



**RUCKER BEZERRA DE QUEIROZ**

**O MOVIMENTO ARMORIAL EM TRÊS TEMPOS:  
ASPECTOS DA MÚSICA NORDESTINA NA  
CONTEXTUALIZAÇÃO DOS QUINTETOS ARMORIAL, DA  
PARAÍBA E UIRAPURU**

**CAMPINAS**

**2014**





**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES**

**O MOVIMENTO ARMORIAL EM TRÊS TEMPOS:  
ASPECTOS DA MÚSICA NORDESTINA NA  
CONTEXTUALIZAÇÃO DOS QUINTETOS ARMORIAL, DA  
PARAÍBA E UIRAPURU**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Música, na Área de Concentração: Práticas Interpretativas

**Orientador: ESDRAS RODRIGUES SILVA**

Este exemplar corresponde à versão final de Tese defendida pelo aluno Rucker Bezerra de Queiroz e orientada pelo Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva

**CAMPINAS**

**2014**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

Q32m Queiroz, Rucker Bezerra, 1970-  
O Movimento Armorial em três tempos : aspectos da música nordestina na contextualização dos Quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru / Rucker Bezerra de Queiroz. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Esdras Rodrigues Silva.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música Armorial. 2. Música - Brasil, Nordeste. 3. Quinteto de cordas. I. Silva, Esdras Rodrigues, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The Armorial Movement in three times : aspects of northeastern music on the contextualization of Quintets Armorial, Paraíba and Uirapuru

**Palavras-chave em inglês:**

Armorial Music

Music - Brazil, Northeast

String quintet

**Área de concentração:** Práticas Interpretativas

**Titulação:** Doutor em Música

**Banca examinadora:**

Esdras Rodrigues Silva [Orientador]

Emerson Luiz de Biaggi

Luiz Otávio Santos

Luiz Britto Passos Amato

André Luiz Muniz de Oliveira

**Data de defesa:** 27-02-2014

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

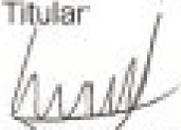
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Rucker Bezerra de Queiroz - RA 005331 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



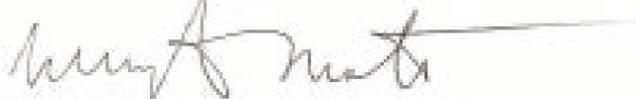
Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva  
Presidente



Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi  
Titular



Prof. Dr. Luiz Otávio Santos  
Titular



Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato  
Titular



Prof. Dr. André Luiz Muniz de Oliveira  
Titular



## **Resumo**

Esta pesquisa, na área de práticas interpretativas, tem como objetivo confrontar o ideal musical e interpretativo do movimento armorial com as performances do Quintetos Armorial (1974), da Paraíba (1994) e Uirapuru (2014). De forma a se ter uma obra que possibilitasse essa comparação utilizou-se o Toré, de Antônio Madureira. O trabalho encontra-se dividido em três capítulos onde o primeiro versa sobre o Movimento Armorial e sua música. O segundo contextualiza os quintetos e suas formações. O terceiro traz a análise interpretativa da obra Toré.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música Armorial, Quinteto de Cordas, Música Nordestina

## **Abstract**

This research in the area of performance practice, aims to confront the musical and interpretive ideal of armorial movement with performances of Quintets Armorial (1974), Paraíba (1994) and Uirapuru (2014). In order to have a work that enabled this comparison we used the Toré Antonio Madureira. The thesis is divided into three chapters where the first is about the Armorial Movement and his music. The second contextualizes the quintets and their formations. The third brings the interpretative analysis of the work Toré.

**KEYWORDS:** Armorial Music, String Quintet, Northeast Music

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	15
<b>Capítulo 1: <i>Considerações sobre o Movimento Armorial e sua Música</i></b> .....	19
1.1. Estética e Crítica .....	19
1.2. Trajetória e Atualidade .....	30
<b>Capítulo 2: <i>Os Quintetos e suas interpretações</i></b> .....	43
2.1. Quinteto Armorial .....	43
2.1.1. Referenciais performáticos .....	43
2.1.2. O legado.....	53
2.2. Quinteto da Paraíba .....	55
2.2.1. Interpretação e interesse pelo mundo armorial .....	55
2.2.2. Distinções performáticas observáveis .....	59
2.1. Quinteto Uirapuru .....	63
2.1.1. Seguindo a tradição .....	63
2.1.2. Criações recentes sob a estética Armorial .....	69
<b>Capítulo 3: <i>Toré em três performances</i></b> .....	75
3.1. Definições e raízes .....	75
3.2. Da escritura e suas peculiaridades .....	78
3.3. Do bruto e do telúrico no Armorial .....	89
3.4. Do polido e erudito no Da Paraíba .....	98
3.5. Do contemporâneo no Uirapuru .....	117
<b>Conclusão</b> .....	127

<b>Referências .....</b>	<b>131</b>
<b>Anexo A: <i>Discografia dos Quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru</i> .....</b>	<b>137</b>
<b>Anexo B: <i>Partituras do Toré de Antônio Madureira, e arranjos de Adail Fernandes e Rucker Bezerra</i> .....</b>	<b>159</b>
<b>Anexo C: <i>CD de áudio com a música Toré, de Antônio Madureira nas versões do Quintetos Armorial (1974), Quinteto da Paraíba (1994) e Quinteto Uirapuru (2014).</i></b>	

*a Evana, Luiza e Caio*



## Agradecimentos

A Deus, por me dar saúde e temperança para cumprir esse desafio;

Ao Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva, pela competência, seriedade, paciência e confiança na orientação desse trabalho;

A UFRN, e em especial aos Professores Doutores André Muniz, Zilmar Rodrigues e Edna Maria da Silva, pois sem a ajuda deles, jamais chegaria até aqui;

A Glauciana Souza e Rosália Freire, exemplos de competência, amizade e respeito;

A Guilherme Rodrigues, pela música que fazemos há tanto tempo;

A Yerko Pinto, Samuel Espinoza, Jarbas Maciel, Fernando Pintassilgo, Fernando Torres Barbosa e Raquel Carmona, pelas conversas que foram fundamentais nesse processo;

Aos amigos do Quinteto Uirapuru, em especial a Marina Marinho e Hercílio Antunes;

Aos Professores Doutores Emerson de Biaggi, Silvio Ferraz e Fernando Hashimoto pelo suporte durante todo o curso;

À CAPES, pelo suporte durante a maior parte do curso;

A Samuel Cavalcanti, figura ímpar e fundamental para essa pesquisa;

Aos meus pais, Zé Bezerra e Aracy, pela indelével confiança em seus filhos;

A meu irmão Rômulo, pelo exemplo de solidariedade, coragem e força para recomeçar;

A meus amigos verdadeiros, companheiros de vida, de alegrias muitas e tristezas poucas. Eles sabem quem são;

A Radegundis Feitosa e Camila Beatriz, *in memoriam, sed semper est praesens*;

A Evana, por nosso amor, nossas conquistas;

A Luiza e Caio, responsáveis por sensações que sequer imaginara existir.



## Introdução

Investigar a prática interpretativa envolta num movimento interdisciplinar de marcas indelévels na cultura do nordeste brasileiro é, antes de tudo, buscar subsídios sócio-históricos para contextualizar e justificar escolhas e pensamentos em face de uma performance acurada. Neste trabalho foram selecionados relatos, alguns depoimentos, adendos ilustrativos, obras representativas, e três grupos que denotam gerações do perfazer interpretativo atrelado à música armorial. Nos três capítulos constantes, o Movimento Armorial, sua música e sua estética, foram abordados de forma a elucidar a performance num ambiente que a referencie, explanando sobre intérpretes, suas escolhas e práxis.

A escolha por tal desafio investigativo deu-se desde o interesse pessoal ambientado por uma orientação prática e por entender que o fomento à pesquisa que foque a prática musical brasileira deva ser não só uma constante, mas uma máxima entre os assuntos primordiais de pesquisa com apoio financeiro governamental, sobretudo em solo brasileiro. Em 1994<sup>1</sup> fui convidado para integrar a última formação da Orquestra Armorial, em Recife. Nessa época tive contato com o universo dessa música, além de conviver com fundadores do movimento com os quais compartilhei experiências. À época, o grupo com cerca de 15 integrantes, era dirigido por Cussy de Almeida<sup>2</sup> e o *spalla* era Moisés Mandel. Fazia parte dele, Clovis Pereira e Jarbas Maciel, músicos participantes desde sua fundação, atuando em várias frentes, arranjando, compondo e tocando. Naquele ano foram gravados dois álbuns: ***Orquestra Armorial*** em junho, com uma coletânea dos maiores sucessos do Quinteto e da Orquestra Armorial dos anos 1970, e ***A Grande Missa Armorial***<sup>3</sup>, em outubro, com obras de Lourenço da Fonseca Barbosa, mais conhecido por Capiba – nascido em 28 de Outubro de 1904 e falecido em 31 de Dezembro de 1997 – que ainda acompanhou os ensaios. Fui então arrebatado pela força desta música e passei a me interessar pelo Movimento Armorial como um todo. Em 1996, fui convidado pelo então regente Osman Gioia, para retornar à Orquestra Sinfônica da Paraíba, desta vez como *spalla*, cargo que ocupei, ininterruptamente

---

<sup>1</sup> Este foi o último ano de atuação do grupo com repertório genuíno. Em 1996 houve reunião do grupo com gravação de arranjos de repertório cancionero internacional plenamente destoante dos objetivos pelos quais se reuniram anteriormente.

<sup>2</sup> Nesse mesmo período, Cussy acumulava as funções de regente e diretor do Conservatório Pernambucano de Música, através do qual, por influência e personalidade fortes, conseguiu sustentar os projetos de gravação acima citados.

<sup>3</sup> Pensado para celebrar os 90 anos de Capiba, teve direção geral de Cussy de Almeida, regência do coro de Henrique Lins e solistas: Julie Cássia (soprano), Alexandre Borba (tenor) e Eduardo Xavier (barítono). Apesar do disco se chamar “A Grande Missa Armorial”, a obra de Capiba intitula-se “Missa Armorial”, dirimindo qualquer entendimento dúbio em relação à “Grande Missa Nordestina”, de Clovis Pereira. Além da “Missa”, a suíte “Sem lei nem Rei”, completa o álbum.

por 14 anos. Em 1998 gravou-se o disco *Orquestra Sinfônica da Paraíba e Sivuca* com repertório regional e destaque para a suíte *A Pedra do Reino*, de Jarbas Maciel, que muito colaborou a partir daí, em minhas pesquisas tanto acadêmicas quanto interpretativas.

Também em 1996 participei da gravação de mais uma obra armorial, a *Missa de Alcaçus*<sup>4</sup> de Danilo Guanais<sup>5</sup>. Sobre a missa, no encarte, Ariano assim se refere:

A Missa de Danilo Guanais me causou excelente impressão. Só tenho que saudar todos os nossos artistas que sabem que a tradição verdadeira não pode jamais ser confundida com repetição ou rotina; que nela nós não cultuamos as cinzas dos antepassados, mas sim a chama imortal que os animava; que não estão deixando cair no vazio a chama da cultura brasileira; chama que recebemos, viva e acesa, das mãos de Aleijadinho, do Padre Jose Mauricio, de Euclides da Cunha, de Villa-Lobos e de outros de raça igual; a chama que temos o dever de legar aos que se seguem, renovada e recriada para expressar nosso país, nosso povo e nosso atormentado tempo. (QUEIROZ, 2002, p. 23)

Paralelamente já vinha investindo na pesquisa de repertório brasileiro para violino e piano, chegando a montar dois programas de recital exclusivamente de música brasileira e apresentá-los em diversas cidades do Brasil e dos Estados Unidos, onde sempre o impacto era positivo, principalmente quando executava obras nordestinas. Passei a incentivar o repertório brasileiro para meus alunos, embora tenha, por vezes, encontrado inexplicável resistência, ainda presente no tocante à inclusão de tal repertório na práxis cotidiana de ensino.

Um movimento pensado a partir de uma figura ligada à literatura e ao teatro e, de forte personalidade como é Ariano Suassuna, sua gênese e ênfases musicais são aqui tomados desde sua criação nos anos de 1970 até aos dias atuais. Nesse período, o Quinteto Armorial, da Paraíba e Uirapuru, foram usados como referências para reflexões sobre ideias interpretativas e suas distinções ao longo de três gerações de prática sob o argumento armorial. É pertinente ressaltar que o Quinteto Uirapuru, cujo diretor artístico é também o autor desta pesquisa, parte de uma identificação com a sonoridade, sua continuidade e ‘atualização’ à contemporaneidade. O terceiro capítulo constitui-se, portanto, um elo, onde se verificam escolhas e justificações de cada interpretação por meio da performance de uma obra em especial e suas consequências estético-críticas para o aprofundamento investigativo na área de performance. Buscou-se na proposta própria da interpretação de *Toré*, de Antônio Madureira, uma alusão ao rústico primitivo verificado na primeira gravação, sua relação mimético-organológica e uma simbiose com a “erudição”

---

<sup>4</sup> Gravada em outubro 1996 no Auditório Onofre Lopes da UFRN. Foi apresentada pela primeira vez em novembro do mesmo ano, quando do lançamento do disco que tem a apresentação de Ariano Suassuna.

<sup>5</sup> Ex-aluno de Clovis Pereira e professor UFRN; dedicou-me sua *Sonatina para violino e piano*, composta em 1995, cujo último movimento é escrito em estilo armorial. Essa Sonatina foi objeto de uma pesquisa que resultou na dissertação de mestrado *Abordagem Analítico-Interpretativa da Sonatina para Violino e Piano (1995) de Danilo Guanais*, defendida em 2002 na UNICAMP, sob orientação de Esdras Rodrigues Silva, também orientador da presente tese.

performática do Quinteto da Paraíba, acrescido de reflexões no tocante a parâmetros como dinâmica, articulações, aproximações rítmicas, nuances de tempo, etc.

Para Ariano, adjetivador do termo, *armorial* significa, antes de tudo beleza. Sua ligação com a heráldica o atraiu ou o levou a batizar tal movimento que envolveu, dentre outras personalidades artísticas, músicos (compositores e intérpretes) e que ainda tem inspirado grupos recentes sob seus argumentos e sonoridades:

Foi ai que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavahada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão, ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de violas e rabeças dos cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa música barroca do século XVIII. (SUASSUNA, 1974, p. 9 *apud* MARINHO)

Há nesta citação, alguns pontos que serão abordados: a sonoridade *armorial*, o jeito, o ‘adjetivo’ sonoro, a cor, - que se fará presente no toque - na busca por uma interpretação fidedigna aos ideais concebidos originalmente. Concomitantemente, ao expormos tais ideologias, confrontá-las-emos com obras em específico e exigências composicionais. Além disso, levaremos em consideração as concepções que cada grupo de intérprete selecionado possui, para apresentar os desdobramentos em som e sentido. Tais abstrações citadas pelo próprio Ariano – não músico – forjam, enquanto argumento ou provocação, as criações (compositivas e interpretativas) que se seguem.

Sabe-se também que já há trabalhos em algumas áreas, notadamente em história, sociologia e antropologia, além de música, que têm considerado o Movimento e seus desdobramentos criativos. No tocante, porém, à interpretação e às reflexões que daí se denotam, crê-se nesta pesquisa, uma contribuição, sobretudo acerca de repertório camerístico, em especial para cordas com arco. Destacam-se, ao longo de todo o trabalho, menções e referências de demais trabalhos acadêmicos que tratam do assunto no que pese, fundamentalmente, a importância de uma revisão e atualização bibliográfica que reúna e promova maior consideração à temática.

Da ligação pessoal, da ‘nordestinidade’ exercida e vivenciada em carreira enquanto violinista e intérprete à frente de orquestras e do próprio Quinteto Uirapuru, engendrar neste trabalho pareceu-me de grande significância pessoal. Com esse trabalho, espero contribuir, com autenticidade, para o ensino da cultura regional brasileira.

No ano de 2002, já envolto no universo *armorial* camerístico e orquestral, e pela insistência do amigo contrabaixista Hercílio Antunes, resolvemos formar nosso próprio grupo, e assim nasceu o Quinteto Uirapuru. Nossa proposta desde o início foi se dedicar exclusivamente à música brasileira, com ênfase na música nordestina e nos novos

compositores. Nesses anos de atuação, o Uirapuru percorreu o Brasil e chegou a ganhar um prêmio Tim, em 2005, com o disco *Sivuca & Quinteto Uirapuru*. Em 2008, durante recital no Festival Internacional de Música do Pará, o professor Emerson de Biaggi, da Unicamp, instigou-me a investir no doutoramento para aprofundar as investigações sobre a prática interpretativa desta música em particular.

Assim surgiu a presente pesquisa, para cuja elaboração foram adotados recursos metodológicos da audição de gravações para apontamentos sobre os perfis interpretativos e entrevistas semi-dirigidas a integrantes de cada geração aqui considerada. A auto-reflexão acerca dos processos criativos individuais e coletivos, que valorizam e destacam a performance para além da escritura, – muitas vezes lacônica, como é de praxe tanto na música barroca europeia quanto na armorial – provoca associações bem comuns entre esses estilos instrumentais conforme se observa no universo auditivo dos compositores participantes do Movimento. Tratou-se aqui também de, ao contextualizar o viés sócio-histórico, apresentar simultaneamente críticas distintas e divergentes ao Movimento, para garantir isenção e para nortear raciocínios interpretativos abrangentes. Autores como Luigi Pareyson e Benedetto Croce foram tomados como alicerce para tais confrontações críticas. Entendemos que a autenticidade também se dá pela relação viva e visceral do agente interpretante com a música a ser interpretada e para tal ato, acreditamos que quanto mais dados se agreguem, mais condições se tem de pensar o fazer performático. Ao fim defendemos uma prática interpretativa espontânea e partimos deste pressuposto para elencar cada particularidade nas interpretações levantadas, ao mesmo tempo, em que buscamos justificar as intenções da partitura proposta pelo Uirapuru na peça *Toré*. Constatamos ainda anexos com registros fotográficos históricos como capas de discos ligados ao material aqui estudado que ilustram a trajetória discográfica dos grupos considerados neste trabalho, além dos registros fonográficos da obra *Toré*, de Antônio Madureira pelos Quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru com as partituras utilizadas para tais gravações.

## Capítulo 1:

### *Considerações sobre o Movimento Armorial e sua Música*

#### 1.1. Estética e Crítica:

O Movimento Armorial, por assim dizer, ‘invenção’ de Ariano Suassuna, e a este ligado intrinsecamente em todas as suas três fases, – preparatória, experimental e romançal, títulos igualmente atribuídos pelo próprio Suassuna – ganhou fôlego e projeção durante sua existência estrita, no que tange aos atos artísticos de participantes, porque seus protagonistas, sobretudo Ariano, eram fortemente conectados a instituições de ensino e governamentais. Ariano exerceu cargos junto à Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) bem como à Prefeitura do Recife e, através destes, reuniu artistas, promoveu encontros e suscitou projetos e apoios para que os ‘ideais armorias’ fossem postos em prática.

Marina Marinho, em sua Dissertação de Mestrado, assim sintetiza o Movimento:

Fundamentado na estética e na arte heráldica sobre metal e pedra que, ao encontrar-se com a música, a literatura e o teatro, renovou as tradições e as raízes culturais, gestando processos e um movimento de resistência cultural que até hoje revitaliza não só a música, como também outras áreas artísticas. (MARINHO, 2010, p. 30)

Luís Soler<sup>6</sup>, músico espanhol, ao chegar a Pernambuco, nos idos dos anos de 1960, deparou-se com a profusão cultural e, admirado com tal riqueza, identificou-a imediatamente com suas origens eurocêntricas, e assim testemunhou em seus escritos:

Ouvi rabequeiros nas ruas do Recife. Também nas de Caruaru os vi manejando rabeças semelhantes às que ainda hoje, no período natalino, pode-se ouvir em Madrid, tocadas por pastores da *meseta castellana*, anualmente convidados pelas autoridades da capital espanhola para colorir os monumentais presépios da municipalidade. [...] Sobretudo testemunhei a arrancada do Movimento Armorial: a personalidade, a inteligência e a sensibilidade de Ariano Suassuna postas ao serviço de sua efusiva paixão pelas essências brasileiras, um movimento, que de entrada, tomou de surpresa a muitos e até ficou difícil de entender para alguns... eu fui um dos tais! (SOLER, 1978, p.13)

---

<sup>6</sup> Violinista que aportou terras sul-americanas a partir de 1952, residindo inicialmente por cinco anos em Montevideu, até fixar-se no Brasil, primeiramente em Porto Alegre e em 1960, na cidade de Recife, onde lecionou violino, música de câmara e estética musical na UFPE, além de ter participado da Orquestra Armorial de Câmara. Ao se aposentar da UFPE, Luis Soler recebeu o convite para lecionar na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) por parte do amigo catarinense, o compositor Edino Krieger, então diretor do Instituto Nacional da Música e seu colega no Projeto Espiral desenvolvido pela Funarte, nos anos 1970 e 1980, para o ensino dos instrumentos de cordas a jovens carentes. Soler mudou-se para Florianópolis em 1985 onde lecionou música na Udesc até 1990, quando sofreu um derrame e teve que se aposentar definitivamente. Faleceu em Florianópolis em 19 de fevereiro de 2011.

Poder-se-ia então falar de um movimento eminentemente sincrético, pois a mestiçagem e miscigenação cultural são aspectos dos quais a arte não se poderá alienar-se. Marinho assim pondera:

A integração da arte popular com a arte erudita, para Suassuna, não se dá na relação de superioridade ou inferioridade, mas de respeito às diferenças, uma vez que ele considera a arte popular como uma expressão do que o povo vê e sente. (MARINHO, 2010, p. 30)

Sem entrar no mérito da questão conceitual do que é ou não arte, não se pode deixar de observar que Ariano forja uma estética baseando-se em arbitrariedades críticas e pessoalidades interpretativas no que tange às bases de seu movimento e sob argumentos peculiares. Fica claro que para Ariano, existe uma arte distinta entre uma espécie de mundos populares e eruditos que se entrincheiram ou que se põem em lados opostos. Por outro lado, nessa aparente dicotomia estilística, surge a argumentação de que o movimento produziria uma música simbiótica com traços que, ao longo de sua criação, manifestariam obras e interpretações cada vez mais na *via media* da arte centro-europeia e regional brasileira. Igualmente, do ponto de vista sociológico, suscita-se a questão sobre o que vem a ser ‘povo’ e, se não há erudição nele. A terminologia empregada – ‘popular’ *versus* ‘erudito’ – além de, em nossos dias ser desgastada, é, sobretudo imprecisa quando pensamos em arte. Talvez seja no fazer, ou nas práticas artísticas que se verificam algumas proposituras-base no pensamento armorialista. Há também de se pensar que, já mesmo considerando a percepção de Soler, nada de novo observa-se com relação à instrumentação – das rabeças, por exemplo – encontrada nos interiores nordestinos, porque, em suma, é herança fundamentalmente ibérica como o próprio Ariano reconhece. Marinho ainda alude a esta questão:

O popular ficou vinculado ao que ele chamava de ‘quarto estado’, ou seja, a parcela majoritária do povo formada pela grande maioria de analfabetos, semianalfabetos e despossuídos. E o erudito, parcela minoritária, era constituídos por pessoas que tiveram uma formação diferente daqueles do ‘quarto estado’, em parte por motivos econômicos [...] Paulo Freire, que participou do Movimento de Cultura Popular do Recife, juntamente com Ariano Suassuna, esboça a compreensão entre o intelectual da cultura e o intelectual do povo. ‘Sempre rejeitamos fórmulas doadas. Sempre acreditamos que tínhamos algo a permutar com ele, nunca exclusivamente a oferecer-lhe. Experimentamos métodos, técnicas, processos de comunicação. Retificamos erros. Superamos procedimentos. Nunca, porém, sem a convicção que sempre tivemos de que só nas bases populares e com elas poderíamos realizar algo de sério e autêntico, para elas. Daí jamais admitirmos que a democratização da cultura fosse a sua vulgarização ou, por outro lado, a adoção, ao povo, de que algo que formulássemos nós mesmos em nossa biblioteca e que a ele doássemos. (MARINHO, 2010 p. 31 & FREIRE *apud* MARINHO p. 34)

Suassuna categoriza sua percepção da terminologia armorial a partir de um identitário regionalista que abarca igualmente tanto palavras, cantos, danças, crenças e símbolos, quanto as suas abstrações e resignificações. Como em sua obra *O Auto da*

*Compadecida*<sup>7</sup>, uma espécie de emblema desse identitário, encontram-se instrumentos musicais em que se verifica o poder da magia como uma nova versão da ópera mozartiana *Die Zauberflöte*, sendo a flauta aqui, traduzida para o contexto nordestino com o pífano<sup>8</sup>. E, nesse bojo simbólico de elementos, fica demarcado que mais que nacionalismos, há um ‘nordestinismo’ marcante no movimento. A pesquisadora Idelette Muzart<sup>9</sup>, sobre este assunto, assim pondera:

Suassuna recusou a abordagem globalizante tanto quanto o efeito retroativo: o Movimento Armorial limita-se, no tempo, a artistas vivos. Relativiza também a coincidência temática, insistindo sobre o que distingue Villa-Lobos de Guerra-Peixe: ‘Na música de Villa-Lobos, há uma preocupação brasileira e popular; mas o Brasil é um mundo e o popular é um mundo. Já a música de Guerra-Peixe é com os temas sertanejos, principalmente’. O movimento Armorial está, portanto, delimitado – também no espaço – ao quadro nordestino, particularmente rural e sertanejo. (MUZART, 1999, p. 22)

Aqui também, sem igualmente adentrar no mérito de questões sócio-filosóficas, observa-se o intrincado e arbitrário julgamento e conceito sobre ‘povo’ que, sob estes termos, se constrói o movimento. Soler reafirma por meio de sua experiência ibérica que o folclore aqui encontrado não é desprovido de identificação externa; não é já exclusivo ou próprio sem associações diretas às origens colonizadoras e ratifica historiadores e folcloristas como Luiz da Câmara Cascudo preconizando:

Devemos destacar que as influências árabes não se diluíram nas terras ibéricas a ponto de estarem já deglutidas e descaracterizadas entre os portugueses que colonizaram o Brasil. Ao contrário, elas predominavam, com nítidos perfis, nos modos e conceitos de vida dos luso-colonizadores, sendo precisamente no sertão brasileiro que vieram a ser preservadas vivas e inteiras, incontaminadas pelos modismos evolutivos que, no Reino, foram-nas encostando-se a plano cada vez mais recuados [...] O que existe no sertão, evidentemente, nos veio pela colonização portuguesa e foi modificado para melhor. Aqui tomou aspectos novos, desdobrou os gêneros poéticos, barbarizou-

---

<sup>7</sup> *O Auto da Compadecida* foi encenado pela primeira vez a 11 de setembro de 1956, no Teatro Santa Isabel, pelo Teatro Adolescente do Recife, sob a direção de Clênio Wanderley.

<sup>8</sup> Não somente há alusões e analogias entre simbologias musicais, mas a própria caracterização de personagens na obra de Ariano encontra ecos em clássicos literários e teatrais. Na breve análise de Henrique Oscar (1975), prefaciando a edição da peça *O Auto da Compadecida*, assim lemos: Suassuna diz que sua obra se baseia nos romances e histórias populares do Nordeste, os quais, devemos confessar, desconhecemos totalmente. Por nosso lado, encontramos em “A Compadecida” um parentesco com gêneros mais antigos, de outras épocas e regiões que, todavia, devem ter sido de algum modo a origem remota daqueles que a inspiraram. Enquadramo-la, inicialmente, na tradição das peças da Alta Idade Média, geralmente designadas como Milagres de Nossa Senhora (do séc. XIV), em que, numa história mais ou menos – e às vezes muito – profana, o herói em dificuldades apela para Nossa Senhora que comparece e o salva tanto no plano espiritual como temporal. Quanto à forma e ao tratamento, nossa tendência é para aproximar a obra dos autos de Gil e do teatro espanhol do séc. XVII.

<sup>9</sup> Idelette Muzart Fonseca dos Santos formou-se em Letras em Aix-em-Provence e Lisboa. Mestre e Doutora pela Universidade de Paris III, lecionou 18 anos na Universidade Federal da Paraíba. Desde 1995, é professora de literatura e civilização brasileiras na Universidade de Paris X, Nanterre.

se, ficando mais áspero, agressivo e viril; mas o fio vinculador é lusitano, peninsular, europeu. (SOLER, 1978, p.15)

Não obstante este assunto ser colateral ao nosso intento presente, é de se pensar sobre quais seriam estas “barbarizações” e “asperezas” que, segundo Soler, melhoraram as incontaminadas influências mouras. Possivelmente o assunto gire em torno de outros pilares formativos da cultura brasileira que não peninsulares: o africano e o ameríndio. Não ficam claros quais métodos foram adotados para a investigação da música feita no Nordeste pelos pioneiros do movimento, mas, não raro, encontram-se relatos e escritos sobre suas experiências de estudo neste universo sonoro. Antônio José Madureira, na contracapa do disco *Quinteto Armorial – Aralume* de 1976 assim escreve:

Iniciamos nosso trabalho no campo musical com o objetivo de estudar música brasileira, em particular a do nordeste, e, conhecidos seus problemas rítmicos, harmônicos e melódicos, criamos uma composição renovadora. O Nordeste talvez seja a região que menor influência externa recebeu, a não ser quando da conquista e colonização. Os elementos que aqui ficaram foram amalgamados e reinterpretados. Na música do Nordeste, a influência dos povos árabes é muito forte – trazida que foi pelos ibéricos, principalmente, talvez, os de sangue judeu, ligados à tradição do latino. (MADUREIRA, *In Aralume*, 1976)

Jarbas Maciel que também exerceu docência na UFPE, assim como tantos outros músicos ligados ao movimento, atuou por décadas, como violista tanto na Orquestra Sinfônica de Recife quanto no Quinteto Armorial,<sup>10</sup> em sua primeira formação. Maciel defendeu o Movimento em muitas ocasiões, através de conferências e palestras que lhe renderam texto sob o título *A saga da música erudita nordestina*<sup>11</sup>. Nesse ensaio, Maciel relembra passos e prerrogativas dos idealizadores do ‘sonho armorial’:

Em minhas (sempre longas) conversas com Guerra-Peixe<sup>12</sup>, que duravam os domingos quase todos, discutíamos muito sobre tudo o que eu ouvia. Um dia, ele me falou de uma interpretação de Mário de Andrade quanto ao que seriam os “ingredientes” essenciais de uma música brasileira “de raízes”, quer dizer, uma música com raízes fincadas em nosso substrato cultural. Algo semelhante, dizia Guerra, ao que Bartók fazia na Hungria. (MACIEL, 2006)

---

<sup>10</sup> A primeira formação se completava com: Cussy de Almeida (violino), José Tavares de Amorim e Rogério Pessoa (flautas) e José Xavier (percussão); ainda havia esporádicas participações de Henrique Annes ao violão, aludindo à sonoridade característica da viola nordestina. Jarbas nunca chegou a gravar com esta formação que durou muito pouco por questões de discordâncias interpretativas e estilísticas.

<sup>11</sup> Texto não publicado, feito como guia de exposições orais, formatado em versão definitiva em 2006.

<sup>12</sup> Cabe aqui uma breve digressão no que tange aos acontecimentos sociopolíticos da época, mais especificamente o ano de 1952. Por motivos até hoje obscuros, Guerra-Peixe foi dispensado da Rádio Jornal do Comércio e todo movimento musical acabou progressivamente por diluir-se. Ficaram quase que isolados, Jarbas e Clóvis. Ariano, por sua vez, permaneceu, ao largo, assumindo cargos de confiança nos governos de Miguel Arraes (1994-1998) e Eduardo Campos (2006-2010), todavia, diferentemente do que ele buscou realizar na UFPE e na Prefeitura do Recife anteriormente, nesses novos cargos não havia mais uma ligação direta ou benefício aos músicos remanescentes nem tampouco sistematizou-se um *revival* do movimento.

A analogia que Guerra-Peixe faz a Bartók – e pode-se estender mesmo a Zóltan Kodály – em certo sentido, não se faz semelhante porque, sobretudo os húngaros, diferentes dos armorialistas, de fato incorporam ao criativo contemporâneo de vanguarda todas suas recém-descobertas étnico-musicológicas, sem acirrar distinções, mas, antes, autenticando expressões composicionais sob valores nacionais do identitário de povos que compreendem o território considerado em suas pesquisas. Outro aspecto importante de se observar – reservadas as análises mais aprofundadas que não nos compete fazer aqui entre os processos criativos dos húngaros e dos brasileiros armorialistas – é que tanto em Bartók quanto em Kodály, além da concepção de estrutura, os elementos folclóricos são usados consoante cada propósito individual, segundo interesses pedagógicos e artísticos. Essa forma e essas articulações serviram de pressupostos para os armorialistas.

Retomando o pensamento de Maciel, Marinho reforça a ideia ampliando-nos a compreensão:

O Movimento Armorial parte do preceito de que o povo nordestino, em seu argumento popular, tem fundamento preponderante. Embora seja questionável para alguns, os “armorialistas” entendem que o Nordeste brasileiro é um dos espaços geográficos que conseguiram resistir a processos de dominação cultural e conservar características originais do campo das artes, livres das influências externas [...] Suassuna e os demais participantes do Movimento Armorial, compreendendo o valor dos processos de resistência cultural das tradições populares e tradições ibero-europeias, vêm desenvolvendo um trabalho de aproximação e diálogo com algumas tradições culturais nordestinas, objetivando não o reconhecimento social, mas construindo novos modos de fazer cultura, pautados no respeito e na valorização do potencial cultural que só a diversidade pode oportunizar. (MARINHO, 2010, p. 37)

À guisa de ilustração do processo conceutivo de um dos membros do Movimento – em conversas presenciais, trocas de correio eletrônico e telefonemas concedidos para esta pesquisa – Jarbas fala sobre suas próprias criações:

Compus de um só golpe o *Aboio* que hoje está incluso em minha Suíte *A pedra do Reino* (II movimento), para solo de flauta em sol e acompanhamento de orquestra de cordas com arco. O maestro Fittipaldi ficou impressionado quando lhe contei, decidindo na hora incluí-lo na temporada de concertos de 1951, na Sinfônica de Recife. Mudou o nome para *Largo* e, como não havia flauta em sol em Recife, substituiu por oboé. Mandei a partitura para Guerra-Peixe, a quem o *Aboio* estava dedicado. Guerra deve ter tido uma ‘explosão’ de alegria, porque me mandou uma carta me ‘intimando’ a continuar escrevendo música naquela linha e uma porção de coisas mais. Posso dizer que a destruição dessa carta, por ocasião da terrível cheia de julho de 1975 do Capibaribe, foi a maior perda que sofri em minha patética carreira de compositor bissexto. (QUEIROZ, 2009)

Quando questionado sobre quem teria, entre Suassuna e Guerra, influenciado mais decisivamente o Movimento Armorial em termos estético-musicais, Maciel assim se expressa:

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

Voltamos então à ideia de que Ariano usou sua influência, seu carisma e personalidade, para produzir, emular, dirigir, influenciar – muito ao estilo de Mário de Andrade, como se fora uma versão *alla* nordeste da Semana de 22 – junto aos órgãos em que exerceu cargos e com isso angariar notoriedade e abertura político-social, além de promover a visibilidade de suas próprias obras teatrais e literárias. Suassuna foi, portanto, o formulador do que até então eram doutrinamentos não escritos de uma estética preexistente. Sua busca insistente por uma identidade cultural brasileira – ou antes, regionalista – visava também a propiciar aos artistas meios de expressão. Isto se transformou a partir de 1969, numa preocupação constante, e o levou a aceitar cargos em sequência. Ariana Nóbrega atesta a resistência ideológica, essa espécie de luta armorial:

O Movimento Armorial que surgiu com a finalidade de lutar contra o processo de descaracterização da cultura brasileira, pretendia também criar uma arte erudita partindo das raízes populares e com influências ibéricas, reunindo o popular com o erudito, investigando e recuperando melodias barrocas preservadas pelo romanceiro popular, os sons de viola, dos aboios, e das rabecas dos cantadores. (NÓBREGA, 2000, p. 43)

Fica-nos, por um lado, a face de um movimento que detinha pretensões sincréticas entre aparentes hemisférios culturais opostos: o popular e o erudito. Por outro lado, reforça o entrincheiramento de pseudoantagonismo pelo simples fato de manter a conceituação delimitada entre o que seria cada um destes vieses culturais, os quais Ariano supunha estar reunindo no bojo musical armorial. No que tange à instrumentação, a diretriz estética das referências aos instrumentos medievais herdados que no Nordeste fincaram-se como rabecas, ‘pifes’ e zabumbas, projetaram-se para as cordas com arco em geral, flautas e percussão. A ideia de sonoridade, portanto, era a de inicialmente mimetizar a aparente rudeza dos instrumentos interioranos percebidos por Ariano, para os da suposta cultura ‘erudita’. Ora, é bom ter em mente, no entanto, que o violino, por exemplo, é oriundo da cultura popular e nunca deixou de ser usado em povos como árabes, judeus, armênios e sírios em manifestações autênticas do povo; e, a única associação centro-europeizante imediatamente ligada a um tipo exclusivo de música, chamada erudita, não é de todo sustentável.

