lata aprendeu a construí-lo e ousou inventar vários tipos de instrumentos – o que se pode observar nas práticas do ex-flautista armorial Egildo Vieira, com o “*berincelo*”, por exemplo, e de vários outros mestres da cultura popular. O verbete sobre “Antúlio Madureira” salienta esse perfil inovador:

Além de músico, tornou-se um artesão musical. Cria e aperfeiçoa instrumentos a partir de objetos comuns. Este talento foi revelado por acaso em 1980, quando recebeu o convite de seu irmão, o maestro Antônio José Madureira, para tocar em uma Orquestra que teria instrumentos tradicionais e nordestinos. Nessa época, começou a pesquisar o marimbau, tendo desenvolvido uma nova técnica de execução. A partir do marimbau, desenvolveu outros instrumentos como a marimbaça, a cabala e o tubo sonoro. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN)

Fig. 3. Lista de gravações do marimbau armorial

Compositores	Música	Disco/vídeo/filme	ano
Antonio Madureira	Revoada	Do romance ao galope nordestino	1974
Capiba	Toada e desafio		
A.J. Madureira	Repente		
	Toré		

A.C. Nóbrega	Rasga (efeito)		
	Ponteio Acutilado		
A.J. Madureira	Lancinante	Aralume	1976?
	O homem da vaca e o poder da fortuna		
	Baque de Luanda	Quinteto Armorial	1978
	Cantiga	Sete flechas	1980

Alice L. Satomi	<i>Kátens: Maracatu; Dança serial</i>	Etnia	1992
Fernando Pintassilgo	Abertura	Eu, tu, eles (Waddington)	2000
Salvador Alcântara	Caboré	Quinteto Itacoatiara	2002?
A.L. Satomi	Andestino	Mosaico nipo-andestino-brasileiro	2014
A.J. Madureira	Ilumiara	Grupo Gesta	?
Alice Satomi	Abertura; Triptico	Peleja do Fute	2015
Fernando Pintassilgo	Força soberana	Marimbau	2018
Luis Fernando N.	Triângulo maneiro		
Sérgio Galo	Pintassilvando		
Carlos Anísio	Tempo de espera		
João de Arimatéa	Bom danado		
Chico César	Beradêro		

Fig. 4. Lista de gravações do berimbau-de-lata

Autores	Música	Disco/vídeo/filme	ano
Antonio Madureira	Toque para marimbau e orquestra	Orquestra Romançal Brasileira	1978
Severino Araújo		Instrumentos populares do Nordeste	
Antúlio		Teatro instrumental	
Escurinho		Vau da sarapalha	1992
Escurinho	Os primos de Guimarães	Malocage	2003

4. Considerações finais

A incorporação do marimbau armorial na construção timbrística do movimento armorial trouxe à tona seu predecessor que tinha como palco as ruas da cidade e corredores dos mercados públicos, o berimbau-de-lata. Através da pesquisa organológica e atualização lexicográfica desenvolvida por esse projeto de pesquisa pudemos constatar as heranças do marimbau armorial oriundas do berimbau de lata que culminou na pesquisa do contexto sócio histórico se mostrando ferramenta importante para assimilar a ideia de que o movimento armorial estaria ‘domesticando’, nos termos de Tobin (1992 *apud* ORTIZ, 2000, p. 140) os valores europeus, utilizando o formato da cena e instrumentos musicais à serviço de um conteúdo da cultura local oral e escrita.

Quando o movimento armorial através de Fernando Barbosa revisita as sonoridades proporcionadas pelo berimbau de lata entende-se a importância da ressignificação do filtro e sensibilização estética na formação musical, no estudo de um instrumento ou voz, ou em uma apreciação musical. Seja por conhecimento do contexto sociocultural local ou pela busca vital de representar, através dos sons, a vida real e seus caminhos de nela existir dá-se visibilidade às histórias reais, que fazem a cultura de um local viva e não fadada a um objeto folclórico, inanimado, no acervo da estante da elite colonial. Tal visibilidade frutifica na continuidade da utilização e produção de várias obras para marimbau armorial no imaginário sonoro pós armorial além do marimbauísta/flautista Fernando Pintassilgo, quinteto Itacoatiara, Antúlio Madureira e Escurinho que fez uso do berimbau de lata em suas produções, temos vários compositores e compositoras produzindo e escrevendo obras para o marimbau.

Referências

- ANDRADE, F. **Quinteto armorial**: timbre, heráldica e música. Dissertação em filosofia. São Paulo: USP, 2017
- ANDRADE, M. **Dicionário musical brasileiro**. São Paulo: Instituto de estudos brasileiros da universidade de São Paulo: Universidade de São Paulo, 1989.
- FARIAS, A. F. **Marimbau**: Fernando Pintassilgo. CD e encarte. João Pessoa: FIC/ PB, 2018
- MADUREIRA, A. **Iniciação à música do nordeste através dos seus instrumentos, toques e cantos populares**. Projeto de pesquisa (). Brasília: CNPq, 1980.
- _____ et al. 1974. **Do romance ao galope nordestino**
- _____ et al. 1976 **Aralume**
- _____ et al. 1978 **Quinteto armorial**
- _____ et al. 1980 **Sete Flechas**

_____ et al 1977 **Orquestra romançal do Recife**

MORAES, M. T. D. **Emblemas da sagração armorial**: momentos do movimento armorial em Pernambuco (1970-76). Dissertação em História. São Paulo: PUC, 1994

NÓBREGA, A. P. **A música no movimento armorial**. Dissertação em música. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000

DI AURÉLIO, M. **Tesouros do Cariri**. (6m18s). 19 de mar. de 2012.

<https://www.youtube.com/watch?v=Xeh5rlp32bY>. Acesso em: 25 jul. 2021.

SANTOS N, Jonas E. (Escurinho). **Malocage**. 2003.

SATOMI, Alice L.. Marimbau e *koto*: Sonoridades medievais, inclusivas e transculturais. In: *Anais do V seminário de estudos medievais na Paraíba*, João Pessoa: CCTA/UFPB, 2020.

LIMA, F. **A estética armorial na microssérie televisiva “a Pedra do Reino”**, São Paulo: PGEHA USP, p.69, 2015. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-04042019-104544/fr.php>. Acesso em: 12 nov. 2020.

SANTOS, M. **Ecos armoriais**: influência e repercussão da música armorial em Pernambuco. *Música popular em revista*. Campinas, ano 6, v. 2, p. 23, jul.-dez. 2019.

QUEIROZ, R. **O movimento armorial em três tempos**: Aspectos da música nordestina na contextualização dos quintetos armorial, da Paraíba e Uirapuru. Tese de doutorado. Unicamp. Campinas. 2014.

Waddington, A. **Eu, tu, eles**. filme (104 min.). Rio de Janeiro: Conspiração; Columbia

Diegues, C. **Deus é brasileiro**. filme (110 min). Rio de Janeiro: Globo F. 2003. 1 DVD.

ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB**: A história de nossa música popular de sua origem até hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MAHILLON, Victor-Charles. **Catalogue descriptif & analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles**. 3^a ed.. Bruxelas: Les amis de la musique, 1978.

SACHS, Kurt; HORNBOSTEL, Eric Von. “Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch”. *Zeitschrift für Ethnologie*. Xliv: 553-90. Tradução de Baines, Anthony e Klaus P.

Wachsmann, 1961. “Classification of Musical Instruments.” **Galpin Society Journal XIV**.