Outro dado a ser suscitado é o do suposto som “rude”, rústico ou primitivo que tais instrumentos antigos teriam e que os seus substitutos deveriam mimetizar. Sobre instrumentação e organologia de instrumentos históricos em relação aos usados em nosso

tempo, além da interpretação que se pretendem com cada um em seus contextos, Nikolaus Harnoncourt é esclarecedor:

Constatamos mudanças semelhantes na instrumentação e nos instrumentos. Cada época tem o seu gênero de instrumentos que melhor convém à sua música. Na sua imaginação, os compositores ouvem os instrumentos de seu tempo; eles escrevem frequentemente para certos instrumentistas; sempre houve a exigência de que a música fosse tocável em função das possibilidades de cada instrumento; intocáveis eram somente as peças mal compostas, e os seus autores cobriam-se de ridículo. Que se considere muitas obras de antigos mestres impossíveis de serem tocadas (por exemplo, as partes para instrumentos de sopro na música barroca) é uma consequência da maneira pela qual os instrumentistas hoje em dia abordam tais obras, utilizando instrumentos modernos e uma técnica também moderna. Infelizmente é uma exigência quase impossível de ser cumprida, a de fazer com que músicos da atualidade saibam tocar instrumentos antigos e com a técnica antiga. Não se deve culpar os compositores antigos por uma passagem impossível de ser tocada ou por qualquer outra dificuldade, ou, como comumente acontece, considerar a prática musical de épocas anteriores como tecnicamente insuficiente. Assim, chegamos à conclusão de que, em todos os tempos, os músicos mais brilhantes eram capazes de executar as obras dos compositores seus contemporâneos. (HARNONCOURT, 1988, p. 21)

Harnoncourt traz à discussão variáveis diversas que possibilitam pensar sobre o que vem a ser essa comparação encontrada nos argumentos armoriais, quando se alude aos instrumentos antigos e seus usos no Nordeste brasileiro. Primeiramente, é preciso separar a suposta ‘rudeza’ do timbre do instrumento *per si* em relação ao seu toque, ao seu uso. Tem-se de pensar que tipo de instrumentista está a tocar, e qual construção se deu a cada instrumento. Rabeca e pífano não são, por assim dizer, instrumentos de sons “rasgados” em si próprios. Outro aspecto é o tipo ou gênero musical e em qual contexto está sendo executada e ensinada essa música:

(Os conservatórios europeus, há quase dois séculos, vêm se empenhado no sentido de “domesticar” a desigualdade rítmica natural que existe nas músicas folclóricas e também no de ensinar aos alunos uma igualdade perfeita no toque de notas de valores iguais.) [...] o “nascimento” da música antiga nos anos 20 e 30 nos marcou a todos, fôssemos partidários do “sim” ou do “não” [...] Logo se iniciou também um distanciamento dos instrumentos convencionais, redescobrimo-se então a flauta doce, a viola da gamba e o cravo. Devido à falta de grandes modelos e de uma tradição contínua, as sonoridades eram inicialmente pouco consistentes, ásperas, mas mesmo assim consideradas verdadeiras e por isso, belas. Naturalmente havia pessoas que, além dos resultados efetivamente obtidos, entreviam as possibilidades técnicas e sonoras, e encontravam nesta música um valor que extrapolava o ponto de vista ideológico. Alguns músicos profissionais logo passaram a interessar-se por esta questão e também pelos novos instrumentos descobertos [...] Nesta época inicial, aconteceram graves erros na fabricação dos instrumentos, que ainda hoje repercutem. O exemplo mais marcante é o cravo moderno. [...] Estes instrumentos foram batizados de “cravos”, embora a sua sonoridade estivesse para a de um verdadeiro cravo como a de um violino de brinquedo feito de plástico está para a de um Stradivarius. As falhas sequer eram notadas, pois não existiam critérios: os músicos nem sabiam direito como deveria soar um cravo [...] Na realidade, não se tinha possibilidade de ouvir um verdadeiro cravo, estando o mercado inundado de sucedâneos. (HARNONCOURT, 1988, p.90-92)

Parece-nos então, diante de acurada reflexão, que não somente Ariano ou sua geração no Brasil tratou de comparar instrumentos antigos ou a música do passado enraizada nas entranhas do interior nordestino, como sendo “áspera” ou “exótica” em relação ao som e à técnica dos instrumentos atuais. Também, não é mera coincidência o reviver da música histórica ser concomitante a movimentos culturais e manifestos pelo mundo como, no caso brasileiro, a Semana de 22<sup>13</sup>. Mesmo que, no exemplo dado por Harnoncourt a indústria tenha fabricado instrumentos em série, – como igualmente os conservatórios, sobretudo, os de origem latina terem padronizado a execução através do ensino musical “fazendo” alunos em série – a realidade armorial soa diferente, pois os instrumentos são feitos manualmente por rabequeiros. Não se pode deixar de constatar que o conhecimento medieval pode ter não só em muito se alterado, como propriamente se perdido no tempo. Por outro lado, desde a época jesuítica, em maior ou menor grau, o sertão brasileiro tem recebido missionários católico-romanos, o que pode ter contribuído para a manutenção de um conhecimento sobre a práxis de instrumentos mais antigos. Recentes descobertas e pesquisas musicológicas, além da interpretação autêntica que grandes músicos têm dado à música histórica mais distante, veem pouco a pouco dirimindo equívocos históricos. Fato é que, ao longo do Movimento Armorial, esses aspectos foram “engolidos” ou perpassados sem muita reflexão, e, em fases posteriores, discussões maiores começaram a ser travadas, sobretudo entre Ariano e Cussy de Almeida que, como violinista de formação – inclusive possuidor de um Stradivarius – discordava em muitos pontos sobre a suposta “aspereza” inerente à rabeca, apregoada por Ariano. Novamente, destacamos que, o mais preciso seria então, falar em percepções de integrantes do movimento, a maneira como ouviam e entendiam a música feita – ou “desfeita” – que serviu de argumento sonoro inicial para a mimetização estilística das criações armoriais propriamente ditas.

Reiteramos aqui então que não nos parece igualmente mera coincidência o movimento centro-europeu das décadas de 20 e 30 do século passado, como atesta Harnoncourt, sincronizarem-se com a Semana de 22, e, os equívocos ecoados pela fabricação de instrumentos sem compromissos históricos, também estarem em mesma época ao surgimento do Movimento Armorial. Ainda que sobre esta problemática não haja estudos diretos e aprofundados, não poderíamos deixar de trazer a questão à baila para, não só correlacionarmos pontos ainda obscuros de crítica ao objeto desta pesquisa, como também suscitar futuras pesquisas sobre tal temática.

Retomando depoimentos de Jarbas Maciel, ainda sobre diretrizes estéticas, este assim se refere:

---

<sup>13</sup> É sabido que o verdadeiro *boom* da música antiga deu-se apenas na década de 1950, com o irrestrito apoio da indústria fonográfica. No entanto, nas décadas de 1920 e 1930, personagens como a musicóloga e cravista polonesa Wanda Landowsky e o músico e fabricante de pianos francês Arnold Dolmetsch tiveram um papel importante nessa “ressurreição” do movimento da música antiga.

Em estética, há um conceito de verdade. Se você é um pintor e se propõe a fazer uma obra, você tem infinitos caminhos, como em tudo mais na vida, mas só um é correto. Primeiro, se sua proposta estética tem valor, existe um caminho, e somente um, pra você realizá-lo e torná-lo real, na forma de obra de arte. Então – não que eu ache, é porque eu vivo isso – eu não poderia lhe dizer outra coisa. A proposta estética de Mário de Andrade/Ariano Suassuna não é somente a correta como é o único caminho para você fazer uma música brasileira [autêntica], a não ser que você queira estar nas manchetes, nas colunas sociais, nas de música no The New York Times, como faz Marlos Nobre, por isso eu não aceito. Esse Marlos Nobre atual pra mim não existe. O primeiro existe, era muito bom, grande e verdadeiro. Esse outro, não. É falso, como político à cata de votos. (QUEIROZ, 2009)

Em sua dissertação, a violinista Marina Marinho alude à ligação direta entre Mário de Andrade e Ariano Suassuna como pretende estabelecer Maciel:

Suassuna deu ao Movimento Armorial um suporte estético baseado em suas ideias desenvolvidas desde 1946, quando iniciou seus primeiros trabalhos literários ligados ao Romanceiro Popular do Nordeste. Em relação à atuação de Suassuna e Andrade na elaboração do Movimento Armorial e do Movimento Nacionalista, respectivamente, faz-se necessário frisar a distinção entre os dois. No entanto, um estudo mais aprofundado ou pormenorizado a respeito destas distinções e similaridades cabe, de maneira mais apropriada, às áreas de Musicologia, Antropologia e História. No Movimento Nacionalista, Mário de Andrade discutia com seus seguidores os pormenores musicais, devido à sua formação específica de músico. Suassuna, por outro lado, contava com a colaboração dos compositores fundadores do Movimento nas decisões técnicas e estilísticas, definindo dessa forma, a estética musical a ser seguida pelos armorialistas. Verifica-se, então, que, na construção da música armorial, todos os membros fundadores tiveram participação significativa, cada qual na sua especificidade. O Movimento Armorial pode não ter sido uma bandeira de luta do nacionalismo em contexto local, mas é perceptível a existência de alguns elementos de conexão entre essas duas correntes, visto que Andrade já havia visitado o Nordeste, recolhendo temas e registrando manifestações populares. Entende-se que, na construção do emblema sonoro armorial, mesmo tendo os compositores suas próprias linguagens composicionais, o que os unia, de fato, eram as características socioculturais, pois são, em sua maioria, nordestinos, inseridos no mesmo contexto regional. (MARINHO, 2010, p.50)

Na ponta oposta, o compositor nordestino Marcos Vinícius, em artigo publicado na *Revista de Cultura Vozes*, questiona a ordem e proposta armorial:

... o Movimento Armorial é a vitória da ordem... os compositores armoriais são definidos como adaptadores de temas populares sem nenhum acréscimo, sem nenhuma qualidade, sem nenhuma inventividade, sem nenhum dado caracteristicamente seu! (VINÍCIUS, 1972)

Em mesma linha, Fred Zero Quatro, um dos expoentes musicais do Mangue Beat, critica a ‘apropriação’ do temário popular em artigo publicado no *Diário de Pernambuco* em 1998:

Você pode se aproximar daqueles músicos e não resistir à tentação de se apropriar de sua herança e sabedoria, tentando reproduzir com todos os detalhes a sua técnica e copiando descaradamente o seu som em benefício próprio (mas em nome da tradição, é claro). Enfim, difundindo sem o menor escrúpulo mundo afora uma versão mais “educada” do que a original – pouco importando que os

“mestres permaneçam ignorados, isolados em sua ingenuidade, desinformação e miséria. (QUATRO, 1998)

Para situar o tempo vivido entre as décadas de 1960 e 1970 concomitantes ao trabalho crítico suscitado por Vinícius, o pesquisador paulista Herom Vargas nos é parâmetro auxiliar:

[...] o discurso conservador “essencialista” dos armoriais está nas críticas que disparavam contra as tendências tropicalistas surgidas em Pernambuco no final dos anos de 1960. Os armoriais fizeram aflorar as vertentes antropofágicas de mistura, as mais características da produção cultural brasileira e latino-americana, num claro abalo das posturas tradicionais que buscavam um ideal de pureza nacional. (VARGAS, 2007, p.54)

Muzart aprofunda a analogia:

O risco de anacronismo existe, e outros músicos, como o grupo tropicalista, em 1965, preferiam a via do confronto brutal com esses anacronismos. A via Armorial é outra – tenta manter uma certa coerência interna através da escolha dos seus instrumentos de recriação. O barroco ibérico, por sua vez – ao qual Suassuna se refere em múltiplas ocasiões – representa um anacronismo, ao evidenciar a influência notável dos motes medievais. (MUZART, 1999, p. 191)

Jarbas Maciel, não só protagonista no Movimento, mas, nitidamente um ‘advogado armorialista’, não concorda com opiniões limitadoras ou críticas comparativas e categoriza sobre o assunto:

Uma ideia de estética delineada, com objetivos conscientes. Essa proposta foi chamada por Ariano de Armorial. A música do Nordeste ou é popular ou é folclórica. A armorial é a nordestina e o algo mais que resulta em termo de estilo. A música armorial é, portanto, uma música erudita, composta a partir de nossas raízes musicais “arcaicas”, tal como se acham preservadas no folclore nordestino. Tal como a música nordestina em geral, a música armorial é marcada por algumas constantes típicas, como a linguagem harmônica modal (uma reminiscência do cantochão trazido pelos missionários no Brasil Colônia), a presença da quarta aumentada e da sétima abaixada na linha melódica e os ritmos sincopados do *coco* e do *baião*, além de outras. Como se vê, não se pode dizer que o armorial representa o início de uma linguagem musical nordestina, já que ele constrói a sua música em cima de uma linguagem já existente no cancionário popular. O que ele representa é o início de uma linguagem musical ERUDITA, que resgata as nossas verdadeiras raízes nordestinas. (QUEIROZ, 2010)

Maciel segue rebatendo Fred Zero Quatro e Herom Vargas com ênfase:

Os Srs. Herom Vargas e Fred Zero Quatro não parecem estar suficientemente informados a respeito do Armorial, quando o criticam por “não ter dado crédito aos artistas populares”. Cotejar o Armorial com Chico Science e Nação Zumbi revela um erro de perspectiva fatal, invalidando assim toda a sua crítica. Nosso ponto de partida no Armorial foi a busca de uma expressão musical erudita, que resgatasse nossas verdadeiras raízes etno-históricas, enquanto que Chico Science e Nação Zumbi foram manifestações da música popular essencialmente contemporâneas. No popular tem Lenine, que tem uma veia importantíssima – o antípoda de um blefe chamado Chico Science, cuja música é uma mixórdia de *rap* e *rock* (decadente) e realizada dentro do esquema da música

comercial (popular) que caracteriza essa indústria cultural que está aí, tudo isso temperado com uma percussão alucinante, que serve mais para despistar a incrível pobreza do produto final. Tudo bem “projetado” para ser politicamente correto e ao gosto da mídia ávida por novidade a qualquer preço. Coisa para ‘inglês ver’. Nada mais. Antes, tinha também Alceu Valença, a quem eu só dava 10 quando participava das bancas dos concursos em que concorria. No erudito, tem Dimas Sedícias, Sérgio Campelo, Zoca Madureira, Fernando Rangel e, por que não, o próprio Marlos Nobre. (QUEIROZ, 2010)

A dicotomia preconizada por Ariano da erudição em oposição ao populário já é, em sua medida, a base do pensamento em Mário de Andrade. Quando este recolheu material folclórico nordestino, relatou:

Recolhendo e recordando estes cantos, muitos deles tosquíssimos, precários às vezes, não raro vulgares, não sei o que eles me segredam que me encho todo de comoções essenciais, e vibro com uma excelência tão profundamente humana, como raro a obra-de-arte erudita pode me dar. (ANDRADE *apud* NÓBREGA, 2000, p. 22)

Nóbrega esmiuça o raciocínio andradeano:

Em uma pesquisa na zona da mata em Pernambuco, depois de uma apresentação do Bumba-meu-Boi, Mário expõe seu conceito de música popular como uma arte "menor", mas ao mesmo tempo, enriquecedora, sendo de fundamental importância para os compositores eruditos, o conhecimento e estudo desta. (NÓBREGA, 2000, p. 22)

E segue citando-o:

Está claro que a peça era horrível de pobreza, má execução, ingenuidade. Mas assim mesmo tinha frases aproveitáveis e invenções descritivas. E principalmente comovia. Quando se tem um coração bem nascido, capaz de encarar com seriedade os abusos do povo, uma coisa dessas comove muito e a gente não esquece mais. Do fundo das imperfeições de tudo quanto o povo faz, vem uma força, uma necessidade que, em arte, equivale ao que é a fé em religião. Isso é o que pode mudar o pouso das montanhas. **É mesmo uma pena, os nossos compositores não viajarem o Brasil. Vão na Europa, lambuzam-se de pretensões e enganos do outro mundo, pra amargar depois toda a vida numa volta injustificável. Antes fizessem o que eu fiz, conhecessem o que amei, catando por terras áridas, por terras pobres por zonas ricas, paisagens maravilhosas, essa única espécie de realidade que persiste através de todas as teorias estéticas, e que é a própria razão primeira da Arte: a alma coletiva do povo. Teriam muito mais coisa a contar.** (ANDRADE *apud* NÓBREGA, 2000, p. 22, grifo da autora)

Tal discussão, tanto para os partidários quanto para as oposições na aceitação ao movimento, indubitavelmente, tendem a acirrar esta pseudo-oposição que haveria entre universos distintos da arte popular e erudita. Muitas vezes infrutífera, e sempre inconclusiva, tende a ser, hoje, objeto de acirramento, sobretudo nas instituições de ensino. O que nos fica são os depoimentos, as intenções, propagandas, críticas, e mais concretamente, as obras que passaremos a considerar dentro de uma perspectiva cronológica até aos nossos dias.

## 1.2. Trajetória e Atualidade:

É necessário frisar-se aqui que, enquanto sentido histórico estrito, o Movimento Armorial tem seu fim pela carta aberta de 1981 publicada no Diário de Pernambuco. Nesta espécie de despedida, Suassuna declara sua “aposentadoria” seja na representatividade política, seja na atuação pública, incluindo a militância armorial. Contudo, o Movimento transcende ao seu progenitor, alçando alargamentos, diluições e adentrando na práxis cotidiana da qual muitos grupos instrumentais – notadamente os Quintetos que consideramos neste estudo: *vide* cap. 2 – foram tomados como ponto de partida estético-performático para uma nova estilística que manteve a ‘logomarca’ armorial.

A Orquestra Armorial foi o primeiro marco pós-ariano a ser retomado em 1989 sob a batuta de Cussy de Almeida. Na ocasião foi apresentada uma série de concertos tendo como convidado, o cantor e compositor pernambucano Geraldo Azevedo. O foco já não era mais o mesmo – sem Ariano, possivelmente as contundências e acirramentos ideológicos diminuiram – e foram feitas gravações referenciais no início da década de 1990: *A Grande Missa Armorial*, em primeiro registro, com a presença do próprio compositor Capiba. Tal gravação ocorreu no estúdio do Conservatório Pernambucano de Música<sup>14</sup> em celebração do aniversário do nonagenário compositor. Já em 1994 foi gravado o disco *Orquestra Armorial*, com coletânea do Quinteto Armorial e da própria Orquestra. Ambos os discos obtiveram apoio da Secretaria de Cultura de Recife, época em que Cussy dirigia o Conservatório Pernambucano de Música.

A aproximação pessoal com Jarbas e Cussy deu-me a oportunidade de me ligar diretamente às origens do Movimento. Particpei da Orquestra Armorial entre os anos de 1989 a 1994. Por meio de conversas – e no acompanhamento da própria relação entre Cussy, Ariano, Maciel e Clóvis – pude atestar que as personalidades fortes de todos estes marcaram a trajetória do Movimento, e, levaram-no à sua diluição tal como fora inicialmente concebido. A intransigência que perpassava discussões musicais e estéticas, os posicionamentos políticos e as divergências na interpretação das obras suscitaram tanto o decadência do Movimento entre seus pioneiros, como também trouxe à baila críticas sócio-políticas. Antônio de Pádua de Lima Brito, em sua dissertação de mestrado em sociologia, enfatiza certas posturas, sobretudo as adotadas por Ariano:

O Movimento Armorial, criado em Pernambuco por Ariano Suassuna nos anos de 1970 é apresentado como exemplo paradigmático de uma tradição de pensamento segundo a qual as culturas populares seriam a base da identidade nacional. Essa tradição teria contribuído para legitimar ideologicamente o regime militar no seu esforço de apresentar-se não como um fator de ruptura, mas como garantia de continuidade histórica e de integridade da nação. Nesse sentido, o Movimento Armorial, por ter sido uma das instâncias que contribuíram para a construção dessa

---

<sup>14</sup> Pequena sala de apresentações que hoje leva o nome de Auditório Cussy de Almeida.

ideologia, configurou-se como parte do bloco histórico que garantiu sustentação ao regime. (BRITO, 2005, p. i)

Herom Vargas novamente contrapõe a “brandura” do Movimento aludindo ao seu contexto histórico:

Não é à toa que a proposta Armorial se concretizou em um momento crucial da história política e cultural do país. Os anos de 1970 foram pródigos em exemplos de como é possível manter a ordem, seja à base da força, seja pela ação ideológica. Vale lembrar que tal concordância histórica não significa determinismo ou mecanicismo simplistas. Ou seja, o Movimento Armorial não surgiu por causa do momento histórico; mas, suas propostas se aproveitaram de algumas ideias e alguns mecanismos políticos presentes no início dos anos de 1970. (VARGAS, 2007, p.53)

Ao ser questionado diante destas afirmações, Maciel, mais uma vez, rebate Vargas:

Aparentemente, o Sr. Herom Vargas tenta emprestar ao seu livro algum sabor de atualidade jornalística, imprimindo ao seu discurso um viés ideológico que nos parece inteiramente descabido, tanto no que diz respeito à sua leitura da música de Chico Science e de Nação Zumbi, quanto no que se refere ao Movimento Armorial. Uma “ligação” ao militarismo vigente na década de 1970, quando o Armorial foi lançado, além de não ter base histórica nenhuma, mais parece o delírio de uma mente que se contorce no vazio característico daqueles que não têm nada a dizer. (QUEIROZ, 2009)

Sem entrar no mérito da questão política, não se pode deixar de pensar na trajetória, sobretudo inicial, do Movimento Armorial, sem atrelá-la aos contextos e ações de seus integrantes; nisto, Suassuna é figura emblemática. Este sempre deixou claras posições pessoais – progressistas e esquerdistas – e, já na década de 1960 era por isto criticado, além de sua ligação às figuras engajadas em movimentos sociopolíticos tais como Paulo Freire e Miguel Arraes. Em entrevista ao jornalista Geneton Moraes Neto, em 1989, Suassuna fala abertamente de política, de monarquia, e analisa a falta de visão dos militares brasileiros:

Como a família real brasileira é descendente, por um lado de Filipe ‘Egalité’ – o Duque de Orleans que se colocou ao lado dos revolucionários jacobinos franceses – eu julguei, durante algum tempo, que a casa de Bragança teria imaginação, garra e grandeza suficiente para, no Brasil, tornar o lado do socialismo-de-pobre de Canudos e do povo que lutou por ele ao lado de Antônio Conselheiro e da própria casa de Bragança. Mas a realidade provou que essa era, apenas, mais uma quimera, desmentida brutalmente pela adesão de D. Luís e D. Bertrand à TFP. Eu sonhava, e continuo sonhando, como escrevi em 1978, com um partido político que tivesse alguma coisa característica das grandes ordens religiosas dos monges combatentes. Hoje o partido que mais se aproxima disso é o PT. O que me preocupa nas Forças Armadas é que a maioria dos componentes da alta hierarquia militar ainda não se apercebeu que o povo brasileiro é nosso objetivo final e maior. Em Canudos, o Exército se portou como se o brasileiro fosse a grande ameaça contra a qual ele tinha que lutar. Infelizmente parece que esse espírito continua. (SUASSUNA *apud* NETO, 1989)

Fernando Torres Barbosa, integrante da segunda formação do Quinteto Armorial, em entrevista para esta pesquisa, comentou-nos sobre a ‘pitoresca’ atitude de Suassuna

quando arguido sobre questões e posicionamentos políticos, envolvendo, sobretudo, os acontecimentos na década de 1970:

Eu estava conversando com Ariano em sua casa quando ‘puxei’ o assunto sobre aquele momento político que o Brasil estava passando... perguntei, meio disfarçadamente qual era o posicionamento dele e então ele me saiu com essa: “... para os comunistas, eu sou reacionário, para os reacionários, eu sou comunista!” (QUEIROZ, 2011)

O teatrólogo pernambucano Hermilo Borba Filho traçou com precisão um perfil de seu dileto companheiro<sup>15</sup> em notas bibliográficas para a segunda edição do texto das peças “*O santo e a porca*” e “*O casamento suspeito*” de 1976:

Magro e alto, de uma coerência extremada, radical em suas opiniões, é preciso vê-lo numa discussão com amigos (com inimigos basta que se leiam os seus artigos): zombeteiro, argumentador desnorteante, irreverente. Vive, com a maior convicção, o preceito de Unamuno de que o artista espalha contradições. É capaz de destruir o argumento mais sério com uma piada ou sair-se com um problema metafísico dos mais angustiantes numa conversa ligeira. Tem horror aos aparelhos modernos – enceradeira, vitrola, televisão, rádio, telefone – considerando-os coisas do demônio. Gostaria de crer em Deus como as crianças, mas crê com angústia, fervor e perguntas. Não vai a reuniões oficiais, jantares, coquetéis, espetáculos, mas amanhece o dia num bate-papo ou ouvindo repentistas. Tem pavor de avião e se martiriza com uma alergia que lhe dá comichões no nariz. Seu caráter é ouro de lei, e, embora o negue, esforça-se para amar os inimigos como manda o Evangelho. Pode, pessoalmente, atacar um amigo, mas defende-o de público até com armas na mão. A Arte e a religião são por ele encaradas de maneira fundamental.(SUASSUNA, 1976)

Independentemente de qualquer tipo de polêmica, um fato irrefutável é que o Movimento Armorial ganhou força primeiramente no Nordeste e acabou por levar essa música a todo o país, ganhando, em muitos locais, bastante aceitação. Não é que Ariano confunda-se com o Movimento, mas não há como contestar que este é a mola-mestra propulsora, como nos indica Muzart:

[...] não por se tornar um mestre ditatorial que comanda a criação de artistas, mas porque, ao identificar pontos comuns e tendências paralelas em artistas e escritores, permitiu a sua reunião em torno de um centro, o Movimento, e deu-lhes os meios de realizar seus projetos e seus sonhos. (MUZART, 1999, p. 28)

A imprensa nacional já no início da década de 1970 atestara a aceitação e o impacto que este movimento vinha imprimindo fora do Nordeste:

---

<sup>15</sup> Um exemplo pitoresco a que, de certa forma me ligo, é digno de menção sobre a criatividade e peculiaridade de Suassuna: minha sogra Rosi Arruda, bailarina pernambucana e a coreógrafa Ana Regina participaram da montagem pioneira do bailado *A Feira* com argumento de Suassuna e música de Guerra-Peixe. Duas bailarinas iniciantes, parentes de Ariano, compunham o elenco. Durante os ensaios – após alterações terem sido feitas por Ana Regina, que assinava a coreografia, a fim de não expor as jovens bailarinas ao desnível com as demais – Suassuna percebeu que essas não se destacavam e logo tratou de mudar o roteiro. Acresceu novos personagens exclusivos para suas parentas; os papéis eram dois soldados com belas fardas que ficariam todo o espetáculo em frente ao palco... parados.

A característica principal do Movimento Armorial está na globalidade, preocupada com todas as origens culturais brasileiras, buscando encontrar o resultado fundamental. O movimento não se detém no indianismo, nem na negritude, nem na tradição ibérica, mas aproveita dessas influências na medida em que formam o tronco cultural brasileiro. (Jornal Estado de São Paulo, 1971)

Neste sentido poder-se-ia especular que havia uma preconização ou vivência do que viria a ser a *worldmusic*, termo já emulado na década de 1960 pelo etnomusicólogo norte-americano Robert E. Brown. Assim como na *worldmusic*, essa percepção do Movimento Armorial como algo amalgamador entre artes e entre origens, saberes e fazeres artísticos promove simbioses culturais e novas resultantes. Então aí se agrega a ideia de Mário de Andrade com relação ao particular/local projetando-se ao universal pelas inerentes ‘verdades’ que este particular carrega no bojo de contextos maiores. É como se já tivéssemos então pensando uma espécie de ‘*aldeia global*<sup>16</sup>’ artístico-nordestina. No Movimento Nacionalista por exemplo – sem dúvidas, inspirador do Movimento Armorial – notam-se facilmente equivalências estilísticas entre compositores europeus e brasileiros. Debussy, para muitos, é uma espécie de ponto de partida. Da mesma forma Ravel que, mesmo consubstanciado pela efervescência artística parisiense, já se deixara embriagar pelos elementos exoeuropeus:

Wisnik considera Debussy um eixo de ligação importante entre os nacionalismos românticos e os nacionalismos musicais do século XX, influenciando compositores de diversos países, mais especificamente os compositores brasileiros, na utilização do emprego dos “modos” e melodias do folclore musical. O nacionalismo brasileiro buscou em Stravinsky, Falla, Copland, Kodaly e nos compositores russos, como, por exemplo, Khatchaturian, elementos que contribuíam na renovação e na modernização de sua linguagem. (NÓBREGA, 2000, p. 16)

Podemos concluir deste raciocínio que, ouvir Villa-Lobos, Guarnieri, Guerra-Peixe, José Siqueira ou Mignone, em certos momentos, é ouvir também técnicas e procedimentos stravinskianos, bartokianos ou debussystas. E, de certa maneira, a aprendizagem composicional se deu, aqui e ali, apesar dos rechaços andradeanos, dessa forma, onde até mesmo ‘antropofagicamente’ tudo foi deglutido, abrasileirado e retrabalhado. Conquanto, convém lembrar que, se por um lado a geração nacionalista de Mignone espelhou-se nas figuras mais proeminentes da primeira metade do século XX, no Movimento Armorial é a forma e o estilo barrocos que se explicitam mais facilmente, sobretudo nesta época estrita de atuação. O próprio Mário de Andrade, – com cultura musical bem mais ampla que Suassuna – ao criticar sobre a trajetória de Francisco Mignone, dá pistas sobre sua visão de relações criativo-estilísticas, a estética pela qual deve nortear-se um compositor brasileiro em face da profusão musical internacional:

---

<sup>16</sup> É dessa mesma época a ideologia *aldeia global*, alcunhada por Herbert Marshall McLuhan. Seu argumento é de que as novas tecnologias eletrônicas tendem a encurtar distâncias e o progresso tecnológico tende a reduzir todo o planeta à mesma situação que ocorre em uma aldeia: um mundo em que todos estariam de certa forma, interligados. O termo ganhou notoriedade em suas publicações *A Galáxia de Gutenberg* (1962) e *Os Meios de Comunicação como Extensão do homem* (1964). McLuhan é tido como o primeiro filósofo a abordar transformações sociais provocadas pela tecnologia computadorizada e das telecomunicações.

Francisco Mignone é hoje uma das figuras mais importantes da música americana, não só pelo valor independente das suas obras principais, como pelo que ele revela, no ponto em que está, do drama da nossa cultura [...] A sua musicalidade abundante, a facilidade quase prodigiosa, o brilho, a vivacidade intelectual, o poder de apropriação, e, mais psicologicamente, o amor do aplauso, a serenata italiana que lhe ressoava nas cordas das veias, o gosto de viver, a sensualidade, tudo eram forças tendenciosas que o podiam tornar o nosso Leoncavallo, ou, na melhor das hipóteses, o Saint-Saëns entre as palmeiras. Em geral, a obra dos nossos compositores americanos é irregularíssima, e será difícil imaginar uma criação mais cheia de altos e baixos que a de Villa-Lobos. Essa normalidade, essa consoladora frequência do bem que a gente percebe na evolução artística de um Ravel, de um Prokofiev, de um Pizzetti, de um Falla, e mesmo na obra tão atormentada de pesquisas de um Stravinsky ou de um Schoenberg, deverá provavelmente vir de causas tradicionais, que exercem uma função corretiva, controladora, e mesmo sedativa para o excesso das paixões. Muitas vezes, observando algum artista americano, me voltou esta sensação desagradável de que ele não caminha, não avança, despenha-se, e lhe faltam por dentro algumas molas insubstituíveis que lhe organizem a normalidade do passo [...] Havia um jeito do artista se defender melhor e à sua criação: era adquirir uma cultura musical completíssima, um conhecimento técnico enorme e sem falhas, que sempre o salvasse pelo menos quanto à perfeição construtiva e ao acabamento formal das suas obras [...] Muitos compositores americanos, principalmente brasileiros, têm passado por mim, e de todas as casas. Cabotinos deslavados, ingênuos quase analfabetos, técnicos honestos, mas cheios de falhas, gênios geniosos admiráveis pondo tampões em estrelas luzentes na boca dos seus abismos [...] Talvez fosse desejável que essa cultura musical se acrescentasse do que falta mesmo a quase todos os artistas brasileiros de todas as artes, um conhecimento filosófico mais legítimo. É certo que isso nos traria uma possibilidade de autocrítica muito mais perfeita, pois que se uns não a têm quase nenhuma, outros a exercem parcialmente, ou exigindo apenas técnica ou apenas mensagem original [...] Abre-se então para o paulista a fase de formação, em que ele se cultiva, percorre ambiciosamente todas as Europas musicais, adquire técnica, mas divaga tanto em sua funcionalidade que quase se naturaliza franco-espanhol com a *Suíte Asturiana* [...] Mas tudo tem valor de relação nos artistas verdadeiros; e as suas tentativas italianizantes de ópera, a sua atração permanente por Debussy e Ravel, a sua noite nos jardins de Espanha traziam o paulista de novo para o Brasil com uma forte riqueza de experiência e a saciedade europeia. (ANDRADE, 1939, p. 19, *In Francisco Mignone, o homem e a obra*)

Nesta longa reflexão, depreende-se que Mário de Andrade não desconsidera a riqueza do global, das “Europas” pelas quais deve um compositor brasileiro passar, experienciar, para então poder tornar-se um excelente artista, assim como é seu desejo, no presente texto para com Mignone. Nisto revelar-se-ia o lado oposto no Movimento Armorial que não logrou de ampla cultura musical, sob a égide suassuniana, relacionando elementos locais com formas barrocas. A Europa do presente fora deixada de lado e, mesmo de modo consciente por uma espécie de recusa, uma alternativa neoclássica (ou neobarroca) de retornar às origens. Nisto percebem-se as sonoridades armoriais: os impressionistas ou expressionistas estariam distantes da heráldica, ou do brilho ou da estridência ou da rudeza necessárias para a mimese sertaneja, assim como, era necessário ir ao encontro de um passado que mesmo já tonal – pois no barroco o mundo modal fora pouco a pouco relegado somente ao uso eclesiástico – diferenciasse da atualidade em música séria. Não obstante, vale ressaltar que Camargo Guarnieri no seu *Concerto para*

*Orquestra de Cordas e Percussão*<sup>17</sup>, composto em 1972, tenha, sobretudo no segundo movimento, dado um aspecto textural similar aos de seus contemporâneos franceses, transcendendo em muito a harmonia modal, geralmente usada pelos armorialistas.

Retomando o pensamento andradeano, é possível denotar um paradoxo de ponto de vista em outro momento de sua lavra:

A tal de “música universal” é um esperanto hipotético, que não existe. Mas existe, não posso negar, a música internacionalista, a granfinagem tendiosa e fatigada dos “transatlântiques” da comédia célebre (...) Não há música internacional e muito menos universal; o que existe são gênios que se universalizam por demasiado fundamentais, Palestrina, Bach, Beethoven, ou mulheres que se internacionalizam por demasiado fácies, a “Traviata”, a “Carmen”, “Butterfly”. Porém, mesmo dentro desta internacionalidade e daquela universalidade, tais músicos e tais mulheres não deixam nunca de ser funcionalmente nacionais. (ANDRADE *apud* NÓBREGA, 2000, p. 23)

Sob este argumento fica-nos árduo o enquadramento da música armorial como uma arte puramente nacional, posto que assume como brasileiro aquilo que mais tem de preservado de ibérico e suas mestiçagens negras e ameríndias. Entretanto não iremos adentrar nesse mérito por não ser este o foco no presente estudo. Fato é que os Movimentos Nacionalista e Armorial, tanto como as figuras centrais de Mário e Ariano são paralelizadas – e no caso de Suassuna até mesmo pretendidas de imitação – como norte criativo para os compositores referenciais em cada um desses movimentos.

Em termos musicais práticos, é a figura de Guerra-Peixe – afora todas as influências estéticas das figuras anteriormente comentadas e seus argumentos – quem, de fato, promove a música armorial. O acordeonista e compositor Sivuca, de carreira internacional notável, iniciou seu *métier* sob a fundamental orientação de Guerra-Peixe:

[...] ele então pegou a orquestra (da Rádio Jornal do Comércio) da qual era regente e diretor, e a transformou numa espécie de orquestra experimental, na qual a gente ia trabalhando e já ia ouvindo o que escrevia, quer dizer, havia também o lado prático. E foi nesse clima que eu transitei na música e foi aí que eu aprendi a lidar com o mistério da arte de orquestrar. Portanto, eu acho que Guerra-Peixe foi, na verdade – como já disse e afirmo – meu timoneiro musical. Acho que tudo que eu disser de Guerra é pouco. Eu sou muito grato ao que ele fez; eu e todos nós que morávamos em Recife. O próprio Capiba resolveu estudar música com Guerra. (FARIA *et alli*, 2007)

Mesmo que Guerra-Peixe não tenha “atualizado” os ouvidos e prática dos músicos pernambucanos com o que havia de mais novo – incluindo as possibilidades dodecafônicas a que o próprio Guerra se identificaria quando de sua aproximação a Keullreutter – a ideia

---

<sup>17</sup> Extremamente influenciado por Mário de Andrade, após a difusão de processos schoenberguianos trazidos ao Brasil por Keullreutter, Guarnieri escreve nos anos 1950 sua primeira Carta Aberta; nesta época e até a década seguinte, vê-se, sistematicamente o uso de modalismos. O *Concerto para Orquestra de Cordas e Percussão* já encomendado após esta fase de discordâncias estilísticas, ainda vale-se de uma harmonia modal, sobretudo no primeiro e no terceiro movimento; foi encomendado pela Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, sob a liderança de Guerra-Peixe e destinada a esta.

era suscitar mudanças, cambiar espíritos, seja nos instrumentistas seja nos compositores – conquanto a maioria transitava naturalmente por ambas as práticas. Usar, portanto, apenas elementos da tradição popular não era suficiente. Surgiu então a necessidade de incorporar mais abrangentemente o fazer musical regional: a técnica de arco então vigente teria de ser adaptada; a interpretação no que tange aos ataques, articulações, e tipos de sopros ficariam mais ‘rústicos’ e as hibridizações modais seriam largamente exploradas.

Mas esta trajetória estaria longe de ser posta linearmente ou facilmente consensual; desde o princípio havia divergências estilísticas – muito embora o “estilo armorial” ainda estivesse por ser feito. Em declaração para esta pesquisa, o compositor José Ursicino da Silva<sup>18</sup> sobre este assunto, se expressou:

Procuraram-me com essa ideia de música armorial que era muito boa, mas Ariano tinha a ideia e Cussy queria aparecer; acabou que eu fiz os arranjos dos primeiros concertos e nunca recebi nenhum crédito por isso! (QUEIROZ, 2009)

A própria crítica da época notara discrepâncias entre a ideologia propalada por Suassuna e a prática em cada concerto sob a direção de Cussy:

Ao definir-se principalmente pelo esmero na técnica da execução, a Orquestra Armorial, sob a direção de Cussy de Almeida, afastou-se da concepção armorial de Ariano Suassuna. (Jornal do Comércio, em 23 de Agosto de 1974)

O Movimento Armorial desde seu princípio quando de sua oficialização perante o público com o Concerto ‘inaugural’ em 18 de Outubro de 1970 na Catedral de São Pedro dos Clérigos em Recife, já estabelecera não somente no trato composicional como mesmo numa indução da percepção do público a intrínseca relação entre a música barroca e a armorial propriamente dita:

[...] puderam ver uma exposição que reunia gravuras, pinturas e esculturas exibindo o conceito de arte defendido pelo Movimento Armorial. A música foi a atração principal. A Orquestra de Câmara Armorial, nascida no Conservatório Pernambucano de Música e sob a direção do violinista Cussy de Almeida, executou, iniciando a noite de festa, músicas barrocas do século XVIII. Os compositores escolhidos para a primeira parte do programa foram os pernambucanos José Lima e Luís Álvares Pinto [...]. O segundo trecho do programa trouxe música de compositores do século XX, como Capiba, Jarbas Maciel, Clóvis Pereira e Guerra-Peixe. (VICTOR e LINS *apud* MARINHO, 2010, p. 35)

É possível pensar que um dos aspectos que suscitou divergências é que, as pesquisas sobre música barroca no mundo já haviam aprofundado o suficiente para que um músico como Cussy defendesse ideias que só depois foram alargadas para o ensino – como já

---

<sup>18</sup> Mais facilmente reconhecido por Maestro Duda, é notável por seus característicos arranjos *alla Jazz* para as orquestras de frevo. Nasceu em Goiana – PE, cidade de divisa com a Paraíba em 23 de Dezembro de 1935. Foi considerado em 1988, pela Secretaria de Cultura de São Paulo como um dos 12 maiores arranjadores do século XX.

mencionado na obra de Harnoncourt – e, sendo este um violinista de estirpe eminentemente centro-europeia, não se contentou ao meramente rústico e uma mimese demasiadamente objetiva. Fato é que as divergências permaneceram e acirraram-se. Logo a orquestra se desfez e Suassuna “tomou para si” o Quinteto Armorial que passaria a ser posteriormente a Orquestra Romançal. Estes partidos estilísticos por assim dizer, fincaram bandeiras mesmo em críticas mais recentes. Em 1994 Clóvis Pereira divergia com Jarbas Maciel sobre o disco do Quinteto da Paraíba *Armorial & Piazzola*. Enquanto Clóvis requeria mais ‘agressividade’ no toque de modo geral, que sem isto, em sua concepção, “europeizava” em demasia a música, Jarbas declarava que o grupo “captou perfeitamente o espírito da música armorial”.

Mesmo sob permanentes discussões, o Movimento rendeu seis álbuns: *Quinteto Armorial – Do Romance ao Galope Nordestino* (1975); *Orquestra Armorial – Onça* (1975); *Quinteto Armorial – Aralume* (1976); *Orquestra Armorial – Gavião* (1976); *Quinteto Armorial* (1978) e *Sete Flechas* (1980). Após a retomada em 1989 da orquestra quando Cussy de Almeida era diretor do Conservatório Pernambucano de Música, além das já mencionadas gravações da *Missa Armorial* de Capiba e de uma coletânea de obras mais representativas, as últimas apresentações foram feitas em série de concertos em Dezembro de 1996 no Centro de Convenções de Pernambuco. Essa série<sup>19</sup> foi intitulada *As melodias que encantaram o século*<sup>20</sup> e em nada se aproximaram da música que faziam antes. Tratou-se de um programa composto por temas populares internacionais recentes, em sua maioria norte-americanos como *Misty, New York, New York, My Way*, dentre outros.

Com o fim “oficial” do Movimento Armorial, seu esfacelamento foi inevitável, principalmente porque entre os membros havia divergências latentes a ponto de prejudicar o andamento artístico. O forte ego e as personalidades infladas tanto de Ariano como de Cussy ou de músicos, desde o princípio ligados ao Movimento como o próprio Clóvis e Antônio Madureira, impossibilitaram, seja por uma iniciativa individualizada, seja por algum intuito coletivo, a continuação do Movimento tal como fora pensado. Não obstante, o legado é inegável e inequívoco. Cada uma a seu modo, – seja para os que ainda estão em plena atividade como Antônio Madureira, ou Clóvis Pereira, ou Maestro Duda, seja para os que diretamente têm seguido seus passos – as gerações posteriores ao rompimento e a atual desfrutam de muita influência e muita música feita naquela época que tem servido como norte identificador com base na tradição desenvolvida na segunda metade do século passado. Nesse sentido, não mais como movimento coletivo, é possível pensar em uma

---

<sup>19</sup> Para “engrossar as fileiras” convidou-se músicos que fizeram parte na primeira formação, além de jovens instrumentistas de estados vizinhos, notadamente Paraíba e Rio Grande do Norte. Eu estive entre estes convidados. Todos os arranjos foram feitos, sob encomenda a Clóvis Pereira e ao Maestro Duda.

<sup>20</sup> Esta série rendeu um grande marketing e foi um sucesso de público nos três dias de apresentação. O concerto rendeu um programa que foi veiculado pela Rede Globo Nordeste.

música armorial não só presente como em plena vigência enquanto emblema criativo e *modus operandi* composicional/performático. Das gerações diretamente ligadas aos pioneiros, ficam-nos hoje nomes como Dadá Malheiros<sup>21</sup> e Danilo Guanais<sup>22</sup> ou Josélio Rocha<sup>23</sup> e Eli-Eri Moura<sup>24</sup>. Esses compositores têm perpassado essa tradição, firmando raízes sem vivenciar conflitos estéticos. Suas obras aludem a uma sonoridade que, se não como pretendia Suassuna, marcou-se como uma espécie de “ferro-de-boi” sonoro que instiga não só compositores radicados no Nordeste, mas, sob o espírito modal, nomes como Osvaldo Lacerda ou Edino Krieger. Esses, cada qual ao seu estilo, continuam mantendo ou difundindo esta ideia de Movimento Armorial diluído em prática e argumento criativo.

Além da trajetória específica manifesta no repertório e na performance dos grupos que consideraremos no capítulo seguinte, destacamos a atuação destes compositores e de outros contemporâneos. Jarbas Maciel elucida sobre as relações ou legado armorial deixado para a atualidade:

O Movimento Armorial é uma parcela importante desse grande movimento geral de tomada de consciência nacional que o Brasil está atravessando e que se manifesta praticamente em todos os níveis – econômico, social, político e cultural. Sua influência musical direta está patente em um ‘som característico’ que já conquistou seu lugar ao sol entre nossos arranjadotes e compositores, como também no extraordinário interesse que as novas gerações de músicos veem demonstrando ultimamente. (QUEIROZ, 2009)

Das grandes obras compostas mais recentemente reiteramos o *Concerto duplo para viola e violoncelo* (2007) de Eli-Eri Moura, escrito – em homenagem aos 80 anos de Ariano – sob o título *Armoralis* e que foi estreado no Festival Virtuosi, em Recife. Outra obra recém-estreada é a *Paixão segundo Alcaçus* de Danilo Guanais, que segue o modelo tradicional barroco e possui uma instrumentação rica e de proporções significativas. Também, a primeira ópera armorial *Dulcinéia e Trancoso* de Eli-Eri feita a partir de libreto do escritor e teatrólogo Waldemar José Solha. No enredo constam dentre os personagens adaptações de clássicos da literatura *alla* Ariano como *Dom Pixote* e *São Chupança* e

---

<sup>21</sup> Violista da Orquestra Sinfônica do Recife, compositor e arranjador. Tem tido várias obras gravadas em ‘estilo armorial’ por grupos atuantes no cenário nordestino como o Sagrama, ligado ao CPM.

<sup>22</sup> Danilo vem desenvolvendo sistematicamente sua “sonoridade armorial” em obras como a *Missa de Alcaçus*, gravada no estúdio da Escola de Música da UFRN em 1996 e, mais recentemente a *Paixão segundo Alcaçus* estreada no XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação -ANPPOM realizado na UFRN em Agosto de 2013.

<sup>23</sup> Violinista alagoano que tem tido arranjos e composições em ‘estilo armorial’ gravadas pelo Quinteto da Paraíba.

<sup>24</sup> Nascido em 30 de Março de 1963 em Campina Grande é músico e acadêmico bastante atuante no cenário paraibano e nacional. Foi o primeiro coordenador do Laboratório de Composição Musical da UFPB – COMPOMUS – e atualmente é vice-diretor do recém-criado Centro de Comunicação, Turismo e Artes – CCTA. Além de sua carreira em música contemporânea de concerto em estilo *avant-gard*, Eli-Eri tem tido sempre interesse pela sonoridade armorial, tendo sempre composto obras significativas como a primeira ópera em ‘estilo armorial’ *Dulcinéia e Trancoso* estreada em 2009.

profetas *Cervantes* e *Ariano* numa espécie ‘nordestinesca’ de ‘esculhambação’ humorística assim como é na *Commedia dell’arte*.

Para ilustrar obras compostas sobre este argumento na novíssima geração de compositores, citamos a obra *Toccatarmorial*, composta em 2008 por Samuel Cavalcanti Correia<sup>25</sup>. Bem mais ousada do ponto de vista rítmico e métrico, a peça alça outros patamares de ‘armorialidade’, numa concepção atualíssima que mostra como essa atmosfera segue servindo aos interesses compositivos contemporâneos. Jargões comuns, como acompanhamentos rítmicos e sequências em terças, são amplamente explorados na obra, além do emblemático intervalo de quarta aumentada, presente na chamada ‘escala nordestina’, que divide o total cromático ao meio e que se revela como uma simbiose entre os modos lídio e mixolídio. O próprio compositor ao contar-nos da existência dessa obra diz que a escreveu quando teve acesso à pesquisa, ainda em andamento, da violinista Marina Marinho e que, por seu intermédio, conheceu o compositor Clóvis Pereira. Eis alguns trechos da peça e breves comentários que exemplificam o ‘caráter armorial’ na percepção do compositor:

**Pesante e Rápido (♩ = 150)**

The musical score consists of five measures. The first measure is mostly rests. The second measure begins with a bass line featuring a four-measure phrase (labeled '4') and a five-measure phrase (labeled '5'). The third measure continues with a five-measure phrase (labeled '5'). The fourth and fifth measures feature a treble line with sixteenth-note patterns (labeled '6') and a bass line with sixteenth-note patterns (labeled '6'). The dynamics are marked 'fff' throughout. A 'Ped.' marking is located at the bottom left of the first measure.

Figura 1: *Toccatarmorial*, compassos 1-5, escalada em *dó mixolídio*.

Já na introdução da obra (os onze primeiros compassos), é possível denotar o ‘tom’ heráldico, a sonoridade “mixolídia” como que clareando e prenunciando o discurso que, por sua vez, é marcado por uma dualidade denotada do andamento *Pesante e Rápido* além da incisiva e contundente dinâmica em *fff*. Para acirrar ainda mais esta sonoridade inicial o

<sup>25</sup> Nascido em 1982 na cidade de Campina Grande, o compositor, crítico musical e músico atuante no cenário brasileiro, é membro do Laboratório de Composição Musical da UFPB. Atualmente leciona na cátedra de Percepção Musical na UFPE. A *Toccatarmorial* – revisada em 2011 e ainda não estreada – foi escrita para piano a quatro mãos, instrumento bem menos comum na associação mais direta ao universo armorial.

compositor exige a ressonância e a coloração contínuas dadas pela permanência do pedal direito. A partir do décimo segundo compasso, vemos a entrada de um pulso rítmico, uma espécie de *baião* e *galope* misturados, desta vez, noutra sonoridade e dinâmica diametralmente opostas:

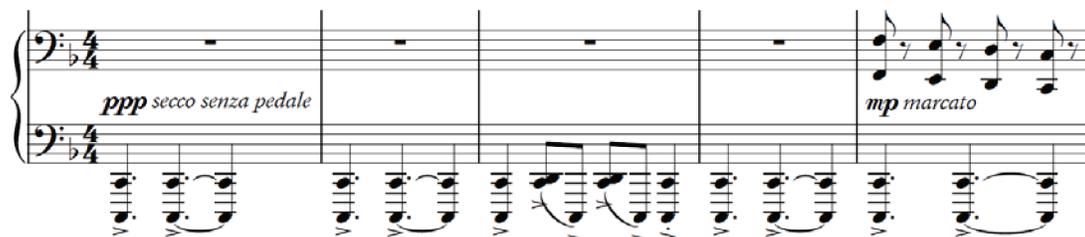


Figura 2: *Toccatarmorial*, compassos 12-16, padrão de acompanhamento.

No décimo nono compasso inicia-se um constructo a partir da melodia de *Asa Branca* acima deste padrão rítmico, que surge em oitavas em cada mão na região aguda, por relações de terças e em polirritmia com o ‘acompanhamento’ mais grave. A entrada da ‘voz superior’, por assim dizer, retoma a sonoridade agressiva em oitavas, apresentada na introdução, o sentido igualmente ascendente, e a dinâmica permanentemente forte. As terças contíguas apontam para o canto de repentistas e cantadores de viola tanto como o som mais rude pedido pelo compositor que pode ser interpretado analogamente ao som gutural percebido neste tipo de emissão vocal: fatores indiciais da sonoridade defendida por Ariano e que se embrenham nas criações recentes:



Figura 3: *Toccatarmorial*, compassos 19-20, complexo rítmico.

Após uma espécie de reintrodução, nova seção se estabelece com o intervalo-chave:

Figura 4: *Toccatarmorial*, compassos 113-117, quarta aumentada.

Neste trecho, o compositor, faz uso do mesmo recurso que Ariano ou Solha fazem, ao valer-se de seus conhecimentos do repertório pretérito: aqui Liszt é evocado através da sutil citação à *Sonata Dante* que, por sua vez, alude ao intervalo-chave *diabolos in musica* igualmente presente, por via medieval, na cultura nordestina. Assim depreendemos que, de uma maneira ou de outra, o que Maciel afirma é verificado sem muitos esforços, em obras de vários compositores que continuam a combinar e recombinar elementos naturais na estética armorial em novos jogos criativos. Cabe aqui suscitar novos trabalhos investigativos, sobretudo musicológicos, que esmiúcem a matéria para que tenhamos melhor consciência das dimensões e resignificações que este temário nos aponta.

Com relação ao legado deixado pelos grupos armoriais oficiais, sobretudo no que tange à performance, em Pernambuco é fácil citar diversos conjuntos instrumentais que ainda desenvolvem – muitos em franca atuação – repertório com marcas armoriais entranhadas em suas concepções. É o caso do Quinteto Violado, Quarteto Romançal, Cascabulho, Sá Grama<sup>26</sup>, Cordel do Fogo Encantado, Chão e Chinelo, Zabumba de Virgulino, além de trabalhos individuais de ex-integrantes do movimento como Antônio Nóbrega ou Antônio Madureira. Obviamente, este trabalho não pretende fazer um relato completo, e um apanhado musicológico de tantos outros grupos, fora de Pernambuco ou

<sup>26</sup> Este último, ligado ao CPM, produziu e gravou a trilha sonora para o filme *O Auto da Compadecida* e segue em turnê europeia em segundo semestre de 2013.

mesmo compositores pernambucanos que tem se valido em suas poéticas de resquícios ou referências armoriais. Deixe-se claro que há muitos outros nomes a serem explorados e investigados em suas medidas.

Sérgio Campelo, flautista e arranjador no Sá Grama, assim comenta sobre o estilo do grupo:

Em nossos arranjos, procuramos buscar o máximo de efeitos sonoros. Isso é influência clara do Quinteto Armorial, da música armorial e do Movimento Armorial como um todo. É nessa coisa de Pernambuco, buscar aquelas músicas, de tons modais, os sons dos caboclinhos, dos maracatus. Não há dúvida que existe essa influência, existe uma paixão por esse lado armorial, pela nossa música, então eu busco sempre trazer isso para o trabalho do Sá Grama. (QUEIROZ, 2012)

## Capítulo 2:

### *Os Quintetos e suas interpretações*

#### **2.1 Quinteto Armorial:**

##### **2.1.1 Referenciais performáticos:**

O primeiro grupo camerístico do Movimento a ser constituído denominou-se *Quinteto Armorial* em 1969, tendo como parâmetro conjuntos populares denominados *terno*. No Nordeste o termo designa formações distintas a depender do estado. Em Alagoas, por exemplo, um *terno* de pífanos remonta ao período colonial e tem associação com a ‘música de couro’ dos africanos escravos em simbiose com as flautas indígenas. Os índios cambembes, subtribo dos caetés, que habitaram grande parte da região, eram considerados grandes tocadores de pife. O próprio termo *cambembe* significa “tocador de flauta”. Em Pernambuco, por sua vez, o vocábulo é normalmente usado para designar um grupo formado por pífanos e rabecas – dois e dois.

Suassuna explana em defesa das origens do Movimento:

Foi em 1969 que começamos, propriamente, o trabalho de composição da Música Armorial [...] realizado para um Quinteto que fundei e cuja estrutura era baseada na do “terno” de Mestre Ovídio<sup>27</sup>, composto de dois pífanos e duas rabecas. O primitivo, *Quinteto Armorial* fundado por mim em 1969, era, portanto, composto de duas flautas – por causa dos dois pífanos do terno – um violino e uma viola-de-arco – por causa das duas rabecas – e percussão, por causa da zabumba. (SUASSUNA, 1974, p. 57)

Interessante observar que de pronto, Ariano não pensou em transportar *ipsis litteris* a instrumentação apreciada em ateliê de Mestre Ovídio ou de outros exemplos que orientam as primeiras decisões musicais no Movimento Armorial. Tampouco, pensou-se em alargar o uso dos instrumentos originais antigos ao lecionar rabeca para jovens em vez de convidar violinistas, por exemplo. Então vemos uma espécie de transplante da música feita em instrumentos “rústicos” para seus paralelos contemporâneos, buscando-se aqui e ali, mimetizações de suas sonoridades igualmente “rústicas”. Comparando-se mundos interpretativos distintos em face de sua organologia, novamente Nikolaus Harnoncourt elucida e amplia a questão:

No que concerne propriamente ao instrumento, considero a questão das prioridades especialmente importante, pois aqui se cometem graves erros. Caso o instrumento histórico tivesse sido escolhido

---

<sup>27</sup> Mestre rabequeiro de Ferreiros, interior pernambucano. Cabe ressaltar que sobre estes aspectos, eminentemente étnico-musicológicos, ainda há muito que se elucidar: da mesma forma que a cultura oral é cheia de naturais imprecisões, tanto a terminologia como sua alusão em música carece de subsídios investigativos com mais substância comprobatória.

por razões somente musicais e não para que passasse por “autêntico”, “histórico” ou porque pudesse parecer interessante, as centenas de milhares de instrumentos pretensamente “antigos”, que, na verdade, não são instrumentos musicais e disto só têm o nome, jamais poderiam ser postos no mercado. Há estoques inteiros de flautas doces, cravos e cromornes, cornetos e trombones que não são de fato instrumentos musicais – e graças somente à admirável arte de certos músicos é possível tirar algum som desses monstros. Um David Oistrach, por exemplo, é capaz de fazer música até mesmo num horrível violino de principiante. Parece-me, pois, que justamente aqueles dentre nós que tocam um bocado de “música antiga” é que de forma alguma deveriam – e infelizmente é o que mais se vê – dar prioridade ao instrumento, à ferramenta, sobre a música. [...] Acredito que com uma orquestra normal, mesmo sem instrumentos originais, é possível tocar a música clássica e pré-clássica bem melhor do que se faz hoje e acho também que para obter-se uma melhoria no campo da interpretação não basta apenas colocar instrumentos barrocos nas mãos dos músicos. Eles iriam tocar tão mal que, após dois ensaios, já estariam convencidos de que a coisa não funciona. Creio – e é isto que eu queria dizer quando inicialmente reclamei por uma hierarquia de prioridades – que o músico tem de, em primeiro lugar, descobrir o modo de expressão musical de cada época no instrumento com o qual ele consegue exprimir-se. Dessa forma, se quisermos situar a *música* no primeiro plano, a questão dos instrumentos ficará lá embaixo numa lista de hierarquias. Por isso, é necessário, antes de tudo, tentarmos, na medida do possível, realizar com os instrumentos disponíveis a dicção e a articulação desta música. Mas, para o músico sensível, acabará fatalmente chegando aquele momento em que ele dirá: daqui por diante, vou precisar de um outro instrumento mais condizente. Um grupo de músicos que conseguir chegar aos instrumentos antigos por esta via não só fará uso destes de forma mais convincente como também lhes descobrirá a linguagem com muito mais facilidade do que o faria um grupo de músicos que toca instrumentos antigos apenas por uma questão de moda. Com respeito à minha concepção de hierarquia dos diversos aspectos eu diria para concluir: logo abaixo da obra, que deve sempre vir em primeiro lugar, na minha opinião, vêm a paixão e a imaginação do artista. (HARNONCOURT, 1988, p. 93)

Deste longo raciocínio é possível extrair vários aspectos utilizáveis na exegese das possíveis razões para a organologia armorial e aos argumentos suassunianos. Em primeiro lugar – afora as questões específicas de repertório tratadas por Harnoncourt – Ariano vai atrás de uma música ainda viva: os intérpretes e seus instrumentos estão em plena atividade – até hoje! – e, destes, sulca o substrato sensível e o símbolo heráldico de sua concepção musical. Mas, mesmo que não se negue uma tradição ainda presente, sobretudo nos cariris e sertões nordestinos, não são as rabecas nem os ‘pifes’ que adentram, em primeiro lugar, às salas de concerto e os repertórios quando se pensa no fazer armorial. Daí que, em certo sentido, fica a questão suscitada por Harnoncourt: desde a primeira formação, a música armorial coloca em segundo plano a instrumentação. Mesmo ainda hoje não há os músicos desejosos de maior autenticidade que digam em seu fazer interpretativo: “daqui por diante, vou precisar de outro instrumento mais condizente”. É então de se pensar que, possivelmente, ao transplantar a dicção e a articulação dessa música original – tida como argumento para o surgimento de uma nova – houve a hierarquização de que trata Harnoncourt. Por outro lado, se de fato ocorreu tal transplante, igualmente é de se pensar como seria então tal música nos instrumentos originais e porque não hoje pensar neles.

Na madura comparação entre instrumentos e suas trajetórias Luiz Henrique Fiammenghi (2008) assim se expressa:

Se por um lado o violino segue e representa a tradição do discurso musical movido pelos contornos melódicos curvilíneos, precisos e de exuberância virtuosística somente iguados pelas mãos que moldaram sua forma, guiadas por mágicos segredos transmitidos século após século, a rabeça irrompe e surge como uma criação espontânea do povo, seguindo as formas do acaso. Nega toda e qualquer simetria ainda existente na ruína mneumônica grega, como a murmurar em aviso cifrado: estamos vivendo o inferno de Orfeu, onde as bestas são indiferentes à beleza do canto do aedo e as portas de Caronte não se abrem para o Deus da música. Onde estará o parâmetro, a medida do belo tão pacientemente construída, gota a gota, destilada pelo conhecimento iniciático passado pelas frestas da história e entrevisto por discípulos ávidos por emularem o seu mestre? Após séculos de reinado absoluto, o violino depara-se com a sua sombra ancestral que julgava ter suplantado havia muito. A simplicidade da rabeça desconcerta. No lugar do discurso regrado pela retórica, os “mexericos da rabeça”, o ruído, o não-som, o desvio da regra. No lugar do refinado aparato técnico do *luthier*, o facão e a intuição do artesão. A fuga de qualquer conceito, “como o diabo foge da cruz”. Para compreendermos melhor o momento desse encontro, e o porquê da supremacia do violino neste momento ser, se não posta em questão, ao menos contrapontada por vozes interlocutoras vindas de baixo, devemos traçar uma rota que se inicia nos primórdios da descoberta da cultura popular. O idealismo romântico, em voga no pensamento alemão do séc. XIX, percebeu no cancionário popular uma saída para a artificialidade e racionalidade do iluminismo setecentista, engendrando as matrizes das diversas correntes nacionalistas que se espalharam pelo mundo. Um século após começarem a ser feitas na Europa as primeiras coletas de música tradicional através de metodologia mais precisa e não intervencionista, vivemos hoje no Brasil uma retomada de interesse pela cultura popular de maneira diferente da experimentada na fase nacionalista. A efervescência das culturas tradicionais é também sentida globalmente, no que se convencionou chamar no mercado musical de “World Music”. Nunca houve tanto interesse em instrumentos exóticos e formações musicais fora dos padrões estabelecidos pelo romantismo. A brasilidade que Mário de Andrade tanto imaginava e defendia, no intuito de vencer os artistas brasileiros a buscarem suas identidades artísticas nos arredores de seus quintais, é agora abraçada por todos os segmentos culturais. Deixou de ser ideologia e é vivenciada como prática. Não se trata mais de adaptar os ritmos tradicionais brasileiros para os instrumentos de orquestra ou aqueles utilizados no jazz ou na MPB. Tampouco, na via contrária, eletrificar os instrumentos de uma banda cabaçal, incluindo ali a guitarra, como no movimento tropicalista. Os próprios instrumentos da cultura popular assumiram a função de protagonistas do discurso, sem a intermediação de tradutores. Não há mais a necessidade do verniz para polimento do inculto, para ocultar o veio da matéria bruta. A porosidade, o traço deixado pela ferramenta na madeira crua, inscreve ali a “assinatura” do artesão, ao invés do tradicional selo escrito em latim, comum nos violinos cremonenses e de seus descendentes. (FIAMMENGHI,2008, p. 21)

Nesta igualmente longa explanação, Fiammenghi não cita o Movimento Armorial expressamente, mas abarca-o quando critica a posição que cada instrumento exerce no fazer performático nos mundos da rabeça e do violino. Também parece apontar para uma música onde hoje estaríamos já a viver no Brasil, em cuja prática os instrumentos oriundos do artesanato – notadamente aqueles que suscitaram as ideias iniciais de Ariano – estão tomando a dianteira interpretativa por serem objeto do interesse e do estudo mais acurado em instituições de ensino. Estaríamos então a viver o anseio de Harnoncourt em que os músicos buscariam de bom grado – e cômicos de seus deveres, para muito além de modismos – o som inerente de instrumentos originais ou mais próximos da prática interpretativa pretendida. Ao por lado a lado violino e rabeça enxergamos muito dos

aspectos implícitos e das consequências que o Movimento Armorial gerou, sobretudo em sua gênese, ao imprimir inflexões e ao propor uma espécie de “rústico burilado”. Ademais, Fiammenghi trás à baila uma questão ainda pouco discutida: ao elencarmos os quintetos e suas formações ao longo da trajetória armorial, parece-nos que, inicialmente, a primeira formação ainda põe em cheque – ou não satisfaz plenamente – a brasilidade andradeana, pois fato é que, mesmo tendo Ariano grande admiração pelas rabecas interioranas, não as defendeu como instrumentos prontos para a propalada ‘música erudita’ nordestina que nasceria sob a égide armorial, cabendo ao violino e à flauta – instrumentos então da sala principal e não do quintal ... – a tarefa de emular a sonoridade armorial original.

Não obstante, em certa medida, Suassuna já se incomodava – embora tenha mantido tais decisões – com essa organologia adaptada. O refinamento contrapondo-se à rusticidade aponta para adequações de mundos diferentes, ou antes, argumentos populares a serviço de uma estética eruditizada. A própria ausência da viola sertaneja já na primeira formação era ‘disfarçada’ quando dos convites esporádicos feitos ao violonista Henrique Annes, não por Ariano, mas por Cussy e Maciel, embora, mantendo a mesma ideia: não o original, mas seu “primo rico”.

Em 1970, Cussy de Almeida, então diretor do CPM aumentou o grupo e então fundou a ‘Orquestra Armorial de Câmara’, tendo como protagonistas os integrantes do quinteto original. Pouco a pouco Cussy ia exercendo influência sobre a performance no que tange principalmente ao “polimento” no toque ao violino, o que gerava dissensão em muitos momentos. Novamente Suassuna relata:

Depois da fundação da Orquestra Armorial, o trabalho ficou dividido: a orquestra que absorvera inclusive os membros do quinteto que eu tinha fundado, passou a se encarregar da execução das músicas. As encomendas das partituras continuaram a meu cargo, sendo que eu, inclusive, continuei a fazer sobre os músicos um trabalho de supervisão, escolhendo o que achava bom e rejeitando o que me parecia, não digo mau, mas não muito de acordo com o que sonhava para o Movimento Armorial. (SUASSUNA, 1974, p. 59)

Desta explicação, denota-se que Ariano, ainda que não fosse músico, influenciava a performance e a criação. Por meio das encomendas, é possível perceber que as solicitações de arranjos e obras deviam conter argumentos fantásticos, bem ao estilo de Ariano de contextualizar e isto, sem dúvidas, era um grande fator limitante do ato compositivo.

Marinho fala sobre as reuniões de ebulição pró-movimento envolvendo já Clóvis Pereira que não estava entre os integrantes na primeira formação:

Clóvis Pereira declara que, em 1970, recebeu um telefonema de Jarbas Maciel convidando-o para participar de uma reunião que iria ser realizada na casa de Cussy de Almeida (1936-2010). Nessa reunião, Suassuna exporia um projeto musical já pensado há algum tempo, mas que pretendia

discutir com todos a melhor maneira de realizá-lo. Por não poder comprometer-se com os colegas devido aos trabalhos artísticos que estava exercendo, Pereira agradeceu o convite e lamentou não poder contribuir, naquele momento, com o importante projeto de Ariano Suassuna. Mas, nesse mesmo ano de 1970, no mês de junho, o compositor Clóvis Pereira estava de férias da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, e o violinista Cussy de Almeida aproveitou-se desse momento para convidá-lo novamente, o que o levou a trabalhar e a participar dessas reuniões até o lançamento oficial do Movimento. (MARINHO, 2010, p. 39)

Para acirrar o impasse entre técnica e organologia da música de raiz que serviu de fundamento criativo para Ariano e aquela instrumentação “inventada” na primeira formação, os anos seguintes foram decisivos para revelar que o próprio Ariano pensara, tal como critica Harnoncourt, no que tange à originalidade da música que se pretendia. Ainda em 1970, Fernando Torres Barbosa, – que em 1972 engrossaria as fileiras do quinteto sob nova formação – tendo acesso direto a Suassuna, apresentou-lhe Antônio José Madureira. Este o havia impressionado quando de sua trilha para peça teatral estreada em 1970 no teatro Santa Izabel; Barbosa de pronto associou-se ao ‘gosto’ de Ariano e aos intentos armoriais. Suassuna encontrou-se com o jovem Madureira e reconheceu-lhe o “extraordinário talento” que impulsionaria a nova formação do Quinteto Armorial. A essa altura, o grupo já contava com uma instrumentação mais próxima dos originais interioranos, como desejara Ariano, que mandara buscar cantadores para ensinar viola caipira ao próprio Madureira. Fica então completa a formação do novo quinteto: Madureira (viola nordestina), Edilson Eulálio (violão), Antônio Nóbrega (violino), Jarbas Maciel (viola de braço) e José Tavares Amorim (percussão); mantendo apenas dois integrantes da primeira formação.

Antônio Nóbrega, no programa de um dos últimos concertos do quinteto para a temporada de 1980, em Brasília, se expressa sobre os primeiros passos dessa nova formação:

Em começos de 1971, na casa de Ariano Suassuna, nos reuníamos pela primeira vez. A única coisa que sabíamos desse encontro é que deveríamos levar os nossos instrumentos. Temos a lembrança de que, talvez para se sentir a “garra dos músicos”, a primeira música colocada em nossas estantes foi uma *Contradança* do compositor espanhol Fernando Fernandiere. Em seguida, tocamos um *Andante* de Vivaldi. Dentro do espírito do movimento que principiávamos abraçar, o primeiro trabalho que o quarteto – porque nessa época só contávamos com o violino, a flauta, o violão e a viola nordestina – começava a estudar, era uma obra de Generino Luna, então flautista do grupo. Passamos quase um ano trabalhando silenciosamente. Lenta e pacientemente. E também fruto do amadurecimento de nossas ideias foi a introdução do marimbau que, vindo fortalecer a formação do conjunto, começou a nos abrir portas, até então insuspeitadas. Continuávamos nos reunindo uma vez por semana, e pouco a pouco, os amigos iam nos encorajando no trabalho que, ao nosso ver, ganhava a sua força maior: a crença. Essa crença nos fazia compreender que num país como o Brasil, onde a tradição cultural só se mantém viva e, legitimamente, no seio do povo, o nosso trabalho unicamente se sentiria justificado se se vinculasse diretamente a essa tradição popular. Descobriríamos que a música dos Ternos ou Zabumbas, os ponteados dos violeiros, as solfas de Romances e Cantigas, os cantos da Incelença, e os fraseados dos aboios, tinham características

originais, leis próprias. Importante para nós, portanto, seria descobrir e compreender a particular idiosincrasia dessa música. Com esse pensamento, muita coisa ganhou aprumo. E crescia o nosso trabalho, vieram a *Revoada* e o *Rasga*. Para serem interpretados pelos instrumentos primitivo-populares como a rabeca e o píffano, foram transcritos solfas de Romances velhos; por um lado revalorizávamos os antigos instrumentos do Nordeste, e por outro fazíamos uma ligação com a música Renascentista europeia. Depois veio *Lancinante*. Desalumiou-se *Aralume*. Todavia, também grudadas no coração dessa crença, vinham asperezas, desalegrias. Só algum tempo depois é que começamos a entender que, quanto mais obstáculos se nos eram colocados à frente, e transpostos, mais se fortaleceriam as raízes de nossa crença. Que distanciamento temos para poder avaliar o trabalho que estamos realizando com o quinteto? Embora saibamos – e esse, entre vários fascínios, é o maior – que o Quinteto Armorial corresponde apenas a uma fase de nossas preocupações, temos razões para acreditar que o nosso trabalho tem se desenvolvido com uma Fé absoluta. Inquebrantavelmente, dia após dia, polimos a pedra com o nosso ânimo, a esperança mesma. E se hoje começamos a levar ao alto essa nossa bandeira é porque a convicção, alguma vez, precisa estradear seu caminho, ascendendo às origens. (NÓBREGA, 1980)

Mesmo muito apaixonado, no texto de Nóbrega, é possível atestarmos a disponibilidade dos músicos e seu envolvimento com Ariano no que tange, fundamentalmente, a comunhão ideológica, a espécie de contágio que perpassa tanto a prática interpretativa como o mergulho semântico neste mundo de novos interesses e descobertas. A busca sincera do próprio instrumentista por aludir instrumentos próprios ao fazer de uma música anterior, como profetisa Harnoncourt, se verifica aqui de forma natural e em nome da “fé” compartilhada pelos que, de forma bastante empolgada, se entregam às paixões do populário e da tradição ibero-folclórica sem perder a consciência das influências distantes no tempo e suas conexões com o fazer atual. Por outro lado, não fica claro o porquê da dissolução ou troca para o novo grupo. Marinho aponta para discordâncias já nos primeiros anos da fase chamada de experimental:

A fase experimental envolveu, ao mesmo tempo, movimentos de criação e expansão, assim como de restrição. Se, de um lado, significou o lançamento oficial do movimento com importantes construções coletivas e individuais, de outro, devido aos conflitos, explicitaram-se dissidências e, com elas, afastamentos por distintas razões. (MARINHO, 2010, p. 45)

Certamente as restrições de que trata a autora são de ordem estética e, provavelmente, advindas do pensamento dominante de Ariano. Este não só delimitou a primeira organologia, mas modificou-a para inserir instrumentos de raiz, trocando igualmente alguns dos membros inicialmente convidados. Como no presente trabalho não há pretensões historiográficas nem musicológicas, não adentraremos em méritos maiores para elucidação de ‘falhas informativas’ mas, deixamos a questão para futuras pesquisas em áreas correlatas. Fato é que Nóbrega cita Generino Luna – sobre quem temos poucas informações – e em momento algum relaciona outros nomes como Cussy ou Clóvis que nunca se “ausentaram” do Movimento desde sua concepção em casa de Ariano. Também convém observar que muito rapidamente a formação original com seus integrantes se dissolveu, o que leva, pelo menos, a duas conclusões ou questionamentos: se Ariano já

pensara nos instrumentos originais, por que não os promoveu de pronto? E, se iniciou e logo mudou de integrantes e de perspectiva, por que se envolveu com outros músicos, com suas formações e por que igualmente defendeu a simbiose dos mundos (erudito e popular) como um dos argumentos-chave nos princípios do Movimento? Também, tais perguntas, – apesar de muito intrigantes – deixamos para investigações mais acuradas por não fazerem parte do foco desta pesquisa.

Fica-nos, contudo, a discussão sobre técnica e domínio do instrumento, a questão interpretativa em si que desde o princípio foi suscitada tanto por Jarbas quanto por Cussy, quando da analogia das possibilidades expressivas dos instrumentos “primitivos” e dos contemporâneos em face da habilidade de seus instrumentistas. Maciel sempre pensou como muito difícil a assimilação dos instrumentos rústicos em sua música. Uma primeira questão era a afinação, problematizada quando da junção deste instrumental de mundos distintos. Suassuna contra-argumentava a esse respeito alegando que Maciel e outros advinham de práticas de concerto e que estranhavam por serem músicos de orquestra tradicional com formação erudita, achando qualquer outra afinação não comum, ‘desafinado’. De fato, desde o ponto de partida para a afinação – o diapasão padrão – as afinações de instrumentos como rabeça, viola *d’amore* ou mesmo no canto tradicional interiorano, são bem distintos dos parâmetros praticados pelas orquestras modernas. E a esse respeito também nos é lúcida a palavra do Maestro Harnoncourt quando ele trata tanto do diapasão – frequência, altura do lá vigente - quanto da afinação, temperamento:

A altura absoluta do diapasão é uma questão particularmente importante tanto para os cantores quanto para os instrumentistas. Há um bom número de textos antigos que dizem que o diapasão na França era mais alto ou mais baixo do que nos outros países; ou que o diapasão de igreja era mais alto ou mais baixo que o diapasão “de câmara”, quer dizer, nos lugares onde se executava a música profana. [...] o diapasão de uma orquestra com o correr do tempo tende a ficar cada vez mais alto. Isto pode ser constatado por qualquer pessoa que venha observando os diversos diapasões das orquestras nestes últimos trinta anos. Esta é uma questão muito importante também para o músico atual [...] Há, naturalmente, motivos para tal, já que numa harmonia mal ajustada, o ouvido se orienta, automaticamente, pelo som relativamente mais alto. [...] Há um ditado entre músicos de orquestra que diz: “antes alto demais que errado.” [...] A questão de uma afinação justa não tem resposta. Não há um sistema natural de afinação único que seja válido para *todos*. (HARNONCOURT, 1988, p. 75)

Não havendo, portanto, um “sistema natural único e válido para todos”, é de se imaginar que a afinação dos rabequeiros e repentistas, mais tolerante em suas nuances microtonais, assim como as rezas e lamentos de incelenças e procissões tornaram-se, por assim dizer, um problema tradutório para alguns músicos quando no uso de instrumentos modernos, segundo suas formações escolásticas. O segundo ‘impasse’ seria o desenvolvimento técnico no instrumento. Tanto Jarbas como Cussy, desde o princípio, divergiram quanto à falta de domínio técnico, de habilidade em excelência que, em suas concepções, os violinistas teriam em detrimento dos rabequeiros. Jarbas chegou a declinar

do convite de reingressar no quinteto, alegando que em sua nova formação aqueles músicos teriam menor nível em relação aos da orquestra e isto atrapalharia a fluidez de ensaios e da interpretação em si:

Em 26 de novembro de 1971, o Quinteto Armorial – provisoriamente transformado em Quarteto, em razão da saída de Jarbas Maciel – dá seu concerto inaugural na Igreja do Rosário dos Pretos, no Recife. O programa desse concerto permite compreender a orientação do quinteto – uma primeira parte é dedicada à música barroca europeia, com uma *Sonata* de Scarlatti, uma *Contradança* de Fernando Fernandière (compositor espanhol do séc. XVII), um *Andante* de Vivaldi e um *Allegro* de Haendel. O barroco brasileiro está presente, na segunda parte, com uma peça extraída do *Te Deum*, de Luís Álvares Pinto, e uma outra, extraída da *Missa* de José de Lima, peças descobertas e restauradas pelo padre Jaime Diniz. Enfim, uma terceira parte, propriamente Armorial, inclui três peças de Antônio José Madureira – *Improviso*, *Chamada* e *Repente Armorial* – e duas outras, de José Generino de Luna, colaborador dos músicos armoriais desde as primeiras pesquisas. (MUZART, 1999, p. 61)

Aqui, fica-nos claro o tom de resgate, de restauração, não só de busca de identidades, mas de uma musicologia com fins de prover repertório mesmo para o recém-estabelecido grupo. Nisto apoiamo-nos para confrontar todo o pensamento de Harnoncourt trazido para a discussão, de tal sorte que este – destacadamente referência em interpretação de música histórica – é de fundamental relevância no tocante ao método armorial de pesquisa, certamente não acadêmica, e longe dos padrões hoje mais usuais para a musicologia histórica. Diante do repertório inicialmente escolhido fica claro que há muito mais de obras – ou breves excertos – soltas de figuras de destaque do alto barroco centro-europeu do que propriamente obras ditas armoriais. Por este interesse, certamente de um senso assertivo-didático em busca de subsídios e elementos estruturantes, a estética esboça-se pouco a pouco como igualmente fruto de um gosto geral, algo que, por sua vez, demarcou práticas subsequentes<sup>28</sup>:

Pelo fato da música histórica desempenhar um papel preponderante na vida musical de hoje, vale a pena discutirmos, aqui, alguns problemas a ela relacionados. Há dois pontos de vista básicos com relação à música histórica que correspondem também a dois tipos de execução: um deles a transporta ao presente, e outro tenta vê-la com os olhos da época em que foi concebida. A primeira concepção é a mais natural e comum às épocas em que há uma música contemporânea realmente viva. [...] A música antiga era considerada como uma etapa preparatória, no melhor dos casos como material de estudo; ou ainda mais raramente, usada para alguma execução especial, quando seria rearranjada. (HARNONCOURT, 1988, p. 17)

---

<sup>28</sup> Não é por acaso que Olinda sedia hoje um tradicional festival de música antiga e tampouco, boa parte dos concertos armoriais aconteciam em templos católico-romanos. De mesma ligação é a defesa de Ariano que tem sempre aludido música e arte a princípios religiosos, eminentemente cristãos, sobretudo, reiterando a credulidade nordestina marcante nos ritos tradicionais das ordens e práticas católicas. A música eclesiástica foi, não só em Pernambuco, muitíssimo rica e já nessa época o músico e Padre Jaime Diniz revelara obras locais e outros importantes nomes de mestres de capela ensinando ainda mais essa ligação ao identitário armorial.

Todas as razões elencadas por Harnoncourt se adaptam perfeitamente aos intentos armoriais. Não se tinha dúvidas quanto à aceitação mais fácil da música barroca, que está diretamente ligada – como que num acertado *marketing* – à sonoridade armorial.

Pouco a pouco novos instrumentos – e novos instrumentistas – foram sendo adicionados ao grupo. Como dissemos, em 1972, Fernando Torres Barbosa, integra o grupo tocando *marimbau*<sup>29</sup>. Suassuna o descreve:

[...] mas eu, há tanto tempo, desejava introduzir, no conjunto camerístico, um instrumento usado pelo povo nordestino, o “berimbau-de-lata”, assim chamado para se distinguir do “berimbau baiano”. Consiste o “berimbau-de-lata” num arame, pregado a uma tábua e esticado por cima de duas latas, que servem, ao mesmo tempo, de cavalete para o arame e da caixa de ressonância. Andei lendo os livros brasileiros do século XIX, e descobri que o nome original do instrumento era “marimbau”, sendo “berimbau” talvez a corruptela desse nome mais antigo. Adotei, então, o nome original, para distinguir nosso “marimbau nordestino<sup>30</sup>” do “berimbau baiano”, e com ele, entrou para o conjunto, restabelecido em sua forma primitiva de Quinteto, Fernando Torres Barbosa, meu antigo aluno de Estética. (SUASSUNA, 1974, p. 63)

No ano seguinte é a vez de Egildo Vieira do Nascimento ingressar com o seu pífano<sup>31</sup>. Com o lançamento do disco *Aralume* (1976), Madureira assim apresenta-o:

Assim nasceu o Quinteto Armorial. Cinco instrumentos de presença bem marcante nas manifestações musicais do povo nordestino foram eleitos e convocados a participar dessa primeira experiência. Novos timbres seriam experimentados, outras linguagens se revelariam, fornecendo-nos novos dados para uma composição organizada, que rompesse as barreiras entre a música erudita e a música popular – uma música que estivesse mais próxima da nossa realidade cultural, erudita enquanto concepção e elaboração, popular no sentido mais amplo, verdadeiro e profundo. (MADUREIRA, 1976, *In Aralume*)

Também, Marcus Pereira<sup>32</sup>, na contracapa do *Aralume*, se expressa:

No campo da música, atividade de alta expressão e de alta complexidade no terreno da criação e de afirmação de valores nacionais, a proposta do Quinteto Armorial, é uma prova indiscutível do que

---

<sup>29</sup> Oneyda Alvarenga(1911-1984), importante jornalista e folclorista brasileira, confere a esse instrumento uma nomenclatura variante e considera de origem africana: *urucundo, orucungo, oricungo, uricungo, ricungo, berimbau-de-barriga, gobo, bucumbunga, gunga, macungo*, dentre outros. Recriado para as performances armoriais pelo artesão Batista de Lima este instrumento possui duas cordas de aço e um corpo de madeira. Com o auxílio de uma vareta, o instrumentista percute as cordas de aço enquanto na outra mão é utilizado um pedaço de vidro que desliza sobre a corda alcançando as alturas desejadas. É tocado horizontalmente, apoiado nos joelhos.

<sup>30</sup> Curioso é observar que, na fala de Ariano fica implícito uma crítica geo-social com relação à cultura baiana ser (ou não) nordestina...

<sup>31</sup> Construído geralmente de taquara, taboca o pífano é tocado em posição transversal com extensão similar à das flautas doce.

<sup>32</sup> Fundador do selo *Discos Marcus Pereira* que existiu de 1973 a 1988 e foi responsável pelo lançamento de toda a discografia do Quinteto Armorial.

podemos. Ela é um retrato integrado da comunidade nordestina, reunindo o erudito e o popular, o elaborado e o rústico, liquidando a contradição falsa da música erudita *versus* a música popular, e revelando a boa música, deixa apenas a alternativa da má. Esta pode ser erudita ou popular, importada ou feita em casa. Como estamos excessivamente cansados de ouvir. (PEREIRA, 1976, *In Aralume*)

Apesar do comentário genérico e entusiasta de Madureira, não ficam evidentes essas tais linguagens nem é sistemático o experimentalismo enquanto mote criador quando apreciado o repertório discográfico disponível do grupo. Este revela, na verdade, uma homogeneidade no trato instrumental e na exploração das obras. Igualmente Marcus Pereira, mesmo apontando para um vislumbre menos rotular da música com a possível liquidificação armorial dos universos opostos, não se afasta da terminologia do entrincheiramento de mundos eruditos e populares, paradoxalmente. Em 1977, novos desentendimentos, sobretudo com Madureira, impulsionaram a saída definitiva de Egildo Vieira que fora substituído por Antônio Fernandes de Farias, o Fernando Pintassilgo.

A crítica da década de 1970 foi efusiva e consensual em grande medida, concedendo prêmios diversos<sup>33</sup> que alavancaram a carreira do grupo, consagrado em turnê com 23 concertos pelo país – “Série Aliança Francesa” em 1975 –, além da participação no Festival de Cosquin, em Córdoba em 1976, em 1977 pelos Estados Unidos e, no ano seguinte um ciclo de apresentações pela América Latina. José Ramos Tinhorão vislumbrou o sucesso do grupo que já estava a conquistar reconhecimento nacional.

---

<sup>33</sup> Melhor disco em 1974 pela VEJA, e pelo Jornal do Brasil e, em 1976 novamente pelo Jornal do Brasil além de Melhor Conjunto Instrumental 1974 concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

### 2.1.2. O Legado

José Ramos Tinhorão em Dezembro de 1974, no artigo intitulado *O milagre brasileiro do Quinteto Armorial*, publicado no Jornal do Brasil, assim enfatiza e louva as iniciativas do grupo:

[...] porque se a descoberta de novos lençóis de petróleo anuncia a perspectiva de um desenvolvimento independente da ‘ajuda’ das empresas multinacionais, a revelação do Quinteto Armorial vem mostrar que, das profundezas da criação popular, também se pode tirar uma cultura autenticamente nacional. (*In* Jornal do Brasil, 1974)

Com a cheia de 1975 do rio Capibaribe que, dentre os estragos provocados, alagou a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde estavam as partituras originais da maioria do repertório do quinteto, houve uma grande perda documental. Das quarenta e uma peças gravadas trinta e oito desapareceram e somente três, que estão no Museu Joaquim Nabuco, foram recuperadas. Este fato provocou uma nova perspectiva interpretativa, pois a escritura passara para um segundo plano. Não seria difícil para cada compositor rescrever as obras, mas, segundo o próprio Madureira esta aparente tragédia causara uma sensação de “libertação” que valorizou a espontaneidade na performance, a fluidez interpretativa e a lembrança, similar ao valor da memória na cultura oral. O historiador Leonardo Ventura, ao relatar este episódio em sua dissertação de mestrado, fala da ‘negação’ da reconstrução das partituras, como sendo uma deliberada aproximação do fazer ‘livre’ dos gêneros folclóricos e da tradição oral tanto como uma espécie de ‘paisagem nordestina’:

Quem quisesse ouvir o Quinteto Armorial, teria que ir aos recitais, teria que visualizar a cultura dita do Nordeste, teria que ir ‘onde o povo está’. Há uma nítida intenção do retorno à cultura da oralidade, a uma pretensa autenticidade da cultura dita popular dos cancioneiros nordestinos, donos de uma memória prodigiosa, capazes de recitar centenas de versos de cor. Em grande medida, portanto, essa negação em se trabalhar com as partituras revela um desejo profundo de ligar a Música Armorial à dita cultura popular oral nordestina, fazendo-a pertencer, através da sua divulgação pelo grupo nos seus recitais, a essa memória coletiva que se considera memória do próprio povo nordestino e, através dessa, memória do próprio espaço denominado Nordeste. (VENTURA, 2006, p. 133)

Da vinculação à UFPE, o Quinteto Armorial passou para a Universidade Federal da Paraíba (UFPB), especificamente ao Campus II em Campina Grande, de 1977 a 1980. As causas ainda não estão devidamente esclarecidas, mas fato é que, naquela época, Antônio Madureira, Fernando Barbosa, Fernando Pintassilgo e Edilson Eulálio, tomaram posse no cargo de professor em regime de dedicação exclusiva e Antônio Nóbrega em regime de apenas vinte horas semanais na UFPB. O então reitor e entusiasta das artes, Linaldo

Cavalcanti<sup>34</sup> expandia a UFPB em franco processo de interiorização. Coube ao pró-reitor de extensão, Sebastião Vieira, a criação do Departamento de Artes (DART), funcionando, a priori, fora do campus. Os membros do grupo ascenderam então, em status e remuneração, da condição de funcionários na UFPE para docentes na UFPB.

Em 1980, Antônio Nóbrega é exonerado, a pedido, para seguir em carreira solo e, breve tempo depois, é a vez de Antônio Madureira, convidado por Suassuna a dirigir a Fundação de Artes de Pernambuco (FUNDARPE) e se dá aí o definitivo encerramento do grupo. Como numa espécie de depoimento do “eclipse armorial”, Fernando Pintassilgo, declara:

Fomos a São Paulo procurar Tinhorão porque precisávamos de uma injeção de ânimo. A gente queria uma luz, uma força de uma pessoa tão influente como Tinhorão, que sempre fora nosso aliado. Mas o que aconteceu naquele dia foi algo que nos surpreendeu. Tinhorão veio com um papo de que já tinha passado o tempo, que era melhor a gente procurar fazer outra coisa, que o Quinteto já tinha dado o que tinha de dar... eu saí de lá arrasado e Madureira decidido a dar um ponto final no trabalho (QUEIROZ, 2012).

Fernando Barbosa sintetiza o ideário do grupo:

O maior legado do Quinteto Armorial foi trazer uma nova forma de fazer música. Nós pegamos uma música que estava esquecida, adormecida e conseguimos revivê-la com qualidade. Naquela época, música nordestina se limitava a Luiz Gonzaga ou Jackson do Pandeiro, que já haviam se ‘urbanizado’ (QUEIROZ, 2012).

---

<sup>34</sup> No reitorado do professor Linaldo estabeleceu-se convênio com o governo do estado da Paraíba, pelo interesse do então governador Tarcísio de Miranda Burity. Injetou-se assim maciço investimento na Orquestra Sinfônica do Estado com a contratação de músicos-professores que atuaram tanto na Orquestra Sinfônica da Paraíba quanto na UFPB. No entanto, as suas atividades artístico-acadêmicas concentravam-se mais na capital. Campina Grande, por sua vez, contava com uma estrutura à sua medida: o Teatro Severino Cabral, o Departamento de Artes (DART) e o Festival de Inverno.

## 2.2. *Quinteto da Paraíba:*

### 2.2.1. **Interpretação e interesse pelo mundo Armorial:**

Em 1979 – enquanto o Quinteto Armorial rumava para sua dissolução – Cussy de Almeida convidava o violista chileno, Samuel Espinoza Galvez, então recém-chegado à Paraíba, para substituir um músico local em concerto em Recife. Espinoza, já convidado para a Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB), aceitou o convite e se deparou com um mundo sonoro inaudito diante de sua formação, o que o fascinaria de imediato:

Tive um susto, pois era um som completamente novo para mim, algo diferente que nunca tinha ouvido, me lembrava em alguns momentos a música dos *mariachis*<sup>35</sup>, mas era uma coisa exuberante, exótica, o ritmo, os violinos... (QUEIROZ, 2011).

O início da década de 1980 ficou marcado pelo fim do Quinteto Armorial e praticamente o fim do Movimento na esfera musical no estado de Pernambuco. Na Paraíba, os anos 1980 foram marcados pelo ápice do movimento musical e a Orquestra Sinfônica da Paraíba chegou ao seu apogeu. No ano de 1989, Cussy de Almeida foi novamente conduzido ao cargo de diretor do Conservatório Pernambucano de Música e em 1991, durante as comemorações dos 40 anos do Banco do Nordeste do Brasil, ele resolve chamar alguns ex-integrantes e outros músicos da região e remontar a Orquestra Armorial para a realização de alguns concertos comemorativos patrocinados pela citada instituição financeira.

Neste mesmo ano, Samuel Espinoza, o violinista Yerko Pinto e o violoncelista Francisco Pino – todos chilenos convidados para a OSPB – formaram um grupo de câmara, completando o quarteto com o violinista piracicabano Nelson Rios, e, assim se fez o Quarteto Ravel. Apesar da homenagem ao compositor francês, o repertório, a priori, tenderia para gêneros populares ou para música ligeira, dada a atração de seus membros por estilos alternativos aos de música de concerto, para cumprir a intenção de popularizar a formação tradicional de quarteto em ambientes sociais informais como restaurantes da região. Entra para o relacionamento direto do grupo o contrabaixista e arranjador Adail Fernandes que alimenta o repertório *light* para estes fins. Em pouco tempo Pino, por aceitar convite de retorno ao Chile para ocupar posto principal na Orquestra Filarmônica de Santiago, é substituído por outro violoncelista chileno, Nelson Campos. Logo Adail também integra o grupo, agora chamado de Quinteto Ravel.

Yerko Pinto, também dá suas impressões sobre a música armorial:

---

<sup>35</sup> O termo *Mariachi* é de origem incerta e se aplica geralmente aos grupos artísticos ou à música de raiz no estado de Jalisco, na parte ocidental mexicana; possivelmente floresceu entre peões e nativos, conjugando tradições colonizadoras, escravas e ameríndias. Usa o violino como um de seus instrumentos tradicionais.

Tinha uma amiga pernambucana que morava na mesma rua de Antônio Nóbrega e ela já tinha me mostrado um disco do Quinteto Armorial mas eu não dei muita importância. Quando Cussy nos chamou para esses concertos, eu tive a oportunidade de realmente ouvir e tocar a Música Armorial. Lembro-me demais que fiquei muito impressionado com *Mourão*. Foi a música que me deixou fascinado e aí eu fui atrás de conhecer e ouvir o que eu encontrasse de Música Armorial. Eu, como gringo, fiquei encantado com a sonoridade e ainda por cima era fácil de tocar! (QUEIROZ, 2011)

Logo vieram projetos, como o disco *Armorial & Piazzolla*, que impulsionaram a mudança de nome para Quinteto da Paraíba, a fim de adequar mais a intenção de repertório e divulgação do nome do grupo. Com o declínio do investimento governamental em tempos pós-Burity<sup>36</sup>, Nelson Rios retornou a São Paulo – a exemplo de inúmeros outros músicos que desistiram do ‘sonho paraibano’ – e foi substituído, temporariamente pelo cearense Paulo Leniuson Ribeiro, pupilo de Yerko, até a entrada definitiva de Ronedilk Dantas.

Adail e Samuel tomaram a dianteira do vasculhar de argumentos armoriais para o novo quinteto, como relembra Samuel:

Fomos atrás dos antigos discos ‘Marcus Pereira’, que eram uma raridade... CD era quase impossível de achar naquela época, mas Adail que era um ‘rato de brechó e sebo’, tinha uns LP’s velhos e ouvíamos noites inteiras tomando café, vinho e fumando cigarro... e aí fomos escolhendo músicas que formariam o futuro repertório do Quinteto Da Paraíba. Acreditávamos que era um universo que ainda poderia ser muito explorado. (QUEIROZ, 2011)

Após a saída de Adail do grupo, quando de seu retorno a São Paulo – embora seus arranjos e o contato com o grupo nunca tenha diminuído em intimidade até hoje – Luciano Carneiro o substituiu até a entrada definitiva de Xisto Medeiros – ambos docentes na UFPB. Em 1995 é lançado oficialmente o álbum *Armorial & Piazzolla* com significativa repercussão. Quando Sivuca ouviu a gravação antes de sua circulação, escreveu carta a Mário de Aratanha, proprietário da Kuarup Discos. Tal carta – um alavanco no lançamento – foi posta no encarte:

Hoje, dia de Santa Inês, eu acabo e escutar a gravação do Quinteto da Paraíba e vou traçar algumas considerações em torno do assunto. Começando, eu devo dizer que os arranjos de Adail Fernandes passam uma atmosfera magnífica, apesar de não ser um trabalho fácil, diga-se de passagem, pois arranjar para um quinteto não é como arranjar para uma sinfônica. As músicas *No Reino da Pedra Verde*, *Aboio* e *Galope*, do meu amigo, o maestro Clóvis Pereira, representam essa região pobre de dinheiro, mas muito rica de manifestações musicais, mais notadamente nosso estado da Paraíba, onde o que se pensa fazer em matéria de música resulta em dobro. Vejam, por exemplo, a Orquestra Tabajara com Severino Araújo, a Orquestra Sanfônica de Campina Grande, o Quinteto Brass’il, a Metalúrgica Filipéia e especificamente o Quinteto da Paraíba. Muito feliz também foi a ideia de incluir Capiba com *Toada e Desafio*, Nóbrega com *Rasga* e Madureira com *Toré*. Aproveito para parabenizar o Quinteto da Paraíba pela iniciativa de juntar a Música Armorial com

---

<sup>36</sup> Com o fim do segundo mandato de Tarcísio Burity em 1990, o novo governador eleito, Ronaldo Cunha Lima, desafeto e inimigo político de Burity, não deu continuidade aos incentivos oferecidos à OSPB e pouco a pouco, músicos de outros estados brasileiros e de outros países que chegaram atraídos pelos altos salários e pelo nível musical da Orquestra, foram deixando a Paraíba.

o trabalho de Astor Piazzolla fazendo assim, pela primeira vez a junção de duas fontes musicais unindo a nossa tão sofrida América do Sul. Eu acho que essa fusão foi de uma felicidade incrível e eu quero, mais uma vez, dizer que eu fico muito feliz em escutar e não hesito recomendá-la a todas as pessoas de bom gosto musical. A execução dos participantes é impecavelmente brilhante, a mixagem perfeita, enfim não vou me alongar mais porque música não é para se comentar, é para se ouvir. (*In Armorial & Piazzolla, 1995*)

Para completar o encarte, convidou-se o violoncelista paulista Antônio Lauro Del Claro que assina:

Já desde a sua formação, o Quinteto da Paraíba apresenta algumas características que o torna um grupo *sui generis*. Ao introduzirem o contrabaixo, proporcionando a oportunidade do contato com a família das cordas, onde podemos observar nitidamente os diferentes timbres e coloridos dos instrumentos. E isso gera uma sonoridade caudalosa, calorosa. Esta característica produz uma gama muito grande de recursos sonoros que foram explorados criativamente, quer seja na interpretação das obras escritas originalmente para essa formação, quer seja nos arranjos criados para o grupo. A outra característica que chama a atenção no Quinteto da Paraíba vem reforçar a tese da universalidade da música dentro da linguagem própria de cada nacionalidade ou compositor. O quinteto é formado por músicos chilenos e brasileiros, e o repertório desse disco se divide em Música Armorial e Argentina. Na linguagem universal da música, o que importa é que os instrumentistas sejam músicos, e isso, os componentes do quinteto, são. Tocam 'juntos', se completam numa comunicação instintiva, inerente à música de câmara. Uma interpretação correta, por si só, não desperta o mesmo interesse daquela que é comunicada com esplendor essencial. A música, emocionando o ouvinte, penetrando no coração... aquecendo o sangue. As músicas em geral são como uma sucessão de arco-íris, tem uma vibração constante. E neste trabalho, o Quinteto da Paraíba conseguiu registrar todas as cores do som, explorando todos os efeitos possíveis dos instrumentos. Esse trabalho é poesia pura, tão natural como o voo dos pássaros. Tão surpreendente como o barulho do trovão. Uma sucessão de matizes que se aproximam do limite entre a matéria e o espírito. O verdadeiro papel do músico, entre o compositor e o público. Uma comunicação sem palavras, pois segundo Tolstoi: 'A música começa onde acaba a palavra'. (*In Armorial & Piazzolla, 1995*)

Após uma década de fim do Quinteto Armorial, um novo ouvir dessa música nos chega através da interpretação do Quinteto da Paraíba.

Com a ruptura de tendências governamentais ditatoriais e o processo de redemocratização, profundas mudanças ocorreram no cenário socioeconômico onde esse reviver armorial ganhou ouvidos atentos. *A Toada e Desafio* de Capiba é escolhida para ser tema da descrição nordestina na saga cinematográfica *Central do Brasil*, trabalho premiado de Walter Salles Jr.<sup>37</sup>. O álbum chamou a atenção da crítica nacional e internacional culminando na proposta do selo Nimbus<sup>38</sup>, este apenas de música armorial. Então foi

---

<sup>37</sup> Quem assina a música do filme é Antonio Pinto e o arranjador é o violoncelista carioca Jacques Morelenbaum.

<sup>38</sup> Um curioso e burlesco episódio reiterado se deu a partir da edição equivocada no material gráfico deste álbum. O produtor Robin Broadbank solicitou que cada músico informasse detalhes sobre a origem de seus instrumentos, mas o que, em lugar de Nelson Campos, foi impresso o nome de Nicolò Amati. As críticas que imediatamente se seguiram, repetiram o erro crasso; periódicos britânicos como *Strad Magazine* e

lançado em 1996, com duplo título o disco *Quinteto da Paraíba Música Armorial – String Quintets from Northeastern Brazil*.

Nesta altura vale refletir sobre a preocupação estética que dividia os protagonistas do Movimento Armorial sobre a validade do ‘burilado’ som em detrimento do rústico tocar. A ligação primeira dos integrantes do Quinteto da Paraíba com essa atmosfera se deu por intermédio de Cussy de Almeida que defendia a presteza do toque e a excelência interpretativa acima da suposta rusticidade que, para este, muitas vezes resultava em inapetência para o bom gosto ou para o domínio do instrumento. No caso do Quinteto da Paraíba, vemos músicos de formação tradicional para música de concerto e justificativa clara de vinda ao Brasil: tocar o repertório padrão de orquestra sinfônica concomitantemente ao interesse pelo mundo armorial e a exotividade que atraía a atenção com vistas a novas possibilidades artísticas. Sem dúvidas então, o grupo tendia para o pensamento da ala do ‘som polido’ – não tendo sido mera coincidência o convite de Cussy – da música armorial: técnica e formação clássica ao dispor do repertório popular local.

Em diante, segue-se agenda preenchida de participações em eventos nacionais como os Festivais de Música em Brasília, Belém e Campos do Jordão, não só tocando, mas, em muitas ocasiões, também lecionando. Também excursões latino-americanas e pelo Velho Mundo, tendo sido, inclusive *endorsee* da empresa austríaca Thomastik.

Naturalmente o repertório do grupo não se restringe ao ‘resgate’ e releitura das obras armoriais. Em 2001 uma remixagem de trabalho ainda não lançado, com inclusão posterior de percussão, rende o disco *A Pedra do Reino*. Não obstante, desde 1998 outras parcerias surgiram, apontando novas tendências estilísticas. Com o músico baiano Xangai, os gêneros populares tomam peso no repertório. Em seguida, outros nomes se juntaram ao grupo em várias ocasiões, como Lenine, Cátia de França e, mais recentemente, Chico César, com quem o quinteto excursionou pela Europa, assumindo, no entanto, o papel de ‘acompanhadores’ no show deste. Nisto se verifica que o armorial toma uma condição de ‘mais uma sonoridade’ no universo nordestino em que está inserido o conjunto, e que, em certo sentido, fica identificado, como uma formação devotada à estilística popular regional.

Com o retorno de Nelson Campos ao Chile – após longos anos de docência na UFPB e participação no quinteto –, e, pouco tempo depois, a saída de Samuel Espinoza – marcada por divergências – a atenção do Quinteto da Paraíba à música armorial parece ter encerrado seu ciclo, conquanto tenha sido de decisiva influência para as gerações subsequentes – os membros do Quinteto Uirapuru são um exemplo – sob as quais os membros do grupo se ligaram diretamente através da docência.

---

*Gramophone* “ressuscitaram” o *luthier* cremonense. Inclusive, até hoje, em reedições do disco, o grosseiro ‘engano’ persiste mesmo após solicitações do grupo para que se corrigisse tal falha.

### 2.2.2. Distinções performáticas observáveis:

Em analogia ao Quinteto Armorial e crítica ao trabalho desenvolvido pelo Quinteto da Paraíba, faz-se conveniente ponderar sobre as linhagens e desigualdades estilísticas a partir da própria aceitação – ou não aprovação – dos membros pioneiros. Ariana Nóbrega, em sua dissertação, reúne uma série de opiniões divergentes, e, igualmente interessantes, sobre a interpretação do Quinteto da Paraíba, na avaliação de alguns protagonistas da primeira geração armorial:

Ariano Suassuna considera o trabalho do Quinteto da Paraíba o exemplo de como uma estrutura tradicional de câmara pode tocar Música Armorial. Antônio Madureira acha um ‘trabalho maravilhoso’. Em relação à interpretação, considera ‘um grande avanço’, na qual foi feita uma adaptação do material original, sem agregar elementos estranhos àquela composição. Na opinião de Clóvis Pereira, o Quinteto da Paraíba divulgou muito bem as músicas do Movimento Armorial, embora, em determinados lugares, sentiu falta ‘daquela agressividade’, havendo um romantismo em excesso. Há momentos que, em sua opinião, precisavam de uma maior rigidez rítmica e acentuação ‘menos afrouxada’ que atribui a pouca vivência dos componentes com o popular, tendo uma visão mais europeizada. Jarbas Maciel discorda de Clóvis, dizendo que o trabalho do Quinteto da Paraíba foi o melhor que se fez do Movimento Armorial e acha que eles ‘captaram o espírito Armorial’. Antônio Madureira gostou muito do trabalho. Disse que ao ouvir o CD, seu complexo tinha se acabado porque tinha certeza que o que estava ouvindo era uma música de concerto. Complexo porque os músicos eruditos diziam que sua música não era erudita e sim popular, primitiva. Apesar de achar que faltou um sotaque próprio, não considerou nenhum problema. Outro motivo que o deixou satisfeito foi o fato de músicos de outras culturas tocarem esse repertório, provando que essa é uma música erudita contemporânea, podendo ser tocada em qualquer sala de concerto, em um programa de música contemporânea. (NÓBREGA, 2000, p. 115)

Novamente aqui se vê o repetir opinioso das alas armorialistas pró e contra a execução distanciada do trato étnico original dos gêneros populares que esta música toma como suporte. Em verdade, Ariano, contraditoriamente, não rechaça o Quinteto da Paraíba. Antes o elogia e apoia em todas as instâncias de sua influência. E, se antes, a discussão girava em torno de pontos de entendimento entre os membros protagonistas, agora, tal debate evidencia-se mais fortemente. É que, sem dúvidas, o domínio do Quinteto da Paraíba de cada instrumento em termos performáticos e do conhecimento camerístico, supera o nível de exploração das formações do Quinteto Armorial, apresentando graus de excelência interpretativa e revelando outras possibilidades da música armorial. Não há então razão alguma para discordar de que esta música toma, a partir da proposta interpretativa nessa nova geração, outro viés, ampliando-se em suas possibilidades técnico-performáticas, e lançando-se ao mundo, desdobrada, vívida e renovada.

Não obstante, outro aspecto a ser posto em questão é o da denominação da contemporaneidade da música, não enquanto feitura do tempo, mas, aludindo à citação de Madureira, da possibilidade de inclusão em repertórios de concerto de ‘música erudita contemporânea’. Ora, tanto na América Latina, quanto nos países de primeiro mundo, a

terminologia ‘música contemporânea, usada na conotação de Madureira, toma outros significados, por vezes – e essencialmente – bem distintos dos rumos que a música armorial aponta até a incursão feita pelo Quinteto da Paraíba. Não há, por assim dizer, busca para quebra de paradigmas formais, estruturais, ou de transcendência dos elementos e suas organizações tal como são dispostos nas manifestações populares matriciais de base. Tampouco – sem desmerecer o feito e a trajetória compositiva de seus criadores – a ligação dos compositores armorialistas perpassa outro fazer que não este etnicizado. Não nos cabe, no entanto, montar analogias entre aqueles compositores ligados mais proximamente a Mario de Andrade, como Mignone e Guarneri – excetuando Guerra-Peixe que alçou discursos por distintos mundos sonoros – e os compositores armorialistas.

Trazendo mais substância ao tema, Nóbrega cita o próprio Guerra-Peixe:

Os compositores, no entanto, tomariam a matéria-prima "rude" e transformariam em obras de arte. A música brasileira partindo do "inconsciente do povo", como diz Travassos (2000), passaria para um nível artístico através dos compositores com formação em Escolas de Música e Conservatórios. Numa carta escrita para Mozart de Araújo, Guerra-Peixe, instalado na época em Recife para pesquisar sobre elementos da música popular brasileira, fala da sua dificuldade em assimilar os códigos da “matéria-prima”: Quanto aos descobridores do Maracatu... nem o Mignone nem eu fizemos realmente coisa alguma. (NÓBREGA, 2000, p. 26)

Essa dificuldade não se dá apenas pelo distanciamento do objeto sonoro primário – como poderia haver, em certa medida, no caso do Quinteto da Paraíba – mas também, pelo afinco de artistas como Guerra-Peixe e Mignone que procuravam atrelar isto, suas ‘descobertas’ ao linguajar atual, sem maneirismos. Um exemplo muito forte, apesar de diametralmente oposto, de contemporaneidade já ocorria na Bahia com Ernst Widmer, Walter Smetak e Koellreutter e com o grupo Música Viva. Novamente Nóbrega trata de esclarecer:

O grupo Música Viva foi criado em 1939, no apogeu da ditadura de Getúlio Vargas. Formado por um pequeno grupo de músicos, que, no ano seguinte, começa a editar a revista Música Viva, onde discutiam problemas técnicos e estilísticos da música contemporânea, buscando novas técnicas composicionais e uma nova linguagem. Em alguns artigos, atacam-se o nacionalismo musical ortodoxo e a forma como o compositor nacionalista se aproveita da temática folclórica, não possuindo assim, seus temas próprios. Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Edino Krieger foram alguns dos representantes mais importantes. Em 1948, esse grupo divulgou um manifesto chamado Música Viva, dizendo-se acreditar “no poder da música como linguagem universalmente inteligível, e, portanto na sua contribuição, para a maior compreensão e união entre os povos”. Valorizou a importância da música popular no plano artístico e social e também contestou o falso nacionalismo, alegando que por meio do folclore, se estimulava “tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens”. (NÓBREGA, 2000, p. 31)

Para reforçar, Nóbrega ainda traz palavras de Claudio Santoro e segue comentando:

Em 1941, Cláudio Santoro publicou matéria em uma revista, dizendo que os compositores brasileiros preocupados com a pesquisa do folclore não dariam nenhuma contribuição de “novo” e nenhum avanço em relação à música erudita brasileira. Falou ainda que o uso de temas folclóricos apenas iria contribuir para a elaboração de peças com um “suposto paladar nacional”. Santoro

também comentou da importância do compositor ter um conhecimento profundo das técnicas de composição para não aproveitar o folclore apenas no nível de uma “mera intuição e estilização”. Sendo assim, o folclore deveria ser estudado sob o ângulo puramente técnico, como por exemplo: tipos de escala, cadências, estruturas rítmicas e timbres dos diversos instrumentos folclóricos. (NÓBREGA, 2000, p. 33)

É pertinente ressaltar, no entanto, que, de fato, não só uma década de separação entre os trabalhos do Quinteto Armorial e da Paraíba contribuiu para novos parâmetros interpretativos. Deve ser levada em consideração também a própria formação dos músicos, nitidamente distinta. Nisto reiteram-se depoimentos dos próprios integrantes do Quinteto da Paraíba que, mesmo fascinados por este som diferente que aqui encontraram, não negaram o longo processo de familiarização em busca de uma interpretação próxima da ‘atmosfera’ armorial. Yerko Pinto atesta:

Começamos a ensaiar, a tocar algumas vezes, mas a música não parecia fluir... a gente tocava meio ‘no braço’, tudo muito duro, não era na alma... a gente precisou tocar muito, ouvir muito para conseguir uma sonoridade que pudesse nos agradar. (QUEIROZ, 2011)

Claro que este ‘tocar muito’ de que fala o violinista aponta não somente para uma falta de trato individual. Ele também se refere à adaptação das sonoridades de outro grupo misto transcrito para o habitual quinteto de cordas. Tudo isto sob a técnica escolástica que os integrantes possuíam. Tratava-se de um processo de imersão nesse mundo que já admiravam, mas que precisavam incorporar, sem, contudo, deixar de apresentar originalidade interpretativa que fosse de acordo com a nova proposta do grupo; não se tratava também de mera releitura ou regravação. O trabalho minucioso, por exemplo, feito por Nelson Campos de ‘encontrar’, mimeticamente, o som do marimbau a que aludira em sua interpretação, é um dos destaques interpretativos do grupo. Ao ouvir gravações e compará-las, salta-nos ao ouvido o esmero técnico inegável do Quinteto da Paraíba que foi atestado inclusive por integrantes do Quinteto Armorial. Quanto às distinções de articulação e nuances, Espinoza comenta:

A característica principal do Quinteto Armorial era a riqueza de timbres, a junção de um violino utilizado como rabeça, somados ao marimbau, viola sertaneja, pífanos... instrumentos de certa forma rústicos. O acabamento artístico, no sentido de música de câmara, não era uma grande preocupação. Não se buscava esmero no quesito afinação, nas construções das frases, no estilo... até porque a proposta não era de fazer música de câmara, mas sim ter um grupo que fizesse uma música diferente, condensando todas as raízes de música nordestina. Então nós, enquanto quinteto de cordas, estávamos noutra universo. Havíamos tocado compositores como Dvóřak<sup>39</sup>, Boccherini, Spohr, Carlos Gomes, só para citar alguns que compuseram para essa formação. Piazzolla estava

---

<sup>39</sup> Espinoza cita estes compositores por eles terem sistematizado em sua obra camerística para cordas a inserção e o uso processual do temário folclórico de suas regiões. Exemplos pertinentes se encontram em evidência no décimo quarteto *Slavonic* ou na *Sonata para Cordas* de Carlos Gomes; não só percebem-se temas originários do folclore, como rítmica e escalas extraídas deste temário imbuindo à elaboração harmônica uma sonoridade característica e por vezes ‘modalizada’ como é explícito no ambiente interiorano nordestino.

em alta, nós tocávamos muito, então de repente nós pensamos: porque não interpretar essa música tão rítmica, cheia de timbres, com uma riqueza tão grande como se fosse uma música de câmara de Mendelssohn? *A Morte e a Donzela* exigiria um conjunto altamente afinado e entrosado, então nossa ideia foi fazer aquela música do Quinteto Armorial com um compromisso camerístico de qualquer quarteto de Schubert ou de Beethoven. (QUEIROZ, 2011)

Nestas palavras denotamos uma estilística diluída, um novo mundo interpretativo: não uma performance descuidada ou um mero sotaque de estrangeiros que querem fazer-se próximos dessa música regional, mas, sobretudo, artistas de envergadura e maturidade que propõem agregar outros significados à sua interpretação e imprimindo marcas ao seu trabalho. É provável que esta fosse uma ideia já pressuposta nas críticas de Cussy de Almeida – cuja formação assemelha-se à dos membros do Quinteto da Paraíba – quando este clamava por excelência no domínio técnico. Ou seja, não se trata a esta altura levantarmos a validade desta ou daquela opinião, mas antes, deixar que ambas as propostas – ou outras que a estas se somem – possam enriquecer as perspectivas interpretativas sob o argumento armorial. O próprio Ariano Suassuna referia-se, por vezes, contraditoriamente, metaforizando este ‘resgate’ como uma música do povo e que a este retornaria como identificação de suas raízes, mas, concomitantemente, alcunhava de “música folclórica vestida de gala”.

À semelhança do Quinteto Armorial, o da Paraíba também mudou muito seus integrantes ao longo da trajetória. Hoje, por assim dizer, superada a fase armorial, continua em plena atividade<sup>40</sup>. Dos seus membros fundadores, conta hoje apenas com Yerko Pinto. Seguindo a filosofia do Quinteto Armorial, o da Paraíba buscou nas raízes nordestinas uma alternativa para a exploração compositiva da contemporaneidade. Ariana Nóbrega elucida essa questão se referindo não apenas aos compositores, mas às escolhas de repertório para um identitário no qual se insere o Quinteto da Paraíba:

Mesmo alguns compositores brasileiros tendo aderido às correntes experimentais da música universal, mais precisamente aos modelos europeus, o emprego das raízes nacionais, a busca de um caminho próprio, como o uso de elementos da tradição musical popular brasileira, para muitos, continuavam sendo uma característica fundamental. (NÓBREGA, 2000, p. 34)

---

<sup>40</sup> À guisa de exemplificação, citamos o programa realizado no dia 4 de Dezembro de 2013, as 16 horas na Primeira Igreja Batista de João Pessoa, em virtude do Festival Internacional de Música Clássica, promovido pela prefeitura municipal: Antonio Vivaldi- *Primavera*; Astor Piazzolla- *Primavera e Outono Porteños* (Arranjo Richard Galliano); Sivuca- *Sempre Sivuca* (Arranjo: Marcelo Vilor); Lenine- *Corda, Leão do Norte, O Marco Marciano, Candeeiro Encantado* (Arranjos: Xisto Medeiros) e Jackson do Pandeiro- *Medley Jackson do Pandeiro* (Arranjo: Marcelo Vilor). Notadamente um repertório de ícones populares da música e ainda uma associação direta – ponto em comum com a música armorial – com a atmosfera barroca, tomando-se Vivaldi como modelo.

## 2.3. *Quinteto Uirapuru:*

### 2.3.1. Seguindo a tradição

O Quinteto Uirapuru nasceu como filho desse bojo cultural em que estão os grupos anteriormente citados. Seus membros foram discípulos dos músicos-professores do Quinteto da Paraíba os quais, por vezes, ainda participam de concertos juntos sob a formação do Uirapuru.

Em 2002 aconteceu a maior exposição, fora da Dinamarca, das obras de Albert Eckhout<sup>41</sup>. Para a abertura desse evento, a organização solicitou um quinteto de cordas ao violista Luiz Carlos da Silva Júnior. Por seu intermédio, foi firmado compromisso entre mim e o chefe de cerimonial, em nome de um quinteto de cordas com arco, ainda inexistente. Reunidos eu e Luiz Carlos, buscamos solucionar rapidamente o nascedouro deste grupo. Decidiu-se por convidar Marina Zenaide Marinho – violinista e autora largamente citada neste trabalho – recém-chegada de temporada em São Paulo, onde foi aluna do renomado músico Cláudio Cruz. Também foi convidado o violoncelista Kalim Campos, filho de Nelson Campos. Para o contrabaixo, convidamos Hercílio Antunes, com quem já havíamos suscitado interesse em montar atividades camerísticas. Hercílio foi quem batizou o novo grupo:

Um grupo começando daquele jeito, naquela agonia porque tinha que ensaiar um repertório imenso, sem tempo... tinha tudo para não dar certo. Como se pedia um nome tipicamente brasileiro e eu tinha certeza de que aquela seria a única vez que iríamos tocar, sugeri Uirapuru. Afinal esse pássaro amazônico tem como característica principal cantar apenas uma vez ao ano enquanto faz o ninho. Então falei que como nós iríamos ‘cantar’ apenas naquela exposição, esse seria o nome ideal. (QUEIROZ, 2011)

Os ensaios foram intensos e em apenas duas semanas o Quinteto Uirapuru estreou em 31 de Março de 2002, superando todas as expectativas, o que motivou definitivamente a continuar com o grupo firmando um repertório. Assim, apesar da justificativa do título, nosso esforço foi provar o contrário: não apenas um conjunto instrumental sazonal, mas ‘um pássaro que cante com frequência’... A partir daí a necessidade profissional levou-nos às escolhas de repertório<sup>42</sup> que atendesse às demandas de eventos sociais para os quais o

---

<sup>41</sup> Nascido em Groningen, (1610-1666) Eckhout foi artista plástico e botânico holandês, autor de inúmeras pinturas do Brasil colônia. João Maurício de Nassau-Siegen conservou as telas de que dispunha em sua coleção particular em Haia até 1654 quando ofereceu vinte e três originais ao gabinete de arte do Rei Frederico II, da Dinamarca onde permanecem até a atualidade.

<sup>42</sup> Na época em que o Uirapuru foi criado havia um movimento de música de câmara muito forte em João Pessoa e os grupos que mais se destacavam eram o Quinteto Brass’íl e o Quinteto da Paraíba. Os caminhos desses grupos estavam bem delineados e nós não víamos sentido fazer uma linha de repertório muito parecida com esses grupos. Refletimos muito e chegamos à conclusão de que deveríamos preparar um repertório erudito para trabalhar a prática em conjunto e desenvolver nossa própria sonoridade. Depois pensaríamos numa linha original que deveríamos seguir. Ensaivamos duas vezes por semana. Resolvemos então pela

quinteto começava a ser solicitado. Por outro lado havia interesse em pensar em repertório de concerto, conquanto não nos fossem claras as linhas ou tendências que iríamos seguir. Primeiramente então, consideramos arranjos de compositores próximos aos quais tínhamos acesso direto como Duda, Dierson Torres e Genildo Ferreira.

Já no mesmo ano uma primeira substituição: Anne Katarinne Leite entra ao segundo violino em virtude de licença maternidade de Marina Zenaide. O ano de 2002 segue intenso de atividades e em setembro, o escritor e compositor paraibano José Bezerra Filho teve projeto aprovado pelo Fundo Municipal de Cultura de João Pessoa. Tratava-se da gravação de um álbum<sup>43</sup> com coletânea de músicos paraibanos e o Quinteto Uirapuru foi convidado-parceiro interpretando e contribuindo na montagem do repertório. Por questões de direito autoral no caso deste álbum, mas também buscando estabelecer um som homogêneo para o grupo, decidiu-se usar obras consagradas do repertório e que fossem de domínio público como no caso de Vivaldi e Mozart – neste momento qualquer retorno à música barroca seria coincidência com o uso e seus objetivos pelos armorialistas –, respectivamente. Neste primeiro trabalho, além do Uirapuru, participaram o violonista paraibano Sílvio Alves de Moura Guedes, além de Genildo Ferreira<sup>44</sup> e do próprio José Bezerra Filho. O lançamento do álbum “Lá em Casa” ocorreu em 23 e 24 de Março de 2003 no Teatro Santa Roza, em João Pessoa. Logo após o lançamento nova substituição: o segundo violino novamente é mudado e desta vez, Renata Simões, à época, *concertino* da OSPB passa a integrar o grupo.

---

música brasileira, com foco em novos compositores que se interessassem em um grupo para executar suas obras, como foi o caso do recifense Dierson Torres, que nos dedicou a sua *Pequena Suíte Brasileira* e Adail Fernandes com seu *Uirapuru no Forró*. Começamos a fazer arranjos e então investimos num trabalho autoral, onde eu e Hercílio assinamos algumas obras. Esse foi o ‘ponto x da questão’. Não havia por aqui um grupo que trabalhasse com repertório autoral. No disco com Sivuca gravamos quatro músicas nossas: *Luz e Minha Luiza*, de minha autoria e *Espreguiçando* e *Chibanca no Uirapuru* de Hercílio. Quando o Quinteto da Paraíba abandonou a linha armorial e Samuel entrou no Uirapuru, resolvemos enveredar por esse caminho, novamente com arranjos e composições próprias. Escrevi arranjos para *Ponteio Acutilado*, de Antônio Nóbrega e *Revoada*, de Antônio Madureira. Em seguida, compus a *Suíte Evanar* e Hercílio compôs *Timbaúba*.

<sup>43</sup> ‘Lá em Casa’ era um sonho antigo de meu pai, José Bezerra, de registrar o trabalho de alguns amigos intérpretes e compositores, que frequentavam a sua casa para tocar e cantar nos finais de semana. Como o Uirapuru também ensaiava em sua residência, nada mais natural do que participarmos no disco. Essa época foi justamente o início do trabalho do Uirapuru, quando ainda estávamos em busca do conjunto e sonoridade supracitados. O disco é metade instrumental e metade cantado, e mistura sons e ritmos comuns nos encontros que meu pai costuma fazer em sua casa. Segue o repertório: *Tambaú* - Umberto Germoglio; *Homenagem a Ezaldo Polari* - Sílvio de Moura Guedes; *Ave Maria* - Gounod - arr. Sílvio de Moura Guedes (com Sílvio ao violão); *Concerto alla rustica* – Vivaldi; *Eine Kleine Nachmusik (Allegro)* – Mozart; *Fulô da Paraíba* - GenGen - arr. Rucker Bezerra (Quinteto Uirapuru); *Canto do Litoral* - Rucker Bezerra e José Bezerra (Quinteto Uirapuru e José Bezerra no vocal); *Pra que jurar?* – GenGen; *Morena, Coração dilacerado, Irmão do surdo* e *Mundo encantador* – GenGen; *Terra Formosa* - GenGen e José Bezerra (GenGen e sua Roda de Samba).

<sup>44</sup> Genildo Ferreira, o GenGen, nasceu no bairro de Jaguaribe em João Pessoa no ano de 1956. É engenheiro civil, músico amador e compositor apaixonado por samba. Junto com seu irmão Gilson Ferreira, professor de biologia da UFPB, tem uma roda de samba que costuma se apresentar em bares da capital paraibana.

Em setembro de 2003, resolvemos organizar um sarau, onde o Quinteto apresentaria a sua proposta de repertório. Convidamos jornalistas, artistas e, naturalmente, Sivuca<sup>45</sup> e Glória Gadelha, sua parceira musical e de vida. A nossa ideia seria mostrar o nosso repertório – dentre as obras selecionadas encontrava-se a peça *Homenagem à velha guarda* de Sivuca – e dessa forma, buscávamos sensibilizá-lo a autorizar a gravação, e quem sabe até contar com sua participação no nosso projeto. Deixamos, de propósito, a música de Sivuca para o final. Após sua execução, pudemos sentir a emoção do mestre com jovens músicos reevocando uma obra sua, particularmente uma que não está entre as suas composições mais conhecidas. Aproveitamos o momento e com o documento de autorização em mãos, pedimos para que ele assinasse. Para nossa surpresa, Sivuca se negou! Disse que não assinaria aquela autorização porque, depois do que ele tinha ouvido, ele tinha uma outra ideia em mente. Naquele momento Sivuca pediu ao seu motorista que pegasse alguma coisa em seu carro. Quando o motorista voltou, trouxe o *case* de seu acordeon e uma pasta com algumas partituras. Era um arranjo para sanfona e quinteto de cordas que ele acabara de escrever justamente para participar do sarau. A música era *Em nome do amor*, uma melodia composta por Glória Gadelha originalmente para violão e acordeon, gravada no disco *Enfim solo*, lançado pela gravadora Kuarup em 1995. Foi um momento mágico, a sonoridade que ele conseguia tirar do seu acordeon já naquela primeira leitura, fez com que todos que estiveram naquele local se emocionassem ao extremo. Depois de toda a emoção, o próprio Sivuca explicou a negativa da assinatura da autorização e propôs que realizássemos um trabalho conjunto, que gravássemos um álbum inteiro com acordeon e quinteto de cordas, algo até então inédito! Sivuca revelou que fazer um trabalho com um grupo de instrumentos acústicos era um desejo antigo. Ele nos confidenciou que em uma de suas turnês internacionais, se encantara com a sonoridade de Astor Piazzolla e o quarteto que o acompanhava. Nessa época, Sivuca fazia sucesso apresentando-se com uma banda composta apenas de instrumentos elétricos. Nos ensaios para o álbum em conjunto com Sivuca, esforçamo-nos para atender às suas preocupações interpretativas<sup>46</sup>. Isso porque até sua própria parte (no acordeon) possuía as indicações de arcadas que deveriam equivaler às mesmas intenções dos instrumentos de corda. Sobre questões de arcadas e sua importância quanto ao movimento concomitante entre os instrumentos e, no caso específico de Sivuca, de obras que remetem a canções e danças, Fiammenghi elucida citando autores referenciais da área:

A importância da hierarquia nas inflexões das arcadas esclarece-se no comentário de David Wilson: De fato, todas as regras de arcada descritas por Muffat são designadas para ressaltar as

---

<sup>45</sup> Marcando o seu retorno definitivo após quase meio século morando longe da Paraíba.

<sup>46</sup> O mais interessante foi que ele lembrou de ter passado muitas horas com o violinista Fernando Suarez Paz – o “negro” Suarez, considerado o maior violinista de tango da história. Tocou no “New Tango Quintet”, de Astor Piazzolla desde os anos 1970. Participou do legendário *Tango Nuevo*, disco que marcou a revolução do tango proposta por Piazzolla – nessas conversas, Suarez Paz e Sivuca chegaram à conclusão de que as arcadas do violino deveriam estar juntas com o movimento de abrir e fechar do fole.

inflexões fortes e fracas da música, mostrando assim auditivamente o movimento de qualquer dança que estiver sendo tocada. Como o arco para baixo significa acentuação e o arco para cima o reflexo fraco deste impulso, no caso da utilização de um arco barroco, as convenções sobre arcadas resultam em convenções sobre inflexões fortes ou fracas, baseadas nas partes fortes ou fracas do compasso, ou como Muffat diz, nos movimentos das danças. (WILSON *apud* FIAMENGHI, 2008, P. 39)

Para um grupo que estava com pouco mais de um ano de formação, aquela era uma oportunidade de ter uma projeção no cenário musical de uma forma quase que instantânea. Iniciamos uma série de reuniões que visavam a determinar desde o repertório até a gravadora e a primeira apresentação para o lançamento do trabalho. Decidimos que este trabalho deveria ser totalmente autoral<sup>47</sup>. Sivuca e Glória Gadelha assinariam a maioria das músicas (oito no total) enquanto que Hercílio Antunes e o autor dessa pesquisa assinariam as demais (duas músicas cada um). A sonoridade conseguida, baseada nas antigas conversas entre Sivuca e Fernando Suarez Paz, fizeram a diferença no trabalho. Entre os meses de novembro e dezembro de 2003, concluímos a gravação. O lançamento deu-se pela gravadora Kuarup em junho de 2004, como principal atração do XVII Festival Internacional de Música do Pará, no Teatro da Paz, em Belém. Depois do seu lançamento no Pará, foram feitas diversas apresentações em todo país. O produtor de Sivuca na época, Felipe Rosenberg, chegou a marcar apresentações na França, Portugal e Áustria, porém a saúde fragilizada de Sivuca fez com que o projeto fosse abortado. O trabalho rapidamente chamou a atenção da crítica especializada<sup>48</sup>. Já em 2005 o disco foi premiado na categoria arranjos, após ter sido indicado em cinco categorias pelo “Prêmio Tim”. Nesse mesmo ano Marina Zenaide retornou ao grupo e Renata Simões assumiu a viola em lugar de Luís Carlos da Silva Júnior que deixou o grupo por questões profissionais.

A parceria com Sivuca durou até meados de 2006, quando o Quinteto Uirapuru participou da coletânea em CD e DVD – *Sivuca, o poeta dos sons* – lançado pela Kuarup e posteriormente relançado pela Biscoito Fino. O trabalho consistia num repertório todo escrito e arranjado pelo próprio Sivuca<sup>49</sup> e distribuído entre 10 grupos eruditos e populares, todos da Paraíba. Em concomitância ao honroso trabalho com Sivuca, o grupo firmou

---

<sup>47</sup> O repertório ficou da seguinte forma: *Sanhauá, Canção Piazzollada, Choro de Cordel e Feira de Mangaio* (Sivuca - Glória Gadelha); *Em nome do amor e Filhos da Lua* (Glória Gadelha); *Luz e Minha Luiza* (Rucker Bezerra); *Chibanca no Uirapuru e Espreguiçando* (Hercílio Antunes); *Aquariana* (Sivuca); e, *Um tom para Jobim* (Sivuca - Osvaldinho).

<sup>48</sup> Dentre algumas críticas destacamos comentários: “*O casamento mais bonito... uma jóia rara é esse encontro de Sivuca com o Quinteto Uirapuru.*” - Clara Arreguy (Correio Braziliense); “*No encontro Sivuca & Quinteto Uirapuru a sanfona experiente do paraibano Severino Dias de Oliveira, integra-se perfeitamente com o melhor das cordas eruditas.*” Tarik de Souza (Jornal do Brasil); “*Simplemente impressionante o encontro entre as cordas do Uirapuru e a sanfona de Sivuca.*” Revista Continente Multicultural.

<sup>49</sup> Logo após as gravações, o quadro de saúde de Sivuca se agravou sobremaneira levando-o a óbito no dia 14 de dezembro de 2006 no Hospital Memorial São Francisco em João Pessoa.

outras parcerias: com o multi-instrumentista Carlos Malta<sup>50</sup>, em seu projeto *Pixinguinha de alma e corpo*. Tratava-se de arranjos originais de Malta sobre temas de Pixinguinha. Neles, Malta era o solista executando flauta, flautim e toda a família de saxofones. Outra parceria bem-sucedida foi com a “Sem Censura Cia de Dança”. Entre os anos de 2004 e 2005 foi montado o espetáculo *Luz*, com coreografia assinada pela bailarina e coreógrafa Evana Arruda e música composta pelo autor dessa pesquisa. Nessa trilha, já fizemos as nossas primeiras incursões – ainda que tímidas – no universo da Música Armorial, com a inclusão da escala nordestina em alguns momentos específicos. O espetáculo circulou por todo nordeste além de fazer temporada no Rio de Janeiro. A trilha sonora original desse espetáculo foi gravada pelo Uirapuru em 2006 e foi lançada como produção independente no mesmo ano. Com a morte de Sivuca e o encerramento da temporada de *Luz*, o Uirapuru passou o ano de 2007 praticamente desativado. Em janeiro de 2008, Samuel Espinoza se desligou do Quinteto da Paraíba. Nesse mesmo momento, Renata Simões, por razões particulares resolveu sair no Quinteto Uirapuru, deixando a vaga aberta e, a nosso convite, ingressou Samuel. Do mesmo modo, Kalim Campos se transferiu para Natal e, em seu lugar, entrou a violoncelista paraibana Andréyna Dinoá Guerra.

A chegada de Samuel Espinoza ao Quinteto Uirapuru trouxe ao grupo um novo ânimo. Além de sua vasta vivência camerística, vinha de anos de experiência com a música armorial e sempre falava que esta era “uma árvore que ainda poderia render bons frutos”. Como mencionado, já na concepção da trilha sonora do espetáculo *Luz*<sup>51</sup>, buscou-se evocar o universo nordestino. A última cena, intenta mimetizar um *desafio* – comum entre repentistas, violeiros e cantadores – entre os violinos. Mas, a ideia de Espinoza iria além. Conversamos bastante e procuramos elaborar uma forma de retomar o repertório Armorial, mas de uma forma diferente, até porque o Quinteto da Paraíba já havia refeito de uma forma mais elaborada alguns dos “clássicos” da Música Armorial. Chegamos à conclusão de que deveríamos andar por dois caminhos diferentes. O primeiro seria fazer arranjos daquele repertório pelo qual o Quinteto da Paraíba não havia se interessado. O segundo seria partirmos para composições próprias num estilo baseado no Armorial – acreditando aí, deixar nossa própria contribuição ao estilo e aos desdobramentos desta herança. Samuel Espinoza comenta sobre essa proposta de visão atualizada:

---

<sup>50</sup> Um dos mais respeitados músicos brasileiros, é maestro, arranjador, compositor, educador e instrumentista. Malta é reconhecido como virtuose em toda a família de flautas e saxofones, bem como no pífano – o que já nos aproximaria aí, ainda que de forma casual, de uma sonoridade basilar do Movimento Armorial.

<sup>51</sup> O último movimento da Suíte *Luz* foi o primeiro *insight* para que eu compusesse toda a obra. A princípio era uma peça chamada *Minha Luiza*, uma homenagem à minha filha. O “minha” foi só para diferenciar da *Luiza* de Tom Jobim. Quis dar um ‘toque’ armorial apenas para homenagear a pequena nordestina que acabara de nascer. Não havia ainda uma relação mais íntima com o Movimento Armorial, a não ser de ouvir gravações e assistir ao “da Paraíba” em várias oportunidades: talvez o subconsciente estivesse elucubrando em segredo...

Eu vejo coisas muito positivas nesse novo enfoque sobre trabalho dessa natureza. O Quinteto Uirapuru tem uma grande vantagem em relação ao Quinteto da Paraíba que é ter na sua formação dois compositores e arranjadores. Isso é fantástico, não só pelos direitos autorais, mas principalmente pela possibilidade de propor uma linguagem específica. Lembro que quando toquei com o Quinteto da Paraíba na França, um violista francês amigo meu, me disse que aquilo era uma covardia...! Só nós tocávamos aquilo. E olha que estávamos falando de um repertório tradicional do Armorial. Imagina você e Hercílio compondo, numa linguagem nordestina, mas com elementos mais arrojados. Ou seja, vocês estão propondo uma “evolução” rítmica e harmônica num Movimento que em minha opinião ainda não disse tudo que tinha para dizer (QUEIROZ, 2011).

### 2.3.2. Criações recentes sob a estética Armorial

A Música Armorial parecia já definida com o Quinteto e a Orquestra Armorial. O Quinteto da Paraíba veio nos mostrar – após uma década silenciosa – releituras da Música Armorial. Nós do Uirapuru, estávamos conjecturando um novo conceito, uma nova proposta para não somente trazer à baila um repertório já explorado, mas, aplicar algum tipo de ‘atualização’ que fosse rítmica, harmônica ou mesmo interpretativa. Ora, tínhamos claramente pelo menos dois referenciais interpretativos: o Quinteto Armorial, que numa simplicidade técnica atingiu todos os objetivos pretendidos e o Quinteto da Paraíba, com um rebuscamento técnico-musical inquestionável atingindo – em nosso entendimento – tudo aquilo a que se propôs. O grande questionamento que tínhamos era saber de que forma nós poderíamos partir para uma proposta de nova visão sem que caíssemos em redundância que nada somasse à rica história que os conjuntos anteriores já tinham escrito. O Quinteto Uirapuru iniciou trabalho de pesquisa buscando recriar as ‘atmosferas’ interpretativas de cada referencial visando a experimentar novas possibilidades. Queríamos primar pelo refinamento artístico, mas também não era nossa intenção perder o enfoque anterior da rusticidade original: essa seria a importância principal de Samuel no Quinteto Uirapuru, pois ele transitara por esses dois universos. Num outro viés, também havia as obras autorais assinadas por Hercílio Antunes e por mim. Nessas obras, o nosso propósito era apresentar um diferencial rítmico e harmônico, para dessa forma, sem fugir das características essenciais, imprimirmos uma estilística própria e contemporânea. Elegemos algumas obras que de certa forma foram representativas nesse processo de pesquisa em busca de uma identidade sonora que transmitisse o legado Armorial. Outro aspecto técnico-interpretativo central em nosso trabalho, foi imbuir de significado mimético-expressivo recursos diversos a partir da ampliação do uso instrumental, o que no século passado ficou conhecida por técnica expandida ou estendida. Sem sistematicidade metodológica nessa exploração, buscamos imitar o ambiente sonoro nordestino como elemento expressivo em cada rearranjo. Como critério de escolha do repertório selecionado decidimos valorizar obras que o Quinteto da Paraíba não incluía no seu repertório Armorial.

Como mencionado, a primeira incursão que tivemos no ambiente armorial foi a obra *Minha Luiza*, iniciada em 2002, ano do nascimento da minha primeira filha, e terminada em 2003. Resolvemos incluir essa composição na suíte do espetáculo *Luz*. Após o fim da temporada, a música ganhou independência e passou a abrir os recitais do Quinteto Uirapuru. O *desafio* proposto no início da música, sugere a ideia de progressividade na dificuldade técnica como um mote que é dado por um repentista ao outro nessa espécie de duelo poético-musical. No início cada violino apresenta sua frase enquanto o outro acompanha em quintas graves e em harmônicos agudos. Na sequência temos uma frase iniciada pelo primeiro violino enquanto o acompanhamento do segundo violino ganha uma movimentação rítmica, sendo após, invertido – aludindo à ideia das violas dos cantadores

que acompanham a ambos mesmo quando um apresenta o mote e o outro ouve, aguardando sua entrada para duelar. O discurso segue, adensando ritmicamente sob o mesmo princípio:

The image displays a musical score for two violins, measures 1 through 16. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system (measures 1-4) shows the two violins playing a simple, rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 5-8) introduces a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes. The third system (measures 9-12) continues this complexity, featuring a mix of eighth and sixteenth notes. The fourth system (measures 13-16) shows the two violins playing a highly rhythmic and complex pattern, characterized by rapid sixteenth-note runs and eighth-note patterns, creating a 'duel' effect between the two instruments.

Figura 5: *Minha Luiza*, compassos 1-16, ‘duelo’ entre violinos.

O acirramento do desafio vai se tornando complexo ritmicamente com a entrada de quiálteras – ainda em alternância dos violinos – que são ratificadas em sequência de terças paralelas como se fora um ‘refrão’ cantado por dois repentistas:



Figura 6: *Minha Luiza*, compassos 17-28, acirramento do ‘duelo’ entre violinos.

Outro aspecto usado é o *pizzicatti alla rasgado* como recurso mimético possível dos instrumentos de arco ao referenciar os instrumentos de cordas dedilhadas – notadamente o violão e a viola caipira:

Figura 7: *Minha Luiza*, compassos 29-41, imitando violas sertanejas.

O timbre é explorado não só neste aspecto como também em busca de alternativas para as já utilizadas pelos quintetos anteriores. As ideias mais lentas – comumente associadas ao violoncelo – agora são de responsabilidade do contrabaixo, o que remete para uma coloração mais velada e mais grave, características das rezas, aboios, lamentos e cantigas de cego. Há neste exemplo um solo para contrabaixo, em modo eólio, ‘ambientado’ pelos demais instrumentos:



Figura 8: *Minha Luíza*, compassos 42-60, Aboio do contrabaixo.

No que tange à harmonia, procedimentos simples – mas até então inexistentes na elaboração harmônica armorial – foram pouco a pouco ‘incrementando’ as obras que propúnhamos. Escalas cromáticas, que diluíam a percepção imediata das escalas diatônicas, foram agregando maior densidade ao bojo harmônico preexistente; os sons de altura não definida, efeitos, progressões tonais, ampliaram o espectro harmônico como ruídos à sonoridade puramente modal ou diatônica. É certo que uma série de sons – além das coleções de notas que cada obra já continha – já se integrava, mas, procuramos aí, abranger ainda mais as possibilidades sem, contudo, perder a identidade da harmonia original. Em verdade a prática leva a uma espécie de simbiose dos acontecimentos sonoros, tanto dos timbres mistos no Quinteto Armorial, quanto da sonoridade específica para cordas com arco, feita pelo Quinteto da Paraíba. Tínhamos dois referenciais e buscamos ampliá-los, verificando novas associações e agregações e a mistura de estilos. Um exemplo que de certa forma é reiterado na prática pelo Quinteto Uirapuru é verificado no arranjo<sup>52</sup> de *Revoada*, de Antônio Madureira. Não somente neste, mas na absoluta maioria do repertório do Quinteto Armorial, vê-se algo sobre a escritura que muito se aproxima da concisão

<sup>52</sup> Dedicado a Samuel Espinoza como marco inicial de um ‘mergulho’ mais profundo e mais cômico na música armorial.

barroca: poucas indicações além das notas, conquanto uma interpretação muito rica – inclusive com partes que não constam na escrita. Nesses casos nossa apreciação das gravações pesou muito mais que uma exegese dos textos musicais – por assim dizer, lacônicos – que nos apontava desafios a serem mimetizados para nossa instrumentação. Em *Revoada*, o marimbau com seus *glissandi* característicos é transplantado para o violino: ao iniciar o primeiro violino sobre a primeira corda com articulações a cada duas notas, – num espaço de um tom entre Mi e Fá sustenido – o segundo violino faz uma espécie de ‘sombra suja’ alcançando os picos entre as notas marcadas no primeiro violino, mas, numa espécie de ‘deslizamento’, com os *glissandi* em sobreposição ao outro:

Figura 9: *Revoada*, compassos 1-2, imitando um marimbau.

Outro exemplo encontrado em *Chibanca no Uirapuru*, de Hercílio Antunes, revela que não só *glissandi*, mas também agudos com pouca definição, tocados após o cavalete, são agregados como sonoridades que adensam a harmonia estabelecida pelas gamas escalares escolhidas,:

Som indeterminado, executado entre o estandarte e o cavalete

Figura 10: *Chibanca no Uirapuru*, compassos 1-4, harmonia de sons definidos e indefinidos.

Considerando que harmonia é a concatenação de “complexos sonoros e de suas possibilidades de encadeamento, tendo em conta seus valores arquitetônicos, melódicos e rítmicos, e suas relações de equilíbrio” (SCHOENBERG, 1999) e, agregando – ainda que sutilmente em face da riqueza criativa que nos legou o século passado – explorações menos comuns no uso dos instrumentos de arco, teremos uma harmonia eminentemente modal ou tonal em alguns casos. No entanto essa harmonia está repleta de “sujeiras” rítmicas e ruidísticas que, fazem parte desta harmonização mais tolerante e mais abrangente da música instrumental na qual os três quintetos aqui considerados estão mergulhados. Outros aspectos do paradigma harmônico ou mesmo da própria prática interpretativa serão devidamente considerados no terceiro capítulo, cuja reflexão centralizará comparativamente a performance dos três grupos estudados. Defenderemos ainda as justificações estético-estilísticas do Quinteto Uirapuru, cuja práxis interpretativa e suas considerações, com as necessárias especificidades, revelam a assimilação do legado dos Quintetos Armorial e da Paraíba.

## Capítulo 3:

### *Toré em três performances*

#### **3.1. Definições e raízes:**

O vocábulo *toré*, que significa muitas coisas ou ações, possui datação a partir de 1776. Suas variantes (as mais conhecidas *boré* e *torem*) são atribuídas às distinções, dialetos e costumes característicos de cada tribo indígena. Os dicionários em língua portuguesa associam o termo, primeiramente, de acordo com o princípio etimológico, a uma espécie de instrumento musical e às partes específicas de ritos e cerimônias – geralmente dançantes e corporificadas em coreografia – nas quais se usa esse instrumento. O instrumento *toré*, de som rústico, por vezes multifônico e de projeção acentuada, é uma espécie de trombeta, geralmente feita de plantas como taboca-gigante escavada ou taquaruçu<sup>53</sup>. Existem também *torés* feitos de couro de jacaré ou mesmo de barro. Já aplicando a palavra ao contexto dançante é associável ao movimento do coco em algumas partes do Nordeste. Em Alagoas, por exemplo, a coreografia *toré* é comum entre os guerreiros e no canto dos caboclos, ao som de pífaros e trombetas *torés*, durante o auto dos quilombos, marcando já um rito sincrético de costumes indígenas e africanos. Naturalmente, no contexto indígena, é, enquanto dança e rito, permeado de ritmos precisos e marcantes, em métrica sempre tética, reforçando a relação telúrica através dos movimentos. Os cantos de raiz são em sua absoluta maioria pentatônicos ou diatônicos equivalentes a modos eclesiásticos, sem, contudo, possuir quaisquer vinculações estruturais que a música centro-europeia medieval e renascentista carregam. Como o propósito é bastante definido em cada ritual, em cada tribo, as danças são repetitivas – fato comum em muitas culturas primitivas – e o desenvolvimento formal sem requintes, por vezes, propositalmente pensado para que o movimento e a própria ideia de repetição circular altere estados de consciência, como é muito comum de se observar em rituais indígenas. Tal fato nos reporta à questão crucial da interpretação e da percepção desse tipo de fazer musical, fundamentalmente funcional, e em cujo universo simbólico constam as interpretações que passaremos a considerar.

Oneyda Alvarenga já parte de um conceito simbiótico e alude o vocábulo indissociável do elemento dançante, acrescentando ainda um fator representativo, uma espécie de teatro ou manifestação simbólica de lembrança de luta e liberdade:

O *Toré* é uma dança dramática cuja particularidade é estar integrada à dança dos quilombos, comemoração popular das tentativas de libertação dos escravos. Os figurantes estão divididos em dois grupos: um de negros, outro de índios. Após um cortejo e uma luta, os índios são vencedores e

---

<sup>53</sup> Plantas da família das gramíneas, comuns nas matas Atlântica e Amazônica, são conhecidas como o bambu sul-americano.

vendem, simbolicamente, os negros aos assistentes, em troca de algumas moedas. A dança é parecida com o coco, de origem africana. (ALVARENGA, 1950)

De modo algum o toré é uma manifestação encontrada apenas no Nordeste, mas autores, como Rodrigo de Azeredo Grünewald, professor da Universidade Federal de Campina Grande, atestam sua importância icônica, sobretudo nesta região:

Toré e jurema são os dois principais ícones da indianidade nordestina. São elementos culturais que, embora não exclusivos das sociedades indígenas, codificam a autoctonia dos índios da região Nordeste do Brasil. O toré é uma tradição indígena de difícil demonstração substantiva por conta da variação semântica e das diversas formas de suas realizações práticas entre as sociedades indígenas e fora delas. Trata-se, a princípio, de uma dança ritual que consagra o grupo étnico. Não se pode, além disso, precisar uma origem do termo e até do ritual do toré pela ausência de narrativas coloniais a seu respeito. O toré ganha visibilidade (e a relevância atual) a partir de um processo social que se inicia na primeira metade do século XX. Hoje, o toré está inclusive totalmente incorporado ao movimento indígena no Nordeste como forma de expressão política [...] O toré, dessa forma, vem promovendo o referencial da autoctonia nordestina e vale ser apreendido de forma processual porque é justamente a sua dinâmica dentro dos e entre os grupos étnicos que vem ordenando a vida indígena no Nordeste. (GRÜNEWALD, 2008)

Enquanto canto é comum à característica de uma estrutura responsiva em que um dirigente – pajé ou cacique, por exemplo – entoa determinada chamada e a resposta – outra frase ou a variação da primeira sentença – é reiterada por um grupo. Pode-se ainda observar que a figura do dirigente ainda poderá ser coletiva, como quando há as chamadas dos guerreiros, ou dos anciãos, respondidas pelas mulheres ou crianças. Isto aponta para uma manifestação envolvente em todas as faixas-etárias da tribo. Quanto ao elemento coreográfico, sendo uma dança circular, por vezes complexa com sucessivas rodas entrelaçadas, com filas simples ou duplas apontam para um andamento não rápido e de efeito hipnotizante se principalmente houver associação com bebidas, fumos, e os giros repetidos. Tais aspectos são fundamentais quando da analogia entre as três propostas interpretativas a partir da leitura de Antônio José Madureira, considerado o autor do *Toré* que apreciaremos neste capítulo. O próprio compositor considera sua peça como uma espécie de versão “minimalista” por ser constituída de poucos elementos que se alternam repetidamente sem desenvolvimento. Não adentraremos no mérito específico e conceitual sobre minimalismo aqui, mas, deixa-se notar a comunal referência ao movimento intrínseco e ininterrupto entre ambas estéticas que, por sua vez, buscam raízes em comportamentos musicais de culturas ancestrais.

Em depoimento a Ariana Nóbrega, Madureira assim se expressa:

Acho que se tiver de criar uma música brasileira, nordestina, só existiria um caminho: trazendo a erudição para a música popular, fazendo um caminho contrário. Teria que transcender da própria matriz, tornando uma obra de arte de interesse universal. Não pegando elementos dessa matriz, levando para outro local querendo fazer uma arte erudita. No trabalho que fiz para o Quarteto, nas quatro suítes indígenas, Ariano acha que esse trabalho superou tudo que foi feito. A impressão que se tem é que a própria música indígena, ela mesma que transcendeu tornando uma música erudita, e não elementos de cultura indígena, melodias e ritmos que entraram numa estrutura de música erudita europeia como o nacionalismo fazia. Foi como se o músico de uma cultura indígena conseguisse levar adiante a experiência da tradição dele. (NÓBREGA, 2000, p. 53)

A autora esmiúça a trama de instrução ou ideário estético de Madureira, trazendo elucidacões válidas no contexto de *Toré*:

Tentou absorver todo o material melódico e harmônico, tais como duetos e pedais rítmicos e levar essa experiência mais adiante, respaldado com o conhecimento de música erudita. Ele achava que pelo conhecimento que teve de música erudita, jamais deveria utilizar princípios harmônicos tradicionais europeus e modulações. [...] “O que consigo dizer é que a nossa música é popular enquanto essência e erudita enquanto concepção e elaboração”. Para Antônio Madureira, a atitude erudita resulta em fazer um trabalho de síntese a partir do modelo popular, criando conexões entre elementos distintos, intenções, expectativas e resoluções. (NÓBREGA, 2000, p. 54)

Como veremos mais adiante, estas intenções, expectativas e resoluções não possuem os mesmos significados de música tonal ou mesmo modal eclesiástica – como no caso da *musica ficta*<sup>54</sup> – pois a aplicação de princípios harmônicos é demasiadamente desprovida de relações de tensão e relaxamento sob a percepção eurocêntrica. No entanto vê-se claramente que Madureira traz, não só para *Toré*, mas para o *corpus* de sua criação, sua experiência perceptiva. Frise-se: não a própria manifestação, mas sua mimese e proposta interpretativa de um compositor que transcreve e os intérpretes que criam sua forma de percepção da ou na escritura.

Ainda com relação à economia rítmica e detalhes de repetição de notas em *Toré*, Nóbrega afirma:

Madureira explica que esses elementos são encontrados com maior frequência na música ligada a uma herança antiga porque fazem parte da música dançada. Para ele, a música dançada não precisa de desenvolvimentos melódicos ou harmônicos, ela é uma sequência de ritmos [...] outra característica encontrada nas melodias das músicas armoriais é a nota rebatida, como chama Antônio Madureira. Ligadas de duas em duas notas, tendo sempre uma que se repete para ligar à seguinte. Essa característica também é observada com frequência em gêneros musicais nordestinos como forró, repertório de sanfona e de rabeca, segundo Madureira. E não é apenas o uso da ligadura, essa célula tem uma acentuação bem característica, própria do estilo, ressalta Antônio Madureira. São acentuações que estão fora dos tempos. (NÓBREGA, 2000, p. 63)

---

<sup>54</sup> O termo *musica ficta* é largamente aplicado a todas as inflexões não grafadas, inferidas de um contexto, para acidentes sugeridos por editores ou executantes. Editores costumam colocar acidentes, como sugestão aos executantes, acima das notas afetadas, ou entre parênteses ou em tamanho pequeno, para distingui-los dos que originalmente constam dos manuscritos. (OXFORD, 2008)

### 3.2. Da escritura e suas peculiaridades:

A escritura musical – e neste aspecto assemelha-se também aos demais processos de escrituras linguísticas – é imperfeita e essencialmente insuficiente. A interpretação de um hieróglifo maia ou egípcio requer, por exemplo, assim como em música, muito mais do que leitura estrita do código, mas, sobretudo, seu contexto simbólico e semântico. Na escritura da música armorial tal máxima não seria diferente mesmo ainda porque se trata de prática artística eminentemente calcada em fazeres populares, cultura oral e seus contextos sócio-antropológicos.

Arnold Schoenberg, quando da explanação sobre a escala cromática, enquanto fundamento da tonalidade ou de sua conceituação, é taxativo a este respeito:

O material de todas as configurações produzidas através do enlace dos sons é uma série de doze sons. (fato de que aqui existem 21 nomes de notas e que se representem a partir de *dó*, corresponde e se deve à nossa imperfeita escrita musical; uma notação mais perfeita conheceria apenas 12 nomes de notas e fixaria, para cada um deles, um signo independente). (SCHOENBERG, 2001, p. 533)

Sem dúvida não é tarefa fácil escrever em papel sentimentos, afetos, emoções, memórias e igualmente representações sonoras ou codificar para que se chegue a isto. Seja na cultura ocidental ou na oriental; seja na contextual decodificação que transcende qualquer leitura estrita de sinais para alcançar cada mente criadora, cada expectativa, o som e o sentido de cada época, é na prática interpretativa que se verifica a “mágica” do acontecimento recreativo. No caso de *Toré*, por exemplo, embora Madureira assine a lavra musical, há um bojo de percepções, eminentemente coletivas, sem desconsiderar uma crença ideológica, uma estética a seguir que – como vistos nos capítulos anteriores – tende a enaltecer a música feita no Nordeste, propondo amálgamas com outras tradições mais recentes, sem perder de vista o já misturado artesanato musical popular, resultante de tradições tanto ameríndias e africanas quanto eurocêntricas ou mesmo, por via ibérica, mouras. Isto aponta para dois aspectos: a exiguidade de detalhes escritos<sup>55</sup>, ou seja, a falta de necessidade composicional em escriturar ao máximo as intenções; e, por conseguinte, a valorização da performance, o ato interpretativo permanente que tem na partitura um suporte, não uma regra de fé: esta estaria fundamentalmente fincada na interpretação viva. Eis o primeiro sistema da primeira versão da peça objeto do presente estudo, pela grafia do próprio Madureira:

---

<sup>55</sup> O episódio das perdas das partituras com a enchente do Capibaribe, já lacônicas em seus registros, e o entendimento, *a priori*, por Maciel ou Madureira de que tal perda seria frutífera para dar mais liberdade, valorizando a memória, substrato da cultura oral só ratifica este pressuposto que na música armorial redobra-se de significado.

**Toré**

*Antônio José Madureira*

Figura 11: fac-símile de *Toré*.

O pesquisador e roteirista paulista, Peter O’Sagae refere-se com propriedade ao tema:

A tecnologia vem ampliando o alcance do discurso humano e, muito especialmente no campo da música, projeta e amalgama uma sedutora rede de vozes, que não podemos mais aceitar, acreditar ou pensar antagônicas, pois não mais se pronunciam eruditas ou populares. Voz, aqui destacamos, no seu sentido irrestrito de transporte da mensagem, missivista de um discurso sonoro que extrapola as dimensões do código verbal, da fala cotidiana de fácil cognição, pragmática e de significação imediata que, depois de conquistado seu objetivo, esvanece da memória. Pensamos na voz e na tessitura polifônica como formas de uma *escritura invisível e poética*, cujo suporte não é mais o códice impresso, material ou virtual, com que se habituaram nossos olhos desde o pergaminho ou o papiro em rolos ao rolamento vertical do texto na tela do computador. A música é o texto de arte que se imprime na camada mais sutil de nossa sociedade planetária, acima de nossas cabeças, como bem a propósito sugere Tarakanov, na “verdadeira fonosfera”. No entanto, o que essa música nos diz, que ela nos faz pensar do mundo, quais as ideias que nos revela a respeito desse mesmo universo sonoro onde se manifesta, de onde parece nascer, e enfim, qual a mensagem que soa *música e na música* captada pela inteligência humana? Igualmente vale perguntar: nossos ouvidos já estariam educados para a leitura do discurso sonoro? [...] Muitos pontos em comum, aliás, guardam a música e a poesia. Por sua própria natureza, toda escritura é poética – e disso já se apercebiam os filósofos gregos que, inicialmente, distinguiam ambas as artes como “SOPHIA”, i.e., sabedoria e habilidade. Essa sabedoria mostra-se música, não fortuitamente inspirada como muitos querem acreditar, ainda hoje, mas adquirida pelo esforço do intelecto, graças a uma “MUSA”: “a que se deseja instruir ou a que fixa o espírito sobre uma ideia ou sobre uma arte”, como registra Brandão (1992: 150). Por sua vez, ressoa a poesia enquanto construção material, resultância de um gesto criador, onde arte e técnica são sinônimas: “POIÉISIS” significa fazer, realizar uma feitura. O gênio artístico poético musical é apenas um, independente da escolha de sua escritura... (O’SAGAE, 1998)

Deste lúcido raciocínio é possível extrair inúmeras considerações para a obra que ora abordamos. Sem dúvida a música não só extrapola o discurso verbal como diz de outro mundo, outra atmosfera – a fonosfera de Tarakanov – mas, tem na palavra, em muitos momentos na história de nossa civilização, base, espelho e mesmo fonte mimética. É assim que se entende, por exemplo, a rítmica do cantochão que por sua vez, enquanto som e sentido em palavras articuladas, é também efetivada pelo aspecto afetivo e inflexivo da voz transcendente às dimensões verbais como nos adverte O’Sagae. A voz, como elemento de invocação, de culto, de religação entre os mundos mortais e imortais – quer seja na prática indígena em que os torés<sup>56</sup> se encontram, quer seja nas cerimônias de povos antigos ou mesmo atuais – é, desde os relatos mais longínquos da história da música pelo mundo, o meio mais próximo de expressão, a partir do qual se pode inferir estruturas formais – que a própria respiração fisiológica impõe – das articulações orais que o sentido posto em palavras contém. Será assim na prática dos cantadores nordestinos, nos cantos indígenas, nas danças que embalam e movimentam esses cantos e na música puramente instrumental que herda tais configurações. Uma evidência coincidente entre práticas ameríndias e povos antigos, onde a voz é usada como símbolo do *religare*, é citada por Peter Crossley-Holland em seu capítulo *Música Não-ocidental* para o livro *The Pelican History of Music*:

A outrora fértil planura entre os Dois Rios, Tigre e Eufrates, hoje ocupada pelo Iraque, foi a pátria das mais antigas civilizações conhecidas do homem. Em parte devido aos povos semitas que há muito se tinham ali estabelecido especialmente no norte (*Akkad*) e em parte aos Sumerianos, não semitas, que do oriente vieram ocupar o sul, a velha civilização da Mesopotâmia desenvolvera-se, em grau bastante avançado, há seis mil anos. Estes povos interpretavam o Universo como um estado e em cada uma das suas cidades erguia-se um templo monumental cada qual com uma torre por andares. Estes primitivos agricultores eram animistas e toda a natureza era vida para eles. *Raman*, o seu deus-trovão, destruía as sementeiras com tempestades e *Ea*, o dono dos Infernos, inundava com água as suas terras. Estes deuses podiam, porém ser aplacados e venerados pelo emprego apropriado da voz humana e de instrumentos musicais. O som das suas avenas<sup>57</sup> (*hal hallatu*) fazia lembrar a respiração de *Raman* e o tambor-ampulheta (*balag*) levava inscrito o signo do nome de *Ea*. Estas ideias, vindas provavelmente de tempos pré-históricos mais recuados ainda, constituíam o âmago dos officios divinos. (CROSSLEY-HOLLAND, 1960)

A voz enquanto *escritura invisível e poética* é o desafio dos músicos armorialistas tanto da primeira geração quanto para todos os que desejarem interpretar tais obras. Será na voz, no grito, no lamento, no aboio, na reza, na cantiga de cego e em outras manifestações que os compositores armoriais e todos os intérpretes deverão buscar esteio para suas organizações artísticas, seus pensamentos organizacionais. Peter O’Sagae questiona: “o que

---

<sup>56</sup> Afirma Nóbrega: Dos músicos do Quinteto, apenas Madureira realizou uma pesquisa de campo. Ele comenta não ter tido nenhuma preocupação acadêmica de um etnomusicólogo nem de um etnógrafo. Observava e gravava em fita cassete (na época tinha um gravador profissional) na própria comunidade. As primeiras viagens começaram no ano de 1971. Transcrevia esse material e o analisava. Não havia uma participação dele nas manifestações da comunidade. Dentre várias pesquisas que realizou, cita a de instrumentos musicais patrocinada pela FUNARTE, viajando por todo o Nordeste (NÓBREGA, 2000, p. 97).

<sup>57</sup> Antigas flautas pastoris feitas de angiospermas da família gramíneas nativas em parte da África, Ásia e Europa. Novamente qualquer semelhança com os pífanos ou os próprios torés não será mera coincidência.

esta música nos diz?"; Arnold Schoenberg fala por si e nos dá uma possível resposta: "o artista tem ainda algo mais a dizer, diferente, além de sua técnica; e a mim ele diz, antes de tudo, este algo. Sempre compreendi apenas dessa forma, e somente mais tarde vim a analisar". (SCHOENBERG, 2001, p. 545)

Ariana Nóbrega ainda remete ao aspecto contextual e estilístico referindo-se ao próprio Madureira:

Para ficar com mais "sotaque" a interpretação, Antônio Madureira explica que se faz necessário uma vivência, um conhecimento de como a tradição elaborou as melodias para que sejam tocadas no estilo. Segundo ele, a partitura em si não quer dizer nada, não diz nada, não passa nada, fazendo uma analogia da melodia das músicas com a língua, que também tem que ser aprendida da maneira como se fala e articula [...] Antonio Madureira relata que está muito interessado em "coisas" que passaram despercebidas, procurando estudar e ouvir a música indígena, observando como é construída a melodia e como eles solucionam de uma "maneira tão diferente do que é estabelecido como melodia popular". (NÓBREGA, 2000, p. 64)

Este 'sotaque' – peculiaridade eminentemente vocal – é o acento, a inflexão que o ato performático tem de mais natural e que a escritura impressa não aperfeiçoa em sinais, mas apenas infere, provoca, para que a interpretação a construa e a traga ao mundo físico dos sons. Nisto acreditamos o cerne deste trabalho: que a escritura interpretativa trará luz para uma investigação de três performances a partir de um mesmo ponto comum. O *Toré* de Madureira é 'inventado' e reinventado, inscrito e reescrito em três entendimentos interpretativos.

Sandra Neves Abdo apresenta alguns aportes teóricos divergentes para a questão da escritura e também levanta o questionamento acerca da autenticidade e da autoria da ideia desde a criação compositiva até ao ato interpretativo:

Que tipo de atividade é a execução musical? Uma livre "tradução", entregue à subjetividade de cada executante? Ou, ao contrário, uma atividade cujo fim é a fiel "reevocação" da vontade do compositor? As premissas estéticas de minha análise inspiram-se na "estética da formatividade", do filósofo italiano Luigi Pareyson, particularmente em sua "teoria da interpretação" [...] *Fidelidade ao autor e licença interpretativa* são os dois polos de uma divergência bem conhecida, em torno da qual se dividem interessados e estudiosos da estética e da hermenêutica da arte. Paradigmaticamente, refiro aqui o primeiro polo à estética neo-idealista de Benedetto Croce, e o segundo, às teorias relativistas de Giovanni Gentile, H. G. Gadamer, H. J. Koellreutter, Roland Barthes, Jacques Derrida e Richard Rorty [...] Croce define a arte como "síntese de sentimento e imagem", criação cuja essência se esgota na interioridade do espírito e que, assim sendo, nada tem de corpóreo ou físico. Não que o conhecido filósofo ignore a necessidade de exteriorização em um corpo físico, mas considera-a como uma etapa secundária em relação ao momento produtivo, importante apenas para fixar e comunicar o que, de outro modo, ficaria restrito à memória do autor. Quanto à execução musical, afirma Croce que seu fim primeiro é "reevocar" fielmente o significado original, recomendando-se, para tanto, uma execução tão impessoal e objetiva quanto possível, respaldada no exame da partitura e na investigação histórico-estilística. Como se sabe, ainda hoje, é esse o ponto de vista vigente na maior parte das escolas de música, perpetuando-se acriticamente, geração após geração, a ideia de que o executante tem como dever "tocar como o próprio compositor tocaria" [...] Giovanni Gentile defende um "atualismo" estético, cujo argumento central é o seguinte: a obra de arte só pode reviver mediante uma interpretação pessoal, que a reelabora indefinidamente, tendo como único critério a subjetividade de quem interpreta.

Desse modo, longe de ser uma fiel “reevocação” da intenção autoral, a execução/interpretação é, mais exatamente, uma livre “tradução”, uma operação subjetiva, da qual resultam “criações” sempre novas e diversas [...] À tese da fidelidade ao compositor, Gadamer faz uma dura crítica: tomar como referência privilegiada o significado dado pelo autor e seu tempo (como fazem, por exemplo, os que tocam com instrumentos da época, acreditando, assim, estarem mais próximos da obra e serem mais verdadeiros), além de acarretar um esforço inútil (pois tal significado é inalcançável), implica um desvio, um afastamento, pois significa relacionar-se com uma mediação e, por conseguinte, distanciar-se duplamente da obra e da sua verdade [...] também o relativismo de H. J. Koellreutter pode ser qualificado de “moderado”: o executante tem um papel eminentemente ativo e criador – a interpretação é “decodificação dos signos musicais”, logo operação que se define como “tradução subjetiva”, mas, o processo interpretativo não fica inteiramente entregue à sua subjetividade; ele deve “perceber” as “relações sonoras” criadas pelo compositor [...] Dois conceitos – o de “autor” e o de “obra” – são especialmente questionados, particularmente por Roland Barthes e Jacques Derrida. O que tradicionalmente se chama de autor, de compositor, enfim, de sujeito do ato formativo, dizem os dois conhecidos “desconstrucionistas”, não passa de um mero intermediário de pontos de vista alheios [...] O “pragmatista” Richard Rorty enfatiza essa posição, preconizando que os textos (literários, musicais, pictóricos etc.) estimam-se a um simples “uso” por parte dos leitores/intérpretes, segundo a utilidade que possam ter, de acordo com os propósitos pessoais de cada um. (ABDO, 2000)

Seja por quaisquer dessas versões, aparentemente antagônicas – mas interpenetradas e complementares – a escritura de *Toré* carrega em seu bojo de aparente simplicidade, uma gama de leituras, percepções, e “traduções” subjetivas sim, mas sob pontos de vistas distintos: do compositor, dos intérpretes e de cada execução registrada nas três gravações que aqui consideramos. Se há “reevocações”, muitas destas não serão meramente das “vontades” de Madureira, mas antes, da atmosfera que ele recria em sua música, e de toda a significância que traz à tona em cada uma destas versões ou “licenças interpretativas” que, como veremos em seguida, mostram-se bastante ricas, e distintas entre si.

Novamente O’Sagae nos é útil:

Na partitura para a música, como na pauta para os versos, registram-se brilhos de menor intensidade quanto às ideias originais que precederam a primeira codificação do “gêrmen criador-criativo” à inscrição do pensamento – exercício de tradução entre a mensagem que *quer dizer a si* e o *fazer* do artista. É a vez do conhecimento da musa (enquanto instrução formal) interferir sobre a poética musical em um trabalho de extração e decoro. Também é o momento do compositor aniquilar o silêncio de possibilidades dúbias em favor de sua música, no desejo (tentativa e esperança) de uma escrita clara e o mais próxima de sua obra interna. E ainda, é a hora da tradução que, por fim, transfigura o corpo do artista na malícia do tempo [...] Há, portanto, uma responsabilidade no registro do intérprete: a segunda enunciação da obra, a passagem progressiva do estado de latência à manifestação da tessitura poética feito música. Assim a identidade interpretativa tonifica a escritura inicial, faz aderir sua voz à voz criadora, recria a mensagem em seu meio, seu instrumento. Com isso, opera-se a sincronia das linguagens visuais e sonoras, tatilidade dos sentidos, interpretação de um código por outro, instaurando um fazer polifônico: decodificar a partitura que gesta a recodificação musical [...] Assim, do músico-compositor ao intérprete-executante de sua obra, o texto musical adquire constantemente as vozes que parecerão, por vezes, soar em uníssono na locução musical. Vozes que se destacam na imantação do suporte material, partitura e instrumento (da natureza humana, revelada no canto, ao artefato): a voz de um *fazer compor* (e recompor, em alguns casos) em audição da voz do *fazer tocar* (e criar conjuntamente) projetadas sobre o discurso de um único corpo musical. Nos termos do signo material, vimos também alguns meandros de sua estratificação, do pensamento abstrato à partitura, e desta à propagação sonora – codificação, decodificação e recodificação dos sinais. A música que já existia (intuída) desde um plano abstrato da expressão, passa a existir (sensivelmente) em um

corpo organizado e estável na duração de um tempo de presença, através de sua materialidade expressiva. Em contrapartida, outra sorte de existência será conferida ao texto musical quando a situação comunicativa se estabelece com o ouvinte da obra – seja este público: leigo ou músico, compositor ou intérprete. (O’SAGAE, 1998)

Refletindo sobre escritura – diante de várias conceituações apresentadas – e sobre a experiência composicional, sempre individuada, Nóbrega trata de especificar o ato ou “gêrmen criador-criativo” como se refere O’Sagae, quanto à inscrição do pensamento; vemos especificamente em *Toré*:

Na música *Toré*, como exemplo, o que Antonio Madureira considerou mais importante foi a tentativa de trazer uma experimentação de uma nova forma musical. Revela ele, que não adianta querer dar “grandes voos” na composição quando se está reconhecendo um “novo terreno” [...] A repetição de fragmentos melódicos é constante, apresentando-se em diferentes instrumentos, com poucas variações, sobrepondo com uma diversidade de material rítmico. Muitas vezes o material melódico surge em superposição de terças paralelas, técnica essa frequente na música popular e na polifonia europeia (falso-bordão) e acompanhada de nota-pedal. O uso de pedais, muito comum, é encontrado com nota sustentada como *ostinato*, podendo também ser rítmico, como observamos no violão nos compassos 31 ao 36 e 55 e 56. (NÓBREGA, 2000, p. 66)

Disto depreende-se não só a autoconsciência artística do compositor, mas sua simplicidade, suas intenções, sua percepção que da dança toré, do canto ou do instrumento – ainda do que mais o tenha estimulado sonora ou psicologicamente – que, se não se imprime na partitura original, está embutida na gravação que traspassa a escritura, a codificação por si só. A imitação, suas transformações, a mimese intrínseca e extrínseca na experiência composicional e a tentativa de escriturar o todo apreendido é, para cada compositor e em cada circunstância uma meta inequívoca. Uma vez mais O’Sagae nos esclarece:

A primeira percepção do estímulo sonoro é ainda uma escuta instintiva: de aceitação, se o discurso lhe cai em decoreto, i.e., diretamente ao coração, o centro motor de sua existência particular; ou de recusa, se na tessitura de sons não encontra o reconhecimento de sua necessária segurança. Trata-se obviamente de uma apreensão imediata, um rápido reflexo frente às possibilidades rumorosas de um “não-sei-quê” incômodo – que, enfim, é seu próprio silêncio... mas isso jamais se evidencia, pois o *locus* emocional, uma espécie de representação do Eu centrado, evita reconhecer tamanha instabilidade como sua, quer por preconceito, quer pela formatação do próprio gosto musical. Desejamos, nesta postura, que o compositor tenha enfrentado as dicotomias sonoras, como representação da vida e da morte através do silêncio, entregando-nos somente o momento suave de suas descobertas. Neste ponto, incide refratariamente a alegria do *Da Capo*, nossa alegoria para a repetição dos padrões melódicos, agora pressentida entre duas escrituras musicais que se confrontam: uma que é ouvida com ineditismo, outra já constando do espaço sonoro mental, servindo sempre como referência para as novas identidades discursivas. É um paradigma que controla a experiência, financiando julgamento e justificativa para a “beleza” da obra. (O’SAGAE, 1998)

Assim denotamos facilmente que a percepção de Madureira em suas pesquisas pelos “mundos sonoros”, não somente indígenas<sup>58</sup>, o estimulou a uma escuta instintiva e

---

<sup>58</sup> Lembra-nos Ariana Nóbrega: Segundo Madureira, o conhecimento de música de culturas de diferentes lugares foi o que o levou a chegar ao estágio atual. E, como exemplo da música oriental, acha que esta não teve a mesma repercussão e divulgação que a música europeia, embora tivesse sistemas “s sofisticados” como a

espontânea. *Toré* é uma obra que cai diretamente em seu centro motor, na medida em que seu andamento, seus batimentos, suas repetições, forma e tessitura condizem com a proposta da primeira versão. Esta experiência de apreensão das características dos torés, como já observado, não era somente de um, mas de todos os membros do Quinteto Armorial que gravaram a obra, pois o interesse pela pesquisa era coletivo. Além disso, quando da execução da obra, montava-se uma direta relação dialógica entre compositor e executantes, repleta de novas intuições e compartilhamento de ideias.

Ratificando este princípio dialógico levantado por O’Sagae – cuja experiência armorialista é uma espécie de contínuo reviver do *Da Capo* ideológico na interpretação, na construção dos timbres, na imitação e evocação das paisagens sonoras interioranas – citamos um considerável trecho autoanalítico escrito por Samuel Cavalcanti Correia<sup>59</sup>. Aqui se percebe o paradigma norteador da experiência, uma quase revelação do lócus emocional por meio de uma aparente dicotomia em cujo relato se escancaram os mundos influenciadores que o nortearam na escrituração de sua ideia musical:

A dialética é estabelecida aqui na medida em que o discurso alheio, dos compositores influentes, é imitado por meio de impressões aurais ou de trechos musicais específicos (no caso de Messiaen). Essas referências miméticas, processadas e subordinadas a um contexto discursivo mais amplo, promovem a dialética entre as diversas “vozes” imitadas e a “voz” que as transforma e submete. Uma percepção passeriforme do meio ambiente é uma outra transcrição imitativa operando nesse contexto dialógico e dialético. A imitação de procedimentos em relação aos compositores escolhidos e suas obras se dá em *Católicos Limiares*, de maneira exemplificável, em alguns momentos específicos: os trechos compreendidos entre os compassos 100 - 130, 159 - 188, referentes à inclusão da canção *Asa Branca*, constituem-se numa textura muito similar ao trabalho de Rautavaara no I Movimento (*The Bog*) de seu *Concerto para Pássaros e Orquestra*, onde figurações rápidas, trinados e trêmulos são elementos num conjunto formante de uma textura que, adicionada ao canto dos pássaros, se submete à inflexão sonora dos cantos como se cada instrumento fosse um novo pássaro. Aliás, esse procedimento já é em si imitativo, e ao imitar Rautavaara, tem-se aqui uma dupla imitação, a imitação da técnica composicional e do que essa significa. O canto do bem-te-vi é imitado em peça de mesmo nome na coleção *Episódios de Animais* de Almeida Prado e transformado para o timbre do piano. A imitação desse procedimento se dá quando, por exemplo, um dos cantos do canário é imitado pela flauta doce no trecho que vai do compasso 66 ao 82 no I Movimento e no III, do compasso 13 ao 29, numa espécie de tradução para a linguagem flautística. Neste caso também há uma dupla imitação: a do canto do canário e a

---

referida [...]além da música popular do Nordeste e a música indígena, a oriental e indiana também tiveram uma grande influência nas suas composições. Madureira diz ter aprendido muito com a música oriental. Segundo ele, no ocidente se aprende muito mais as formas. Os compositores fazem música como um “métier” que foi passado para eles e repetem coisas de que não sabem o significado. A música erudita europeia apenas o influenciou como “deveria agir” na sua composição. Ele diz que se fosse apenas pelo caminho do desenvolvimento da referida, chegaria ao nacionalismo, que segundo ele foi superado pelo próprio desenvolvimento europeu. As músicas renascentista e medieval também foram muito importantes [...] Várias foram as influências que Antônio Madureira confessa terem agido diretamente nas suas composições. Segundo ele, as bandas de pífano deram elementos musicais fundamentais para sua criação. Como exemplo, cita os duetos muito utilizados, onde em cima de um pedal rítmico se improvisava, observando o que acontecia na composição popular. Conta ele, que se não há harmonia nesse tipo de música, não interessa colocar nas suas composições. A questão do ritmo também o influenciou muito, como o maracatu, caboclinhos, entre outros. (NÓBREGA, 2000)

<sup>59</sup> Compositor já referido no primeiro capítulo.

da técnica de Almeida Prado. Em relação ao *Catalogue D'Oiseaux*, o trabalho imitativo foi bem mais desdobrado. A imitação dos outros compositores baseou-se em impressões aurais enquanto que em Messiaen, houve seleção e processamento de trechos específicos. Messiaen usa um processo descritivo e sugestivo de imagens transcritas para o idioma pianístico, as quais são misturas às imitações dos cantos dos pássaros. A paisagem em geral e detalhes específicos do habitat de cada pássaro imitado por Messiaen são inclusos na partitura de *Catalogue D'Oiseaux* de maneira detalhada, em forma de objetos sonoros que formam uma rede intrincada de relações entre si, como é a própria rede de conexões dos seres vivos no meio ambiente. Toda essa rede de conexões significativas foi imitada em *Católicos Limiães*, além de trechos específicos de Messiaen terem sido absorvidos e transformados em vários momentos. Os motivos da flauta transversa (compassos 4, 8, 18, 19 e 20) ou do saxofone (compassos 23, 26 e 28) são constituídos de poucas notas e semelhantes ao canto de aves não canoras, ou seja, imitam pios e pipilos de aves em geral, como forma de contextualizar os objetos sonoros em curso, criando a impressão de um ambiente passeriforme. A escolha da tessitura (aguda) é norteada pelo princípio mimético (os pássaros têm um registro extremamente agudo). Por isso, o início da obra foi composto quase que exclusivamente na região aguda de todos os instrumentos; o próprio barítono deve articular os fonemas a partir do compasso 5 do I Movimento em região aguda (falsete), com o intuito de participar dessa sonoridade passeriforme. A técnica composicional de imitação (outra forma de mimese) caracteriza a inserção da canção *Xô Araruna* no I Movimento (comp. 72 – 120). O acordeão foi escolhido para introduzir esse tema (comp. 72 – 79), devido ao timbre estar naturalmente voltado à tradição nordestina, evocando, assim, a origem da canção; o processo cumulativo das imitações dilui a percepção da canção na textura. A imitação em cadeia de um pequeno motivo (II Movimento, comps. 30 – 31 e 40 – 41, sopros), formando uma ideia contínua, poderia sugerir uma revoada (mesmo no sentido gráfico). Em outra instância, vários motivos combinados em contraponto (I Movimento, comps. 52 – 53) provocam uma complexidade sonora semelhante ao alvoroço de uma reunião de pássaros. A sugestão musical do significado da palavra cantada (*word-painting*) ocorre nos compassos 102 a 104 do I Movimento; aí *'drunk'* e *'sunk'* (embriagado e adoentado) ganham mais sentido pelo uso do *glissando* como artifício mimético da embriaguez e do desfalecimento. Essa mímica musical também ocorre quando *'forlorn'* e *'to be full of sorrow'* são relacionadas com a carga semântica triste da canção *Assum Preto* e com o modo eólio (III Movimento, comps. 49 - 61). Como foi exposto acima, em *Católicos Limiães* imitação e transformação encontram-se numa estreita relação dialética. Os trechos extraídos do *Catalogue D'Oiseaux* são transformados e recontextualizados; seja em coleção de notas (transformação dos modos originais), seja em re-instrumentações. Os próprios cantos de pássaros são transformados (pela operação do *laptop*) para que sejam misturados na textura e inclusos de forma não conflitante no discurso como um todo; isso promove sua descaracterização funcional: de canto de pássaro a som musical. Cabe ao *laptop*, com seus recursos de dinâmica e variação, configurar a 'máscara' necessária para a transformação de cada canto, cada discurso. Da mesma forma, cada canção é introjetada no discurso sem necessariamente ser percebida como canção, ou seja, sem sua alusão natural, seus contextos primários. (CORREIA, 2008, p. 36)

Ao especificar detalhadamente na escritura espaços sonoros nos quais as influências de outros compositores e os universos estéticos a que cada um evoca, Samuel revela uma relação simbólica indispensável em sua criação e explicita a “sedutora rede de vozes” de que trata O'Sagae a partir de sua própria experiência. O argumento central neste caso foram os pássaros que os unem a uma tradição de relacionamento ambiental do artista com seu entorno. Dadas as devidas proporções em cada caso, há inúmeras semelhanças entre a percepção de Madureira<sup>60</sup> e a de Samuel que, sendo compositores nordestinos, mas de

---

<sup>60</sup> Não obstante nesta analogia Samuel parecer muito mais metódico em seu documentário de intenções, de justificativas e de explicitações sobre o que quer e como quer no registro impresso de sua escritura em relação a Madureira, este – que no caso de *Toré* ou da música instrumental em geral que compôs, relaciona simplicidade e exiguidade de informações na partitura que não “diria nada” de fato – nos deixa escapar uma

gerações distintas, imbuíram-se de valores não somente estéticos, mas, sobretudo aurais. As impressões que em cada um se fizeram externar, erigem obras que os caracterizam e demonstram as necessidades particulares, as razões de foro íntimo que norteiam o “Eu centrado” através do ouvir silencioso de suas intuições e o exprimir mimético de seus afetos. Tal como Schoenberg assinala, tanto em um como em outro, apercebe-se um transcender de meras técnicas, um crédito ou *que-dizer* individuado para depois suscitar ensaios analíticos os mais diversos, ou mesmo reinterpretações a partir do já criado. Ademais, mesmo com uma larga distinção entre o nível de detalhamento entre as partituras de *Toré* e de *Católicos Limiares* – obra que ainda não foi estreada – verifica-se que em ambos os casos – o que acreditamos ser algo comum em absoluta maioria da escritura estrita – será na performance, na interpretação que essa rede de significados, aparentemente misteriosos ou velados, emergirá ao ouvinte, se este – no caso dos executantes – devotarem-se a ouvir ideias e não somente a decodificação de sinais que se somam no tempo. É aí que entraria o entendimento de H. J. Koellreutter sublinhado por Abdo: “o executante tem um papel eminentemente ativo e criador. A interpretação é ‘decodificação dos signos musicais, logo, operação que se define como tradução subjetiva, mas, o processo interpretativo não fica inteiramente entregue à sua subjetividade” (ABDO, 2000). E aí se deixam as pistas para a percepção das relações intencionadas pelo compositor: na verdade, uma questão de busca incansável por uma interpretação que se renova a cada execução e a cada reflexão sobre a obra e o fazer a que ela se destina.

Se por um lado Samuel delinea três outros compositores – de gerações anteriores e culturas distintas – como fontes de emanção estilística, técnica ou de influências de seus *que-dizeres*: Rautavaara, Messiaen e Almeida Prado; por outro lado, Madureira também revela fontes em que bebe e em cujas águas vê-se espelhado, como nos atesta Nóbrega:

Os compositores que Antônio Madureira também considera como referência são: Villa-Lobos, Bartók, Stravinsky e Erick Satie. Ele diz que suas composições, em termos de concepção, muito se assemelham aos compositores referidos, e explica: “Não é no material harmônico. Se colocar um monte de bemóis na música, aí o ouvinte irá perceber essa aproximação. Acho que é um Stravinsky, mas um Stravinsky modal, tonal, como também é Bartók, só que muito simplificado. É Erick Satie, só que nordestino”. Para Antônio Madureira não interessava saber que acorde Stravinsky utilizava e sim a atitude dele com a música, criando contrastes, “sensação de primitividade” e desenvolvimento rítmico. Madureira comenta que seu trabalho é criticado por pensar dessa maneira, acusando-o de não saber música. Dizem que é uma música primitiva o que ele faz por não ter encadeamento harmônico. Madureira diz não ser música primitiva, e sim outra concepção de música o que ele realiza. (NÓBREGA, 2000, p. 84)

---

necessidade de detalhamento e especificidade quando do caso vocal. Sobre a lacuna existente na área de canto, Madureira crítica a falta de interesse no canto popular e acha que ainda tem muito que ser feito, pela riqueza da tradição que existe no Nordeste: “O que se fez para voz foi tudo dentro dos modos já estabelecidos, canções, mas nada específico. Não é questão da composição e sim da técnica vocal, como esses sons vão ser emitidos, articulados. E isso não é compositor que vai fazer. Teriam de surgir trabalhos individuais de pesquisa vocal para sistematizar uma notação”. (NÓBREGA, 2000, p. 133)

Outro ponto comum em ambos os compositores é a relação prosódica, as inflexões que a palavra e o texto imprimem – ainda que diretamente e, muitas vezes, sob o licencioso foro íntimo composicional – na música instrumental propriamente dita. Se no detalhamento do próprio Samuel fica-nos claro o quanto se utiliza da relação com o poema usado e a semântica que as palavras em destaque o levam a pensar, em Madureira, é Nóbrega quem nos orienta:

Antônio Madureira, o compositor que mais se aproximou da “concepção Armorial”, afirmação essa, feita por Ariano Suassuna, comentou (em depoimento pessoal à autora, Recife, 2000) sobre a importância do estudo da língua e sua relação com a música para a interpretação da música brasileira, mais precisamente, da Música Armorial, pois as canções populares refletem os ritmos, as pronúncias e os andamentos que caracterizam o modo de falar, ou sotaque de um determinado povo. A linguagem da poesia, por exemplo, sugere contornos melódicos e rítmicos. Os ritmos da fala inspiram determinadas acentuações, refletindo características da linguagem verbal na música popular e de concerto desse povo. Apesar disso, Madureira também afirma que não considera problema que músicos sem esse conhecimento, vindo de outras culturas, toquem as músicas compostas por ele. (NÓBREGA, 2000, p. 125)

Já Marinho, propondo análise do *Concertino em Lá maior para Violino e Orquestra de Cordas* de Clóvis Pereira, relata que tendo sido a obra composta entre 1996 e 2001, Clóvis entregou a ela duas versões/revisões datadas de 2002 e 2003. Sobre a escritura e as distinções a autora pondera:

Notam-se algumas alterações de ordem rítmica e pequenas mudanças nas tessituras [...] no plano rítmico, há a presença de síncopa na segunda versão (2003), enquanto que na primeira (2002) se prima pelo caráter tético do contorno melódico. Já no plano harmônico a harmonia quartal é mais evidente na primeira versão [...] Isso demonstra o caráter inacabado de uma obra ainda não publicada e, provavelmente, em processo de revisão. Na medida em que não se desfaz de versões anteriores, o compositor revela um provável traço herdado de sua aproximação com a música popular<sup>61</sup> ao permitir a coexistência de versões distintas entre si, mas igualmente “interessantes” do ponto de vista musical. É importante frisar que, apesar de versões distintas, há uma essência que as une, e essa concepção é a chave para a interpretação, seja do regente, seja do próprio solista. Entretanto, notou-se que, no registro em áudio do Concertino, o compositor promoveu algumas novas alterações no texto musical criando, assim, uma terceira versão para a mesma obra, mas que não foi encontrada pelo compositor<sup>62</sup> em seus arquivos. Durante o ensaio, realizado antes de sua estreia, foram feitos alguns ajustes na partitura, todos com o aval do compositor. A esse respeito

---

<sup>61</sup> Conquanto não entre no mérito desta questão, podemos levar em consideração que a autora deva estar se referindo a gravações no universo dos gêneros folclóricos, de tradição oral e em estilos populares como arranjos. Nesse universo se verificam mudanças em métricas, em prosódias textuais, no próprio texto com trocas de palavras ou mesmo nas constantes mutações de instrumentações ou câmbios melódicos. Não devemos entretanto nos esquecer de que compositores de grande estirpe, sem estarem necessariamente ligados aos gêneros populares em sua arte, têm permitido ao longo da história a coexistência de versões distintas com aspectos diferenciados nos mesmos níveis que os já suscitados aqui. Dois inequívocos exemplos podem ser encontrados na obra sinfônica de Bruckner que manteve edições diferenciadas de suas sinfonias com distinções em larga escala ou mesmo Chopin que enviava simultaneamente para mais de um editor a mesma obra com mudanças de articulação, pedal ou mesmo notas. Em suma: a associação direta – ainda que no contexto maior posto pela autora possa ser compreendido – não procede.

<sup>62</sup> Aqui se denota obviamente um momento em que sendo o compositor o regente, na qualidade de intérprete, toma as liberdades do momento real da interpretação e possivelmente, não teve interesse, tempo ou necessidade maior para escriturar em papel tais mudanças, por ser a escritura em áudio, naquele momento, não só mais importante, mas, neste sentido, definitiva para o registro de uma “nova” versão.

Clóvis Pereira Filho diz que, nesse ensaio, “alguns acordes tiveram que ser reescritos, devido à enorme dificuldade de executá-los ao violino”. (MARINHO, 2010 p. 64)

A partir deste relato concluímos o grau de importância que uma gravação poderá tomar para a interpretação musical. A partitura, na presença do compositor, mesmo sendo transitória e mero ponto de partida, torna-se um acessório não indispensável, apenas auxiliar para o entendimento de ideias que são adequadas às circunstâncias. Pelo depoimento do solista – filho do compositor – não dá para afirmar que as passagens de cordas duplas ou triplas sejam impossíveis. O grau de dificuldade que determinados trechos impõem, diante da exiguidade do tempo para a gravação, se subvaloriza sobre a partitura forçando-a a um segundo plano, surgindo uma ideia factível sem prejuízo para a percepção do todo, e, como é o caso, com a devida anuência do compositor.

Passaremos, portanto, a abordar as três versões interpretativas a partir dos registros em áudio, com breves considerações analógicas nas partituras de apoio, mediante cada contexto dos Quintetos Armorial, da Paraíba e finalmente, do Uirapuru.

### 3.3. Do bruto e do telúrico no Armorial:

A rusticidade do *Toré* original, gravado em 1974, permeia o laconismo da partitura<sup>63</sup>, as evocações das raízes timbrísticas dos instrumentos do Quinteto Armorial e igualmente os recursos de gravação. Há também características peculiares na interpretação: o andamento rápido e leve que se assemelha ao do Quinteto da Paraíba e se difere do Uirapuru e a sonoridade emblemática que permeia todo o disco. A referência imagética das danças torés e seus movimentos, embutem a rítmica e as reiteraões entre as seções. Mas, se refletirmos sobre o conteúdo tímbrico quando de frases em terças paralelas, estas nem sempre estão aludidas exclusivamente ao mundo indígena ou mesmo africano. Se aludem também aos cantadores – ligação direta que se dá pelos instrumentos de cordas dedilhadas que os acompanham – numa espécie de simbiose, numa confraternização de tradições, num sincretismo de costume e músicas em que o Nordeste, sobretudo o sertão, está imerso. Muitas vezes fica difícil de discernir as origens quando da obra musical já pronta por se tratar do puro imaginário e percepção composicional. A flauta – mágica não só em Mozart – remete a uma imitação do instrumento toré, que não se distancia neste caso também, das referências aos pífanos. A articulação é em todos os instrumentos desprovida de *vibratos*, arroubos românticos ou de agógica que inibam o galope frequente do vaqueiro, ou do tambor de coco característico do Nordeste. Tudo desde a escolha das alturas e das tessituras – sempre medianas em todos os instrumentos – numa estase como bem admite Madureira. Tal estase nada mais é que como uma fotografia composicional de seu identitário sonoro, um *flash* que se materializa sob o argumento do toré. O afeto aqui é o mais intimista, o mais recôndito, de um compositor que buscou em sua vida o sentido de sua música e que se conscientizou de sua condição criativa pela admiração que nutre pelo passado, pelas raízes, pelo mito e pelo movimento. Eis então o *que-dizer* schoenberguiano que precede técnica e justifica a performance numa escrituração do som musical:

Para Antônio Madureira, o que existe de desenvolvimento é da parte rítmica, com variações, improvisações, diálogos entre instrumentos, elementos que segundo ele, vão sugerindo aos dançarinos, coreografias e movimentos [...] Madureira comenta (em depoimento pessoal à autora, Recife, 2000) que procura nas suas composições, uma harmonia estática, girando sempre em torno de um polo tonal, criando assim melodias e contrastes. Para ele, não era preciso “ficar harmonizando”, diferente da técnica nacionalista, dizendo ainda que não interessava recolher um tema popular e preencher de acordes para ficar parecida com música romântica ou impressionista. Critica compositores que escrevem músicas nordestinas utilizando acordes alterados. Por pensar assim, o acusam de não saber música porque utilizou harmonia simples, não desenvolveu o tema, não modulou. Antônio Madureira acha que é preciso ter uma visão mais ampla da música. Muitos músicos que possuem essa percepção têm consciência dessa grande conquista, principalmente quando perceberam que coincidia também com as conquistas de compositores de outros países [...] O que interessava para ele era trabalhar a música modal, procurando uma “linguagem brasileira, uma linguagem nordestina”. Interessava conhecer como o “povo” toca e desenvolve o tema, não importando que chamassem de música “simples”, “primitiva”, “medieval” o que faziam. Como exemplo, na peça *Toré* ele não utiliza nenhuma modulação. É uma música modal e diz ter

---

<sup>63</sup> Vide figura 11.

procurado preservar a característica estática das composições modais, não saindo do seu centro. A música gira em torno dos mesmos intervalos musicais que fazem parte do modo, não surgindo nenhuma nota estranha àquela escala. No *Toré* utiliza-se o modo mixolídio em mi (mi-fa#-sol#-lá-si-dó#-ré-mi), terceiro grau maior e sétimo abaixado, porém apresentando o quarto grau (lá) ora justo, ora aumentado, podendo caracterizar dois modos, o mixolídio e a escala com o quarto grau aumentado e o sétimo grau abaixado (bimodalidade), como observamos nos compassos 72 a 78 [...] Na versão do Quarteto Romançal do *Toré*, na entrada do violoncelo surge um bloco de terças paralelas. Antonio Madureira conta que também é muito comum em alguns benditos cantados a superposição em terças, não havendo preocupação se os acordes são paralelos. Essa forma de harmonização também foi muito utilizada por Debussy, conta Antônio Madureira. Harmonizar usando quintas e terças paralelas era uma prática proibida na harmonia tradicional. Ele explica a utilização desta "prática proibida" porque entende que uma modulação não requer preparação. Segundo ele, o que estava se evitando na harmonia tradicional era uma sonoridade primitiva porque toda música mais antiga era cantada em quintas. Para ele, uma peça romântica utilizando esse recurso, não soa bem. (NÓBREGA, 2000, p. 75)

A chamada inicial, uma espécie de introito (figura 11) – seco, sem paixões, liso, sem esforços na arcada – pode também levar-nos a outro sentido: o ritualístico ou litúrgico. A esse introito se agregam densidade e cor com a entrada da flauta:



Figura 12: *Toré*, compassos 6-11, término no introito no violino e agregação da flauta.

Sobre o laconismo convicto de Madureira que se explicita na partitura, pode-se justificar que, de fato, todos os manuscritos de compositores prolíficos<sup>64</sup> também estão permeados com formas reduzidas de anotar ideias. Este era um artifício que visava a agilização do tempo de escrituração das obras. Por outro lado, é na prática interpretativa corrente e permanente que se depreende a exiguidade de detalhes visuais. No caso da

<sup>64</sup> Apenas a título de exemplificação de uma referência nacional, a obra de Carlos Gomes é permeada de sínteses e resumos que no métier operístico já se compreende e se interpreta os “jargões” contratos das partituras manuscritas. Outro crasso exemplo é o próprio baixo cifrado que acelera o processo de escritura, facilita o caminho ao intérprete e ainda dá a este liberdades co-criativas que cada estilo histórico e compositivo requer.

música contemporânea tem se verificado o oposto porque muitos compositores esforçam-se por, nas partituras, detalhar ao máximo ou apensar bulas e minuciosas indicações de como executar. Madureira, por sua vez, alude sua prática ao universo anterior ao tempo em que se encontra, enfatizando o valor da performance.

Como visto anteriormente, as danças, os cantos e a própria música é elo de convívio entre o humano e o divino. Esse era o pensamento reinante entre tribos e povos de todas as Américas antes da chegada dos colonizadores. Mordentes, *acciaccatura*, *appoggiatura* e quaisquer outros recursos ornamentais aqui usados entram não meramente como agregados harmônico-melódicos, mas, sobretudo como enriquecimento rítmico de cunho métrico e alusão ao gesto dançante corporificado em cada ornamento:



Figura 13: *Toré*. Compassos 12-17, ornamentação mimetizando galope e passos dançantes.

Com a entrada da flauta transversal, além do timbre, da articulação distinta, da junção rítmica e acúmulo na densidade, há o aspecto vocal com as notas mais longas sobrepostas ao pulso contínuo estabelecido pelos padrões no introito. A subtônica surge – o que nos leva a questionar o porquê de uma armadura de clave com quatro sustenidos – forte e destacada da textura inicial, além de precedida pela alteração da nota Lá, imprimindo a característica essencial do modo lídio:



Figura 14: *Toré*. Compassos 18-23, subtônica (Ré) em destaque.

Quando as cordas dedilhadas entram, entra também o afeto do vocal não só do cantador-repentista, mas do rezador das preces tanto do homem branco interiorano carola quanto do pajé ou da tribo que pede chuva. E, como nas formas litúrgicas, repetidas para refletir clamores, a percepção das seções, frases e motivos se perfaz sobre o ataque de cada nota, justificando a aparente monotonia que se verificaria se interpretássemos ou mesmo ouvíssemos com ouvidos de colonizadores. Ao adentrar o elemento percussivo, seco, distinto da corda e do sopro, a obra aponta para uma espécie de conto, de saga, onde o ritmo embala o caminho melódico que vai e vem em *ritornello* enriquecido pelos timbres. Apesar do raciocínio de Madureira aparentemente prescindir da partitura, a necessidade é premente de um mínimo de registro escrito e este conteúdo em verdade, uma série de sinais e elementos passíveis não só de decodificação, mas, igualmente, de interpretação contextual:



Figura 15: *Toré*, compassos 31-36, entrada das cordas dedilhadas.

A gravação não só se diferencia por ser a primeira, mas porque a instrumentação é única. Constitui-se assim um grande desafio para as propostas de imitação deste “cenário” sonoro nas gravações dos dois quintetos de cordas com arco de que aqui tratamos. Não há *accelerandi* tampouco *rallentandi* e isto só corrobora a ideia da simplicidade ou do “voo rasante” pretendido. Como Madureira participou de todas as etapas do processo - além de compositor foi intérprete na gravação - diríamos então que há plena equivalência entre as emoções pretendidas e as percebidas.

De maneira alguma seria possível rotular *Toré* de exemplo minimalista no sentido que entendemos pela obra de Philip Glass, Steve Reich ou Terry Riley, por exemplo, embora o próprio Madureira flerte com a música destes e de outros compositores notadamente associados à música minimalista<sup>65</sup>:

É motivo de grande realização, para Antônio Madureira, constatar que compositores contemporâneos de outros países também possuem a mesma proposta de trabalho, coincidindo com o que ele busca. Antônio Madureira declara que passou muitos anos solitário e, apenas depois de décadas, teve conhecimento de “fazer parte de uma festa que é muito maior”, e cita: Arvo Pärt, Phillips Glass, Steve Reich e Kronos Quartet<sup>66</sup>. Este último, Madureira acha um trabalho extraordinário, considerando cada disco que ouve uma grande aula. (NÓBREGA, 2000, p. 125)

<sup>65</sup> Lembremo-nos de que sempre em entrevistas ou comentários sobre a rotulação, nem todos os compositores tidos como minimalistas concordam com tal denominação restritiva. O próprio Philip Glass – em plena atividade criadora – não vê com bom entendimento este termo em relação a si.

<sup>66</sup> Apesar de Madureira referir-se ao grupo, em meio a nomes de compositores representativos, este entra na citação apenas como referência de intérpretes dedicados à música da segunda metade do século XX. Kronos Quartet não possui obras autorais! A “aula” que a autora comenta é no sentido performático, interpretativo, e, sob este aspecto, o quarteto aproxima-se da atmosfera – ou da ‘fonosfera’ – que o Uirapuru dá à sua interpretação de *Toré*.

Frise-se: a música minimalista tem na repetição um elemento vital de desenvolvimento temporal. Em *Toré* as repetições estão intrinsecamente justificadas pelas formas de *rondós*, *aria da capo*, e quaisquer danças sob o princípio do *ritornello*. Estas são, como já dissemos, componentes do universo tradicional, das heranças mouriscas e ibéricas incrustadas nos costumes nordestinos e mesmo na própria organização musical indígena e africana. Há, contudo, pontos congruentes, pois, a música ou o comportamento ritualístico de povos antigos em muito se assemelha. Suas crenças e processos criativos foram fonte de interesse de compositores norte-americanos decisivos para o surgir desta nova perspectiva criativa como John Cage ou mesmo Philip Glass e La Monte Young.

No que tange à forma de *Toré*, suas seções, intercaladas com a articulação do ritmo percutado, remete – dentre várias formas antigas – a gêneros litúrgico-funcionais medievais como o *conductus* e a *clausula*. Denis Stevens define e contextualiza estes dois processos composicionais:

*Conductus* diferia do *organum* em vários e importantes respeitos. De um ponto de vista puramente musical, a sua faceta mais notável era a similaridade de ritmo em todas as suas partes, fossem estas de duas, três ou quatro. Era-lhe essencial essa estrutura rítmica simples com acentos tônicos regularmente periódicos, visto o uso principal do *conductus* ser, como o seu nome indica, conduzir padres e diáconos do altar aos degraus do coro e volta. Frequentemente cantavam-se versos de responsórios com os passos (*gradus*, portanto Gradual), resultando daí a procissão levar certo tempo, especialmente nos grandes templos. Ritmos complicados e variáveis obrigavam obviamente a procissão a alterar o andamento. Foi para evitar semelhante problema litúrgico que se inventou o *conductus*. Outra faceta era a ausência de cantochão. Enquanto um compositor de *organum* e respectivo descante se limitava a fundamentar-se num cantochão, o compositor de *conductus* tinha de compor a sua melodia ou adaptá-la. De maneira bastante estranha, algumas peças *conductus* recorrem a pequenas seções da música que Pérotin escreveu para *organa*. Assim acontece que cantochões aparecem em *conductus* tão só incidentalmente e ainda assim em fragmentos comparativamente pequenos. Outro aspecto importante do *conductus* era o seu texto redigido invariavelmente com base apenas na voz baixa e desde que todas as vozes prosseguissem no mesmo ritmo era muito fácil às que cantavam as partes vocais mais altas decorar a letra e aplicá-la às notas à medida que estas iam aparecendo. Um teórico medieval alemão explicou da seguinte forma o processo de escrever *conductus*: “primeiro escolha a melodia que entenda mais bela, depois escreva-lhe um descante da maneira que já se demonstrou. Se se desejar escrever uma terceira parte, tome muita atenção para a melodia e para o descante, pois aquela não pode nem deve discordar com ambas ligadas”. Por outras palavras: se nova parte – situada em qualquer determinado ponto da composição – discordar com a melodia e a harmonizar com a parte acompanhante (ou vice-versa), o resultado será absolutamente correcto. Sempre que quaisquer das duas partes forem concordantes, tudo irá bem. Segue-se assim visivelmente a prática harmônica, embora alterada com o andar dos tempos e consoante o país onde o compositor trabalhasse, pois o sabor capitosamente local contava muito para a música medieval. Pode-se garantir que pelo menos dois terços dos *conductus* conhecidos eram inteiramente litúrgicos. A música foi escrita para dias festivos especiais; consequentemente, a maioria dos textos verbais consistia de leituras sobre vidas de santos entoadas nas matinas. Os *conductus* escritos para o Natal, Quaresma, Páscoa e Pentecostes eram normalmente embelezados com a adição de prelúdios e poslúdios ornamentados e sem texto. Estes destinavam-se provavelmente aos instrumentos, mas também era provável que se destinassem aos requisitos do som-vogal indispensável tal como sucedia com a vagarosa *organa*. Não há dúvida nenhuma que os cantores medievais possuíam uma técnica de vocalização muito mais avançada do que hoje. Executado a primor e com fluência, o *conductus* demonstrou ser uma experiência particularmente feliz quer para o cantor quer para o ouvinte, pois começava com um

ornamento musical, condicionando o andamento da procissão, continuava com uma secção silábica alusiva à festa ou ao santo que se estava a comemorar e terminava com outro ornamento. A ninguém surpreendeu, portanto que em breve começasse a ser usado em ocasiões oficiais e em cerimônias especiais afins à igreja, embora não lhes dissesse propriamente respeito. Reuniões capitulares e outras de importância idêntica eram muitas vezes animadas por execuções destes *conductus*, novos e quase seculares. (STEVENS, 1960, p. 245)

Desta esclarecida explanação pode-se inferir que em *Toré*, forma e interpretação estão intimamente ligadas. Assim como no *conductus*, a peça de Madureira possui ritmo similar em todas as suas partes e a gravação comprova a articulação destes ritmos extremamente regulares, téticos e repetidos, que apenas “amoleceriam” segundo o timbre que os executa: uma viola nordestina tende a articular a mesma célula rítmica distintamente de uma rabeca pelas características acústicas inerentes a cada um. Os padrões rítmicos que surgem nas seções mais marcadas pelo percutir de linhas agudas e graves também funcionam numa espécie de descante para a voz principal que apresenta a linha melódica. A necessidade essencial de simplicidade e regularidade de acentuação tônica periódica no *conductus* também é verificável em *Toré*, que intercala seções mais ou menos percutidas sem perder o fio métrico periódico, seja frasal, seja motívico:



Figura 16: *Toré*. compassos 43-48, padrões rítmico-melódicos do modo híbrido nordestino.

Após a chamada inicial à adoração, executada pela rabeca, a voz principal e seu descante (flauta) entoam a primeira seção como ornamento para guiar o pulso da procissão. Neste sentido não é de se estranhar a suposição de que dentre as heranças ouvidas por Madureira estejam presentes *conductus* litúrgicos e não litúrgicos com características festivas – sugerindo andamentos rápidos como o que nos apresenta esta gravação – como os que podem suscitar em *Toré*.

Nesta gravação histórica, escritura e interpretação se confundem. Maria Cristina Futuro Bittencourt<sup>67</sup> encerra esta questão de modo maduro:

Chamamos comumente “interpretação musical” a performance de um texto musical ou seu registro gravado. Mas sabemos que esse ato final é o resultado de um processo, que tem início em tempo não originário, desde que o ouvido se faz música da palavra oral – sua música e ritmo –, da música, do canto, do meio, – como instrumento e ambiente –, e do aprendizado formal musical. Do ato interpretativo ao processo que nele resulta, há um vazio pouco preenchido pelos estudos dedicados à atividade interpretativa da música erudita ocidental. É preciso extrair do tecido denso que é esse ato precisamente aquilo que lhe confere densidade. Pensamos, então, que uma fonte para o conhecimento do processo formador de uma interpretação musical encontra-se na palavra do intérprete, quando nos fala de seu trabalho, de sua aproximação ao texto musical, de como o transforma em sons reais, audíveis, a partir de sua perspectiva. Que essa perspectiva seja baseada em dados históricos, sociológicos, textuais ou estilísticos, ou gestos e expressões corporais, o modo como esses dados concorrem para a sonorização real do texto musical deve estar presente no que ele diz sobre a peça musical, sobre a concepção interpretativa que dá a ela, sua abordagem técnica do instrumento – sua arte, enfim. A aceitação da palavra do intérprete, no âmbito da musicologia, não é tão fácil. São palavras anômalas para uma disciplina, plenas de metáforas, imagens muitas vezes ingênuas e desprovidas de *savoir-faire* profissional acadêmico. Mas estaríamos numa enrascada se entendêssemos as palavras dos intérpretes como reflexões disciplinadas sobre seu trabalho, embora muitas vezes o possam ser. Como fontes, devem ser interpretadas. Tanto quanto os sons que produzem podem conduzir-nos a conceber certa tecnologia de produção sonora instrumental, seus escritos (ou suas falas) podem induzir-nos a certa concepção da obra musical, inculcar-nos seus sentidos, através de nossos sentidos. Diremos então que as palavras dos intérpretes são expressões justas de seu trabalho e de suas concepções interpretativas. O principal obstáculo ao entendimento da palavra metafórica do intérprete como expressão justa de seu trabalho está na atitude natural que cultivamos relativamente às próprias palavras, isto é, como signos designadores de uma instância significada na língua como sistema, ou na mente do sujeito, seja, portanto, numa concepção semiótica binária ou ternária, Saussure ou Aristóteles [...] Por exemplo, P. Casals, explicando a relação entre as intensidades das notas, faz apelo à elocução de um grito: “quando fazemos esse esforço de dar um acento, nossos pulmões se esvaziam rapidamente. Damos *tudo* – e um diminuendo acontece. É exatamente o mesmo para as notas... Se se continua o *forte*, não se ouve o acento. Um acento forte deve ter um diminuendo... Esse diminuendo tem importância não somente para a primeira nota, mas também para a segunda, pelo fato de permitir que [a segunda] seja melhor ouvida” (in Blum, 1980, p. 75-76). A metáfora entre som instrumental e um grito inculca no leitor o efeito musical pretendido por Casals; o leitor torna-se mais rapidamente impregnado pelo som musical do instrumento, porque a palavra ‘grito’ chama o grito em pessoa, como dele, o som instrumental. Há metáfora, certo, mas a metáfora não é menos exata do que um exemplo puramente sonoro ou do que uma indicação de notação; ela pode ser mais forte ou menos forte, enquanto expressão do próprio som instrumental, e a maior ou menor força de impregnação dependerá da metáfora, dos meios, do contexto, do intérprete e do ouvinte, do professor e do aluno. Saímos do campo do puro sonoro musical, para mergulhar onde ele se mistura ao verbal. Da imagem verbal à imagem sonora dá-se um laço, sem que esse laço seja o da designação, o da manifestação ou o da significação linguística. (BITTENCOURT, 2008)

Como os papéis de compositor e intérprete se confundem – embora haja na gravação outros músicos que compartilham das mesmas crenças – a partitura é apenas parte da escritura interpretativa que se completa no processo de ensaios. As metáforas e alusões

---

<sup>67</sup> Doutorado em Letras e Artes/Música - Université D'Aix-Marseille I (Université de Provence) (2006). Pesquisa de Pós-Doutorado: Etnografia das práticas interpretativas, Interpretação Musical - Escola de Música - UFRJ. Mestrado em Música Brasileira - Instituto Villa-Lobos UNI-RIO (1997). Graduação em Piano - Instituto Villa-Lobos UNI-RIO (1989). Graduação em História - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (1979), Graduação em Licenciatura em História - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (1980).

que norteiam o Movimento Armorial como um todo, e as que suscitaram ideias musicais para *Toré* especificamente, passam a ser indispensáveis à gravação que se justifica a cada estase, cada ritmo, cada toque. O cortejo e a luta do toré já miscigenado entre negros e índios aludem às seções com e sem marcação percussiva. Em suma a pergunta de O’Sagae, “qual a mensagem que soa *música e na música* captada pela inteligência humana?” quando aplicada à música e na música *Toré* em sua versão original, é respondida pela captação da inteligência e sensibilidade de Madureira. A partir daí, caberá a duas gerações de músicos seguintes a missão de, cada qual ao seu modo, reconstruir, reinterpretar, reinventar em novas substâncias dançantes e ritualísticas sem perder a identificação primária. Cumprindo essa missão, passaram a apontar para novos rumos de som como um perpassar de tradições e costumes que seguem seu curso natural de transmutação. Assim fica estabelecido o laço contínuo das imagens e linguagens não verbais que sugerem a criatividade composicional original. Esta se enlaça na designação do tempo, na manifestação do corpo e no entendimento metafórico ou físico de som e de afeto.

### 3.4. Do polido e erudito no da Paraíba:

Samuel Espinoza, que durante quinze anos foi diretor musical do Quinteto da Paraíba, entende a música armorial como uma forma erudita de se fazer música nordestina e porque não dizer, brasileira:

O Movimento Armorial é uma espécie de renascença da música nordestina como um todo. É um movimento estético onde se procura dar uma nova roupagem à música baseada no cancionário de raízes populares. A música armorial veste de gala melodias simples do sertão, cuja origem se perde no tempo, e cujo domínio tem sido transmitido de geração em geração. Sabido é que manifestações culturais do interior do Nordeste têm permanecido praticamente inalteradas através dos séculos desde a colonização, tendo sofrido pouca ou nenhuma influência externa de movimentos culturais modernos espalhados pela mídia. Daí a riqueza e originalidade desta música, que nos remete ao barroco ibérico, e a um dos modos do canto litúrgico, o mixolídio, que é o mais frequentemente encontrado nela. Por este motivo torna-se evidente que o Movimento Armorial, com sua estrutura musical definida, com parâmetros e características próprias, representa uma linguagem nova para a música nordestina. (QUEIROZ, 2010)

Em observação semelhante, também em depoimento dado ao autor, o músico Sivuca considerava a música nordestina uma espécie de consequência da música barroca quando dizia que “... afinal de contas, Bach foi o primeiro jazzista, o primeiro chorão, mas principalmente o primeiro Armorial!” (QUEIROZ, 2004)

Espinoza relembra sua impressão quando ouviu pela primeira vez *Toré*:

Quando Adail me apresentou a música *Toré* eu entrei numa espécie de transe... na hora eu perguntava a Adail como se poderia fazer aquele som! Adail me disse que tinha colocado aquilo para eu ouvir mas que isso não significava que poderíamos fazer aquele som... ele me disse que não era toda música que poderia se fazer com um quinteto de cordas... eles tinham viola de 12 cordas, marimbau... mas eu insisti que ele poderia tentar, afinal ele era um arranjador genial! Insisti tanto que ele topou fazer uma experiência e o resultado foi maravilhoso. Depois disso veio *Toada e Desafio* de Capiba, que caiu como uma luva. A partir daí, então, vimos que o caminho estava trilhado. Fomos atrás de montar um repertório com arranjos adaptados para nosso grupo e fomos procurar novos compositores que se dispusessem a resgatar essa linguagem armorial que estava meio adormecida. (QUEIROZ, 2012)

Aparando devidamente as arestas apaixonadas nos comentários acima, é possível dimensionar o feitiço que a música armorial lançou sobre a geração seguinte, notadamente sobre os músicos do Quinteto da Paraíba. Este fascínio rendeu, duas décadas após a gravação original, um renovado *Toré* com substancial *que-dizer* interpretativo. Em 1994 então, o grupo lança a primeira regravação desta obra que, como atesta Samuel Espinoza, foi um desafio desde a confecção do arranjo. A primeira considerável incursão interpretativa foi a tradução para uma instrumentação homogênea como é o quinteto de cordas com arco, pontuando assim, a reaproximação com a tradição centro-europeia que se redobra quando pensamos nos intérpretes de formação igualmente escolástica. Eis o primeiro sistema “remodelado” no arranjo de Adail:

# TORÉ

duração aprox: 3'

Antônio Madureira  
arr. Adail Fernandes

Vivo ♩ = 120  
s/ vib

Figura 17: Primeiro sistema do *Toré* na versão do Quinteto da Paraíba.

Como já mencionado, a escritura deixada é um complexo que envolve partitura, gravação original, e todo o universo extramusical em que esta primeira interpretação e concepção composicional se encontram. Toda a descrição e o testemunho deste inventário sonoro que o Quinteto da Paraíba herda são a base para novas perspectivas. De antemão é fácil observar que na versão de Adail a escritura traz consigo delimitações que misturam ou justificam a percepção da gravação com os incrementos que delimitam a partitura. A duração aproximada<sup>68</sup>, o andamento e a indicação metronômica impulsionam o fluxo musical e norteiam a interpretação que, se seguisse a apenas o texto original sem uma escuta acurada da gravação poderia resultar de modo distinto.

<sup>68</sup> Um dado interessante de mencionar é que das três gravações aqui consideradas a mais rápida é a primeira do próprio Quinteto Armorial. No nosso caso, o Quinteto Uirapuru resolveu experimentar uma interpretação em que mantivesse a leveza e agregasse rusticidade num andamento um pouco abaixo da média das duas anteriores.

Maria Cristina Futuro Bittencourt apresenta-nos um raciocínio em que defende a palavra do intérprete e sua experiência relacional com a construção ou processo interpretativo:

Além das competências reconhecidas para a atividade interpretativa musical – a decifração de um código que escreve a obra, a compreensão de seus horizontes históricos, antropológicos, estilístico-estéticos –, os escritos de intérpretes testemunham de uma função imaginativa de leitura, inerente à interpretação musical – função que, porque imaginativa, inova a obra, recria-a. Nesses escritos, a imaginação torna-se parte do processo de concepção interpretativa. Aí, eles descrevem a obra não a partir de um vocabulário especializado que quisesse representar as unidades musicais e suas relações, mas através da linguagem natural que a joga imediatamente no mundo da vida: circunstâncias, acontecimentos, paisagens, personagens. Uma tal descrição de peças musicais, à maneira da “descrição estética”, segundo os termos de B. Sève (2002), testemunha de um certo funcionamento da atividade interpretativa que, sempre servindo-se de competências adquiridas, as reúne para fazer convergir o potencial interpretativo dos músicos em torno de uma ideia da obra. Se essa ideia da obra realiza-se na interpretação final – a sonorização ao vivo ou gravada –, nos escritos, ela aparece em palavras, em imagens verbais. A imaginação das obras musicais, de que os escritos de intérpretes são testemunhos, apresentam-nas não como são oferecidas pela percepção estritamente talhada pelo aprendizado formal musical; não nos oferece o que percebemos como as puras formas acabadas e as puras articulações de formas musicais, nem o que habitualmente apreendemos como únicos encadeamentos sonoros musicais, mas, sim, o que essa atitude perceptiva natural não nos dá. Nos escritos de intérpretes, a percepção das obras, trabalhada e deformada pela imaginação, se transforma em verbo, se mostra em palavras. E, no entanto, o trabalho interpretativo – a elaboração que transforma as instruções mudas da partitura em suas realizações sonoras – nós o escutamos já murmurando em metáforas, em imagens verbais [...] A imaginação ao lado da percepção existia já em Merleau-Ponty: *A Fenomenologia da Percepção* (1945) erige a ideia de que as concepções clássicas dos processos perceptivos não dão conta de percepções não ordinárias próximas do imaginário; *O Visível e o Invisível* (1964a) esboça o caminho da percepção constituída em camadas a uma região ainda anterior, onde ela se dissolve na “carne do mundo”; e *O Olho e o Espírito* (1964b) concentra-se na natureza particular do olhar estético, onde imaginário e real se misturam. Entre percepção “bruta” e imaginário operam a reversibilidade e o transbordamento; os limites perceptivos são embaralhados pela “visibilidade iminente” da espessura das coisas, escondida pelas imagens acabadas das percepções naturais, espessura que é a “textura imaginária do real”. É a concepção de ‘imagem’ que se afina: A palavra imagem é mal afamada porque tontamente acreditamos que um desenho era um decalque, uma cópia, uma coisa segunda, e a imagem mental um desenho desse gênero em nosso ferro velho privado. [O desenho e o quadro] são o dentro do fora e o fora do dentro, que a duplicidade do sentir torna possível, e sem os quais não se compreenderá jamais a quase-presença e a visibilidade iminente que fazem todo o problema do imaginário (Merleau-Ponty, 1964b, p. 23). A visão do pintor ou do artista acede ao invisível: “O olho vê o mundo, o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele mesmo...” (Merleau-Ponty, 1964b, p. 25). Igualmente para o artista musicista: o ouvido escuta o que falta ao mundo para ser música e o que falta à música para ser ela mesma, pois uma obra musical é sempre potencialmente interpretável: será sempre possível sonorizá-la diferentemente, e, em qualquer dos casos, só o será se essa sonorização for imaginada, ouvida interiormente pelo intérprete durante o processo interpretativo em formação. As imagens que escutamos e que vemos, oferecidas pelas obras de arte, não sendo uma cópia de alguma coisa, envolve já uma parte de invisibilidade e de inaudibilidade das coisas vistas, ouvidas e percebidas. Para Merleau-Ponty, o próprio mundo é constituído de estratos, visíveis e invisíveis (audíveis e inaudíveis) – ou de “visibilidade iminente” (“audição iminente”) – que se entrelaçam. No mundo das coisas percebidas e constituídas, há lugar para se falar de uma continuidade em direção ao impercebido e ao imperceptível, sempre à margem, em fuga perpétua, que o olhar estético apreende. O imaginário se enraizaria nas coisas mesmas. Nos escritos dos intérpretes, a imagem oferecida à audição se reveste imediatamente de verbo: o não-verbal da música viva torna-se fundo sobre o qual repousa o verbal sempre metafórico da palavra que se apõe ao musical. Assim, além

das transposições que operam as coisas entre si – o que se ouve e o que se vê – tão minuciosamente analisadas por Merleau-Ponty, haveria uma outra, a das imagens não-verbais, sonoras, face às imagens verbais das descrições metafóricas de eventos musicais. O inaudível e o imperceptível das forças que animam a música viva, aquela realizada pelos intérpretes, produzem-se então como um sentido duplicado: um sentido primeiramente sensorial, sonoro, não-verbal, para tornar-se imediatamente um sentido em aparição na palavra. (BITTENCOURT, 2008)

É inegável – como bem defendeu Cussy de Almeida em polêmicas discussões – que o Quinteto da Paraíba goza de competência técnica para a execução primorosa pelo domínio do instrumento. Não obstante, como já dito anteriormente, os músicos, em sua maioria, por formação ou por cultura prévia, trazem outros mundos, outras concepções artísticas e musicais que poderiam aproximar ou distanciar – sem, contudo perder a ideia de ampliação – dos propósitos estilísticos armoriais. Tanto nos escritos a que o grupo teve acesso como nos comentários dos integrantes – relatados ao longo deste trabalho – sobre esta experiência de encontro com esse novo universo, é possível denotar um interesse mútuo: seja dos compositores em busca de alargamento de sua criação pela prática interpretativa de novos artistas que, no caso do Quinteto da Paraíba, só vieram após o término oficial do Movimento; seja dos novos intérpretes que mantiveram o fascínio, embora com interesses diversos, de reviver ou ter ainda um *que-dizer* renovado sobre esta música. Mas é na imaginação que os escritos suscitam em que se verificará todo o ideário desta nova inscrição interpretativa: a transcrição, o uso das arcadas, a agógica, a percepção individual e coletiva no novo grupo, e a “louvação” que fazem ao imaginário nordestino em que *Toré* se insere.

O gesto inicial - a quarta justa - encerra algumas considerações: uma delas é o introito sem *vibrato*<sup>69</sup>, único e funcional, em dinâmica forte, acentuado e suspenso temporalmente, cujas notas que o encerram (si e mi) denotam o sentido plagal no modo de Mi sobre o qual está composta a peça. Adail em seu arranjo ainda acresce algumas informações iniciais com a duração aproximada (de três minutos), o andamento (*Vivo*) e uma indicação metronômica (semínima = 120) delimitando sua ideia interpretativa e amarrando ou aparando arestas deixadas pela exiguidade de detalhes da partitura original. Ao mesmo tempo em que se guia pela gravação original, este introito é nitidamente articulado diferentemente por Yerko Pinto que o interpreta com nuance e peso disforme do arco – que aumenta ligeiramente sua duração – imprimindo drama, expressão e pujança à chamada inicial e aos valores em sua leitura ali representados:

---

<sup>69</sup> Vide figuras 17 e 18.

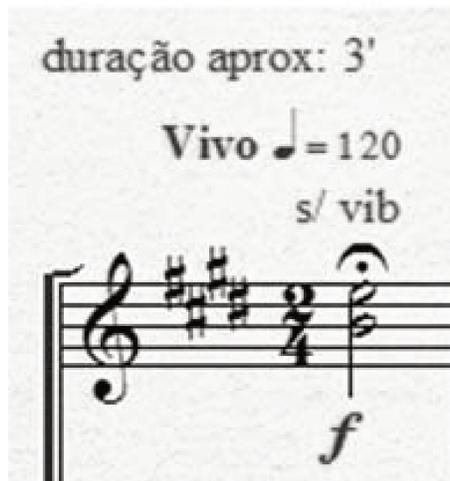


Figura 18: *Toré*, compasso 1, gesto inicial.

Se então, sem peso, liso, reto – para valer-nos aqui de metáforas – sem *vibratos* ou distrações quaisquer, e religioso tanto quanto o são os cantos medievais eclesiásticos, a interpretação difere em concepção, mas aponta para o sentido funcional que possui. Ademais o “tom” heráldico se verifica pelo entendimento do Quinteto e pela articulação individual de cada músico. Retomando o sentido litúrgico, uma analogia se faz, por exemplo, com a primeira missa de que se tem registro como sendo de um único compositor, a *Messe de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut. Já no *Introitus* percebe-se a função da relação dirigente-coro ou mesmo no início de cada parte onde determinados intervallos, palavras ou chamadas são entoadas e a partir destas as demais vozes se unem. No início do *Kyrie*, o acorde para a primeira sílaba, por meio do qual se constrói o contraponto característico da primeira escola medieval:

Figura 19: *Messe de Notre-Dame*, início do Kyrie.

Excetuando o *triplum*, o bicornio obtido é de quarta justa em relação ao *motetus* sob o qual *tenor* e *contratenor* entoam em uníssono a primeira sílaba da palavra. E assim temos o mesmo sentido intervalar sob mesma função, sem, contudo deixar de ter em mente que na tradição indígena esta mesma função – possivelmente com coleções de alturas semelhantes – se daria. Segue-se a melodia propriamente dita, a frase a partir da nota Si – mantendo o sentido plagal abaixo da *finalis* – sem perder o permanente bordão superior da nota principal do modo. O constructo é feito pelo direcionamento melódico de uma nota a outra, repetido três vezes – qualquer alusão à trindade não seria deslocada... – e no quarto compasso o salto que proporciona a aparição isolada da *finalis* e a partir desta uma reiteração na segunda metade do compasso com salto de terça do Si ao Ré – quebrando o princípio de nota rebatida – até o retorno do gesto inicial. Nisso percebe-se a primeira ideia frasal cíclica em cujo interior as idas e vindas da *confinalis* à *finalis* também projetam em pequena escala esse rodopio que se alude não só ao sentido circular da dança, mas ao sentido espiritual que provoca tanto na manifestação ameríndia quanto eclesiástica medieval. Este trecho é interpretado extremamente mais brilhante e de fato vivo do que na versão original. O Quinteto da Paraíba não só “corrige” a afinação para cima, dando mais agudeza ao espírito evocado aqui, mas também projeta o andamento para frente. O gesto inicial nesta versão é bem mais demorado, ratificando o drama que encerra nesta interpretação e, quando de sua repetição fechando o ciclo, Yerko é desobediente à indicação de Adail que pede a mesma arcada<sup>70</sup>; provavelmente a articulação em dois arcos aponta uma necessidade de definição métrica para a próxima entrada (no segundo violino):



Figura 20: *Toré*, compassos 2-5, frase inicial.



Figura 21: *Toré*, compassos 6-7, retomada do introito.

<sup>70</sup> Esta mudança de Adail, particular da partitura não é realizada em nenhuma das três versões aqui consideradas.

Há uma natural respiração entre o gesto inicial e a primeira frase, feita em ambas as versões. Apesar disso, Yerko não só pronuncia mais fortemente o gesto inicial como, igualmente dá mais silêncio para a entrada da primeira frase. Não obstante, a pausa de colcheia – presente nas duas versões – é praticamente engolida pela preparação da repetição da frase. Tal ‘deglutição’ dá-se com a adição de novos elementos tímbricos – flauta na primeira versão e segundo violino no Quinteto da Paraíba – que explicariam também a mudança de arco na entrada do compasso. A repetição da frase é literalmente igual para a voz principal acompanhada de um *descante* que segue o mesmo princípio da elaboração da voz principal; há apenas um *levare*, uma anacruse para a retomada da frase. O efeito é de encorpar a textura, mantendo o design em terças paralelas e igualmente em dinâmica forte:



Figura 22: *Toré*, compassos 6-10, repetição da frase inicial.



Figura 23: *Toré*, compassos 11-13, término da repetição da primeira frase.

Aqui há um maior distanciamento da versão original: a flauta, mesmo em dinâmica inferior à da rabeca destaca-se pela distinção tímbrica e também pela tessitura que, invertendo o intervalo, encontra-se uma sexta acima da voz principal. O que provoca rusticidade, no sentido de apresentação dos timbres na primeira versão, cada qual distinto quase que isolado, é o que é negado pelo Quinteto da Paraíba, ao amalgamar textura, timbre e tessitura em ambos os violinos. Mesmo o segundo violino também entrando em dinâmica um pouco abaixo do primeiro, este literalmente *colla parte*, segue as inflexões estabelecidas pela voz principal, já devidamente apresentadas quando da frase isolada na primeira exposição. Novamente aqui é mantida a desobediência da indicação de arcadas embora

quando do arco para cima, no fim do gesto inicial, haja um sutil decrescendo como pede o arranjador.

O sentido tético propriamente dito e a marcação métrica iniciam-se no compasso 14 quando da entrada do elemento rítmico que prescinde melodia: a nota principal e sua sexta inferior, com as quebras dessa regularidade com as quiálteras. Nelas, a quarta aumentada até o fim deste trecho, meio galope, meio pisada indígena provoca a retomada do gesto inicial na voz principal acompanhado pelo pulso rítmico numa espécie de sintagma motivico:



Figura 24: : *Toré*, compassos 14-15, entrada de motivo rítmico.

Nesse destaque, onde a ornamentação aparece distinta, observa-se outra modificação em relação à escritura original. Não entraremos no mérito da precisão quanto aos rigores da música barroca para a interpretação destes sinais ornamentais, mas, há de se questionar sobre a necessidade de mudança de Adail e de suas escolhas editoriais que se verificarão por sutis câmbios rítmicos ou adaptações para o universo das cordas com arco.



Figura 25: *Toré*, compassos 21-24, quebra e retorno ao pulso.

Um destaque deste trecho é o segundo violino – mantendo sua relação de oitava abaixo da flauta na primeira versão – alongar a ideia de mordente com o trinado que ratifica a expressividade do contexto e da proposta interpretativa de então, aproximando ainda mais de uma sonoridade barroca.



Figura 26: *Toré*, compasso 25, variação regular das quiálteras.



Figura 27: *Toré*, compassos 26-27, sintagma do gesto inicial e do acompanhamento rítmico.

A frase inicial repete-se três vezes projetando a proporção triuna já denotada em sua própria elaboração e, só então, entram os demais instrumentos. Funciona como uma reiteração temática, uma forma de benzer-se em nome das três pessoas consubstantes na trindade. A própria variação da quebra métrica feita pelas quiálteras<sup>71</sup> anula a quarta aumentada que só aparece como nota de passagem acentuada entre Si e Sol em toda a obra e se evidencia mais quando em contexto de solo na versão do Quinteto da Paraíba, tanto no violoncelo quanto no primeiro violino:

<sup>71</sup> A alteração rítmica entre a síncopa de semicolcheia-colcheia-semicolcheia das danças nordestinas, é “amolecida” nesta interpretação – que o Uirapuru também tomou por base – pela escuta de Adail em relação à gravação. De certo, descartam-se algumas especificações da partitura original nesta versão. Em futuros estudos musicológicos poderá se verificar qual o grau de conhecimento ou a ordem do arranjador relacionado ao áudio e à partitura. Presumimos que o registro fonográfico tenha chegado a Adail primeiro do que a partitura, o que, como o próprio Madureira pretendeu, “não quer dizer nada, não diz nada”. Sobre este pormenor musicológico não adentraremos neste trabalho.



Figura 28: *Toré*, compassos 16-20, alterações rítmicas em relação ao original.

Adail expõe seu tino organizacional quando dá à nova seção uma letra de ensaio (A) que não se restringe a uma necessidade meramente técnica de ensaio, mas a uma análise formal das macroarticulações na peça. Esta nova seção inicia-se com a projeção da *finalis* pelo primeiro violino em harmônico natural. Esse harmônico será sempre acentuado e marcado a cada compasso, juntamente com primeira definição ou lócus triádico pelos *pizzicatti* na viola e no violoncelo. Conjuntamente, o contrabaixo será, em toda esta seção, uma espécie de zabumba, em pura mimese metalinguística de um instrumento a outro, o que resulta numa tradução interpretativa de rico efeito. O segundo violino que só compõe esta textura a partir do quinto compasso dessa seção, mantém as ideias já expostas que reiteram o gesto inicial, desta vez com outra expressividade dinâmica (*p crescendo*) e no motivo rítmico, marcado e em dinâmica forte. Em verdade a frase rítmica, por assim dizer, é uma versão pulsante da frase melódica inicial, acrescida de diversidade nas durações e com a cor sutil que o *diabolos in musica* contém – embora neste caso, o segundo violino executando a voz principal, não o toque – e que retoma a chamada inicial em diminuendo como na segunda exposição da frase:

The image displays a musical score for two measures, 34 and 35, of the piece 'Toré'. The score is arranged in a system with five staves. At the top left, a box labeled 'A' is positioned above a treble clef and a key signature of one flat. The first staff is a treble clef staff with a dynamic marking of *mp*. The second staff is a bass clef staff with a dynamic marking of *mf* and a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The third staff is a bass clef staff with a dynamic marking of *mf* and a 'pizz.' instruction. The fourth staff is a bass clef staff with a dynamic marking of *mf* and a 'pizz.' instruction. The fifth staff is a bass clef staff with a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accents.

Figura 21: *Toré*, compassos 34-35, entrada da segunda seção.

Figura 22: *Toré*, compassos 36-40, entrada do gesto inicial seguido pelo pulso rítmico.

Com a entrada do segundo violino repetindo o gesto inicial, vemos que a segunda sessão nada mais é que uma retomada mais elaborada, seja do ponto de vista da complexidade rítmica em relação à exposição primeira, mais nua e mais direta, seja na encorpadura da textura com o quinteto completo.

Em seguida surge uma mudança brusca na textura, embora se mantendo a mesma densidade com o primeiro solo mais puro. Numa melodia – ou fragmentos melódicos – mais delineada diante do acompanhamento que consiste numa ambientação homofônica, ouvem-se violinos em uníssono na nota principal, assim como a viola em contratempo mantendo o senso dançante, a marcação, e o contrabaixo seguindo o senso zabumba de modo simplificado diante do que vinha fazendo:

col'legno  
mf  
col'legno  
mf  
arco  
mp  
f sul ponticello

Figura 23: *Toré*, compasso 50, entrada do solo no violoncelo.

O destaque aqui é para a tradução das sonoridades dos instrumentos originais na primeira gravação. Os recursos de *col'legno*, *ponticello* e da utilização do contrabaixo como caixa de ressonância, que não articulou nenhum som nas cordas até então, e dá a ambiência pretendida nesta interpretação, a tradução da paisagem sonora proposta pelo Quinteto Armorial. Nelson Campos imprime neste trecho o som rasgado característico com *ponticello* com notas secas, *stacatti* e *glissandi*:

Figura 24: *Toré*, compassos 51-55, efeitos miméticos.

Na comparação com a partitura original, nitidamente Adail suplanta no violoncelo a contiguidade frasal do som, inserindo pausas e, por conseguinte deixando mais seco o solo do instrumento; uma forma acertada em nosso entendimento – o que igualmente foi mantida na versão do Uirapuru – de imprimir a rusticidade característica dos aboios ou cantos ríspidos interioranos:

Figura 25: *Toré*, compassos 49-55, solo original de Marimbau.

A seção B consiste na retomada da frase inicial e pontua a primeira incursão nas cordas do contrabaixo onde há a definição da *finalis* de modo inequívoco na voz mais

grave. Preenchendo a textura a viola tece um acompanhamento que reitera a relação entre *finalis* e *confinalis* primordial da obra, acentuando a nota Si, ponto de partida na construção melódica deste trecho; a inversão deste intervalo é exposta pelo violoncelo que articula uma acentuação rítmica destoante dos demais, marcando, como em dança, o trecho:

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. Each staff begins with a dynamic marking of *f* (forte) and the word "ordinario". The Violin I and II parts feature rhythmic patterns with beams and accents. The Viola part has a similar rhythmic pattern. The Violoncello part has a more complex rhythmic pattern with accents. The Contrabaixo part has a long, sustained note with a slur and an accent.

Figura 26: *Toré*, compasso 60, retomada da frase inicial em *tutti*.

Esta nova exposição da frase inicial encerra-se com uma reiteração da *finalis* pelo uníssono acentuado entre os dois violinos – o segundo alcançando a nota principal por uma cadência antiga pela subtônica – e o contrabaixo que alça o Mi mais grave de sua tessitura:

The image shows a musical score for two violins, measures 64-65. The score is written on two staves. The first staff (top) contains a melodic line with a half note followed by a quarter note, both with accents (>) and a slur. The second staff (bottom) contains a similar melodic line. The two staves are connected by a brace on the left, indicating they are to be played in unison. The music is in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notes are G4 (quarter) and A4 (half).

Figura 27: *Toré*, compassos 64-65, uníssono acentuado dos violinos

Neste sentido a frase inicial funciona como estribilho que articula as outras seções ou as repetições variadas delas, intercalando-as. A seção C, na demarcação de Adail, nada mais é que uma variação do solo do violoncelo, feito agora pelo primeiro violino sob novo acompanhamento numa espécie de *ostinato* que reitera a *finalis* em *pizzicato* no contrabaixo. Um interessante efeito é obtido pelo violoncelo e pela viola que, em terças e dinâmica *piano*, atacam as soltas Si e Sol# que se desfazem em *glissandi* descendentes:

66 C

*mf*

*p*

*p*

*mf* pizz.

Figura 28: *Toré*, compassos 66-70, solo do primeiro violino.

O segundo violino completa a textura reiterando a *finalis* sob o efeito do *col' legno* como variante da sonoridade sobre a nota principal:

*col' legno*

Figura 29: *Toré*, compassos 74-75, uso de *col' legno*.

A letra de ensaio D é o refrão que retorna com breves modificações nos instrumentos graves:

81 D

ordinario

ordinario

arco s/ vib  
ordinario

ordinario

col'legno

1. 9

Figura 30: *Toré*, compassos 81-85, retorno do estribilho.

Após o início da *Coda* que nada mais é que uma repetição de D, a peça então finaliza-se com o motivo rítmico tomando a dianteira. A quebra do movimento regular com a quiáltera – novamente destoante do final original – encerra-a:

101 11

The image shows a musical score for five staves, likely for a piano and violin. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The score is divided into three measures. Measure 101 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 102 features triplets in the upper staves and a continuous eighth-note accompaniment in the lower staves. Measure 103 concludes the piece with a final chord and a fermata. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in the final measure of each staff.

Figura 31: *Toré*, compassos 101-103, final da peça.

### 3.5. Do contemporâneo no Uirapuru:

Um dos princípios que nortearam o incremento – ou objetivo próprio – na interpretação do Quinteto Uirapuru foi avaliar articulações frasais e pontuar repetições com sutis variações<sup>72</sup>, sobretudo nas dinâmicas. A justificativa é dar maior interesse ao repetido e manter sempre atento o ouvinte.

Com relação aos efeitos e ao som em si, organizações escalares e acórdicas, usos e suas funções mimético-expressivas, Arnold Schoenberg é suficientemente elucidativo:

Dos acordes originados através do deslocar-se de tríades aumentadas em movimento contrário, um será sempre uma tríade aumentada e outro um acorde de tons inteiros. Todavia, já nos meus *Gurrelieder* [1900] e no *Sexteto* [1899] apresentam-se passagens que apontam à escala de tons inteiros (no sexteto acontece numa voz interior, conforme apenas recentemente alguém me fez observar), e na obra seguinte a escrevi já como escala de tons inteiros sem que, entretimes, tivesse conhecido outras coisas. Debussy utiliza esse acorde e essa escala (assim como Strauss em *Salomé*) mais no sentido de um meio expressivo impressionista, mais ou menos como um timbre [...] Os acordes por quartas apresentam-se pela primeira vez na música – como provavelmente tudo o que mais tarde se torna normal como meio técnico habitual comum – na qualidade de recurso expressivo impressionista. Pense-se, por exemplo, no efeito do primeiro uso do trêmulo nos violinos [Monteverdi, 1567-1643] e compreender-se-á que tal não era um frio experimento técnico, mas uma ideia invocada por uma forte necessidade de expressão. O verdadeiro poeta dos sons escreve o novo e o insólito de um novo completo sonoro apenas pelo seguinte motivo: ele *tem* que expressar o novo e o inaudito que nele se agita. Para os seus seguidos, que dão a isso a ulterior continuação, tal se representa meramente como uma nova sonoridade, como um recurso técnico; todavia é muito mais do que isso: uma nova sonoridade é um símbolo encontrado involuntariamente, o qual anuncia o homem novo que nele se manifesta. Uma semelhante sonoridade nova, que depois vem a ser característica de toda a obra de um artista, mostra-se frequentemente desde muito cedo. Pode-se ver, por exemplo, em Wagner, como já aparecem, em *Lohengrin* e *Tannhäuser*, aqueles acordes que mais tarde serão tão significativos de sua harmonia. Nas obras de juventude, porém, surgem apenas esporadicamente, emergindo em locais mais expostos, em locais de expressão muitas vezes estranhamente nova. Exige-se-lhes que realizem o *tudo*, o *máximo*, que forneçam a representação de um universo, a expressão de um novo mundo das sensações; *que digam o novo, o que é novo!* Isto pode facilmente ser percebido em Wagner; o qual ainda se encontra perto de nós o suficiente para recordar-nos o que havia nele de novo, e longe o bastante para que tenhamos, até certo ponto, uma visão abrangente, e para compreendermos o seu desenvolvimento e a evolução do novo que existia nele. Partindo absolutamente do que em sua época todos entendiam por música, a sua

---

<sup>72</sup> Outro exemplo citável procedeu-se em *Chibanca no Uirapuru*, de Hercílio Antunes. Há um tema recorrente ao longo da peça com seis apresentações. Não constam na partitura original distinções de execução, mas, durante os ensaios e na gravação procurou-se dar alternativa à conseqüente monotonia – gerada pela repetição *ipsis literis* de alturas e durações – recorrendo à improvisação. Lembrando um princípio barroco manifesto na *aria da capo* de Alessandro Scarlatti, a ornamentação de caráter improvisatório coloria a forma re-significando o *ritornello*. Naturalmente não deixamos de lado a necessidade da repetição, pois entendemos que no caso de *Toré*, tanto como em quaisquer obras do século XVII e XVIII o *ritornello* tem um princípio igualmente voltado para a memória, aquela que interage com o já ouvido e provoca sensações de reconhecimento e conforto. Mozart fala dessa necessidade: Carta de 3 de julho de 1778, escrita em Paris: “... Precisei fazer uma sinfonia para a abertura do *Concert spirituel*... Ela agradou excepcionalmente. No ensaio tive muito medo, pois em toda minha vida, nunca ouvi nada pior: o senhor não pode imaginar de que modo, por duas vezes seguidas, arranharam e castigaram a pobre sinfonia... gostaria de ter ensaiado mais de uma vez, mas como há sempre tantas peças para ensaiar, não dava mais tempo... a sinfonia começou, e logo no meio do primeiro *allegro* havia uma passagem que com certeza deveria agradar, com que todos os ouvintes se entusiasmariam – e de fato houve uma grande evocação – pois quando a escrevi sabia que efeito ela iria produzir, assim a fiz repetir, e ao fim... a mesma acolhida *da capo*”. (apud HARNONCOURT, 2003, p. 249)

música atende, inicialmente, apenas à necessidade de expressar-se de qualquer maneira, sem perguntar nada quanto ao belo e ao novo, ao estilo e à arte. Sem que ele o perceba, todavia, introduzem-se traços indicadores da evolução. Ali acontece de ele não conseguir realizar algo que todo e qualquer artífice haveria feito impecavelmente. Aqui ele encontra obstáculos que devem proporcionar um novo leito à sua torrente. Acolá, ocorre algo positivo: uma ideia, uma qualquer manifestação imediata, inconsciente, frequentemente brutal, às vezes quase infantil do seu próprio ser. (SCHOENBERG, 2001, p. 541)

Os motivos que nos influenciaram a propor uma simbiose entre ambas as versões<sup>73</sup> dos quintetos que nos antecederam foram: o senso expressivo, essa força inerente ao artista criador que cremos ser a mola mestra tanto da concepção composicional quanto da interpretativa; a necessidade de expressão dos valores e das imagens que nos suscitaram todo o estudo sobre o Movimento Armorial; a semântica, historicidade e influências dos torés; as leituras que até ali tínhamos empreendido assim como as opiniões, os depoimentos, as impressões de Madureira e dos demais citados. Além dos motivos acima, acrescente-se a nossa procura por novos caminhos, o que nos possibilitou a aproximação do universo percussivo e sua mimetização. Nessa caminhada, durante a qual utilizamos recursos diversos não imaginados pelo Quinteto da Paraíba, valemo-nos de usos expandidos de execução para instrumentos de cordas com arco, norteando criatividade pela necessidade expressiva. Sem preocupação com o novo pelo novo, como nos adverte Schoenberg, a pesquisa intencionou um *que-dizer* nosso, mas sempre acreditando que algo distinto – se não novo – pudesse ser verificado subordinando naturalmente técnicas e procedimentos.

Quanto a um sutil – mas muito importante e justificado – detalhe de escritura, deve-se de pronto ressaltar que, na partitura de Adail há uma armadura de clave desnecessária com quatro sustenidos. Tal armadura, no entanto aponta para um possível entendimento sobre uma ligação tonal – sugerindo aí um centro para Mi Maior – que em nada condiz com o contexto. Preferimos expor a armadura pela aceitação do modo de Mi mixolídio, em que o lá#, como já visto anteriormente, entra como nota *ficta*, esporádica e pontual:

---

<sup>73</sup> Ressaltando que há um período cíclico regular entre cada gravação de duas décadas: 1974 a versão original, 1994 do Quinteto da Paraíba e Janeiro de 2014 a versão de registro das propostas interpretativas para esta pesquisa.

# TORÉ

Antônio Madureira  
arr. Rucker Bezerra

The image shows a musical score for the first system of 'Toré' in the Uirapuru version. The score is for a string quartet, featuring Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The Violin I part begins with a fermata on the first measure, followed by a series of sixteenth-note patterns. The other instruments (Violin II, Viola, Cello, and Contrabass) are marked with rests throughout the system. The Violin I part is marked 'f sem vibrato'.

Figura 32: Primeiro sistema de *Toré* na versão do Uirapuru.

O introito ficou ressaltado em nossa ideia desde a quarta justa inicial. Com a fermata e a vírgula – nesse caso uma cesura ou respiração eminentemente musical – tem-se uma abertura, uma “chamada à adoração”, uma doxologia inicial ao rito que se transcorrerá. Intentamos pontuar isto no registro em anexo com ênfase, sem vibrato forte e característico do século XIX e com sonoridade aberta. Ademais, acrescentamos algumas notas, para, em um ou outro momento, acirrar a “ponta de faca”, o tom heráldico e assim, colorir – como também metalizar com o *sul ponticello* – no sentido timbrístico como exemplifica Schoenberg em relação a Debussy ou Strauss. Um exemplo categórico é o início da *Coda*:

Figura 33: *Toré*, compassos 111-112, *coda* com acréscimo harmônico-tímbrico.

Num raciocínio de articular distintamente células iguais, decidiu-se em nossa versão ressaltar os acentos retirando-os de sua frequência por compassos e revelando mais a macroestrutura:

Figura 33: *Toré*, compassos 18-20, acentuação em compassos alternados.

Essa pequena medida muda o sentido da reiteração tética provocando leveza. Outra decisão que diferencia das demais versões é a indicação metronômica. Pensou-se aqui – por várias razões de execução e expressividade – verificar a exequibilidade da obra num andamento não tão rápido, mas que fosse igualmente viável. A seção A, por sua vez, fica, em nossa versão mais elaborada do ponto de vista rítmico e percussivo. Procuramos dar um

caráter de aproximação da primeira versão onde os timbres das cordas fossem disfarçados e onde houvesse um equilíbrio na dinâmica para amalgamar a percussividade e não chamar a atenção para o elemento isolado do timbre de corda com arco. Como exemplo desses elementos sonoros temos: o primeiro violino exibindo uma sonoridade mais metálica com o uso da unha para a execução do arpejo; o uso do parafuso do arco percutindo na queixeira da viola, o que demanda bastante treino pelo peso do arco e pela posição em que se toca; o mesmo recurso utilizado pelo segundo violino, que, por sua vez difere sensivelmente pela ressonância dos harmônicos; o ritmo do contrabaixo mimetizando o zabumba, porém de uma forma mais complexa. Acreditamos assim, que nos aproximamos ainda mais da imagética sonora dessa paisagem sertaneja ou indígena. No início já observamos uma diferença em relação à versão do da Paraíba, quando o segundo violino sobe uma oitava, restaurando a tessitura original da flauta e sobressaltando o descante:

Figura 34: *Toré*, compassos 6-10, repetição da primeira frase na versão do Uirapuru.

A delimitação inequívoca das cordas soltas e sua sonoridade peculiar, além do detalhamento de arcadas, foram outras de nossas preocupações na escritura para que a interpretação proposta ficasse o máximo possível representada na partitura:

Figura 35: *Toré*, compassos 12-15, arcadas menos óbvias.

Como observado anteriormente, resolvemos manter a rítmica mais diversa com a inclusão das quiáteras pela percepção de Adail. Vale ressaltar que tivemos acesso às gravações antes da partitura. O primeiro material escrito que conseguimos foi o arranjo escrito para o Quinteto da Paraíba. Somente depois, em vasculho para a presente pesquisa nos arquivos da Fundação Joaquim Nabuco em Recife, foi que conseguimos os originais de Madureira. A partir daí tornaram-se possíveis as comparações que hora apresentamos. Convém salientar que já tínhamos uma ideia de liberdade interpretativa possível. Ao lado

disso, sentíamos também a riqueza rítmica que o tom “amolecido” das quiálteras emprestaria à marcação mais regularmente sincopada da versão original. Isso aponta para uma série de outros questionamentos e para aprofundamentos em pesquisas futuras sobre as possíveis opiniões divergentes quanto ao “sotaque” mais ou menos forte que na opinião de alguns armorialistas, – incluindo Clóvis Pereira e o próprio Madureira – o Quinteto da Paraíba não alcançara. Em nossa pesquisa mantivemos todas as quiálteras:



Figura 36: *Toré*, compassos 16-20, quiálteras e marcações.

Aqui observamos o reforço da oitava no trinado sobre a nota Ré no segundo violino, para adensar a textura<sup>74</sup>:



Figura 37: *Toré*, compassos 21-25, trinado no segundo violino.

Outro detalhe foi observar que, durante os ensaios, a tendência era realizar mais seca e mais curta a semicolcheia do motivo rítmico. Dessa forma, optamos por enfatizar ou detalhar o que se ouvia pelo que se inscreve na partitura, escrevendo uma pausa – que se ouve nitidamente - entre um Mi e outro e a fusa seguinte:

<sup>74</sup> Essa e outras decisões foram sendo tomadas num processo espontâneo e coletivo desde o primeiro ensaio para a gravação, ocorrido em 23 de Dezembro de 2013. Esse ensaio contou com a presença de todos os componentes do grupo, tendo como violoncelista convidado Leonardo Semensatto e também o compositor Samuel Cavalcanti Correia, que contribuiu na direção dos ensaios, com sugestões estilísticas e ideias que foram sendo concatenadas, anotadas, discutidas coletivamente e testadas, visando a uma nova proposta interpretativa.



Figura 38: *Toré*, compassos 16-20, precisão na notação rítmica de acordo com a performance.

Acreditamos assim que, ao contrário de Madureira, a partitura poderá dizer algo sim, ou provocar este algo, se as intenções forem interpretadas contextualmente e refletidas à luz dos universos que cada obra evoca. Eis a figura da seção A, por exemplo, e sua delimitação por escrito com cada efeito:

A pizz.

*mf* com a unha do dedo indicador

*mf* com o parafuso do arco na queixeira

pizz.

*mf* com o polegar, imitando um violão

*mf* percutindo no corpo do baixo

Figura 39: *Toré*, compassos 34-35, início da seção A.

Com relação ao solo de violoncelo no arranjo do Quinteto da Paraíba, incrementamos a nossa versão com a entrada da viola. Isso fez com que, na repetição, houvesse uma sutil mudança na textura:

56

Vln. I arco

Vln. II

Vla. *mp*

Vc. *f*

Cb. *f*

Figura 40: *Toré*, compassos 46-50, solo de violoncelo com viola em terças.

Na segunda repetição, o violoncelo faz uma reiteração rítmica misturando-se na textura geral, enquanto que na nossa há apenas uma finalização da frase que vinha sendo realizada ao estilo “moda de viola” em terças:

56

1. 2.

*f* ordinario

*f* ordinario

*f* ordinario

*f* ordinario

*f*

B

Figura 41: *Toré*, compassos 56-60, fim do solo de violoncelo pelo arranjo de Adail.

Figura 42: *Toré*, compassos 61-65, fim do solo de violoncelo na versão Uirapuru.

Ainda para ligar o fim desta seção com a próxima entrada em *tutti fortissimo*, pensou-se no *pizzicato* de mão esquerda nos dois violinos, técnica menos usada nesse repertório e impensada na versão do Quinteto da Paraíba, ou de um modo geral, em seus arranjos para as obras armoriais.

Novamente seguindo o princípio da repetição variada, optamos por cambiar de timbres em cada *ritornello*:

Figura 43: *Toré*, compassos 66-70 mudanças nas repetições.

Já na *Coda*, o *accelerando poco a poco* é exclusivo em nossa versão, compensando o andamento menos vivo que adotamos e precipitando o galope, dando interesse aos motivos repetidos do fim:

The image shows a musical score for five staves, likely representing different instruments in a quintet. Each staff begins with a dynamic marking of *f* (forte) and a tempo instruction of *acell poco a poco* (rhythmically decreasing). The notation includes various rhythmic patterns: the top staff has eighth-note chords; the second staff has sixteenth-note runs; the third staff features a melodic line with slurs; the fourth staff has long, sustained notes with slurs; and the bottom staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score is organized into three measures, with the tempo instruction appearing at the start of each measure.

Figura 44: *Toré*, compassos 113-115, *acellorando poco a poco*.

Assim, cada proposta anterior foi ouvida, reouvida, pensada e repensada para um amálgama entre ambas; quisemos verificar a possibilidade (ou hipótese) de um novo *Toré* que estivesse sob uma atualidade, um renascer dos valores antigos, sem perder a conexão com a contemporaneidade. Em detalhes sutis ou especificações de escrita, em reflexões aurais e impressões geradas pela pesquisa como um todo, por este mergulhar num mar armorial ou num oceano de idiosincrasias nordestinas, supomos um *Toré* nosso, sem a perda das características que o identificam com o seu compositor e com a gravação original. Nesse trabalho, deixamo-nos levar pelas relações dos universos verbais e não verbais contidos na experiência dos integrantes do Quinteto Uirapuru. Outrossim, registramos o respeito que nutrimos pelos grupos anteriores assim como pelos seus trabalhos artísticos que se impregnaram em nossa memória e em nossa percepção, para então regurgitar-nos nessa nova forma de interpretar o *Toré*, de Antônio Madureira.

## Conclusão:

Quando ainda era muito jovem, ouvi de meu pai, poeta e teatrólogo, mas principalmente um ferrenho defensor da cultura nordestina, uma famosa citação de Leon Tolstói: “Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia”. De alguma forma esse pensamento permeou toda minha trajetória como músico e pesquisador no sentido de me aprofundar numa vertente musical da qual faço parte, seja espiritual, seja geograficamente. A proximidade com a cidade de Recife, berço do Movimento Armorial, me levou a conhecer e a conviver com figuras emblemáticas do Movimento, como Clóvis Pereira, Cussy de Almeida e Jarbas Maciel. Maciel, com sua peculiar generosidade, teve um papel fundamental nessa pesquisa ao disponibilizar algum material de sua autoria, não editado, que enriqueceu esse trabalho.

Quando decidimos mirar na música armorial, queríamos, além da prática interpretativa, dar subsídios históricos diferenciados à pouca literatura existente. Dessa parca literatura, há basicamente dois vieses bastante claros: os autores que defendem o mentor do Movimento, Ariano Suassuna, e os autores que o acusam de uma ‘apropriação’ indevida de uma obra folclórica com séculos de existência. Nesse trabalho, procuramos confrontar esses dois vieses para que o leitor possa tirar suas próprias conclusões.

A obra de Nikolaus Harnoncourt, *O Discurso dos Sons*, nos trouxe uma perspectiva diferente no que tange à compreensão das ‘origens’ do Movimento Armorial proposto por Ariano Suassuna. Na verdade, depois de uma vasta pesquisa, várias ‘verdades’ foram trazidas à baila. Todas foram confrontadas com novas leituras e aquilo que parecia ser absoluto, passa a ser, pelo menos, algo relativo, como foi esmiuçado no primeiro capítulo.

No segundo capítulo, procuramos traçar um perfil histórico dos três quintetos pesquisados, mas procuramos um caminho diferente do que já havia sido escrito, principalmente em relação ao Quinteto Armorial. Na Paraíba, procurei ex-integrantes daquele grupo que quase nunca são lembrados, como Fernando Torres Barbosa e Fernando Pintassilgo. Esse último, por sinal, se diz fazer parte do “lado B” do Movimento. Eles me relataram experiências pessoais que viveram à época do Quinteto Armorial e que não constam em qualquer bibliografia. Do Quinteto da Paraíba, ainda não havia um relato histórico desde a chegada dos músicos ao Brasil e a formação do grupo, iniciando como Quarteto Ravel, até chegar ao Quinteto da Paraíba. De igual forma, o Quinteto Uirapuru, o mais recente dos três, também teve seu perfil traçado nesse capítulo.

Lembro-me, numa conversa com Jarbas Maciel, de que ele me falava que o ciclo Armorial parecia estar se fechando no quesito interpretação. O Quinteto Armorial havia registrado seu repertório da sua maneira tradicional e o Quinteto da Paraíba de uma forma

mais rebuscada, e esses registros pareciam se completar. Com todo meu respeito e admiração a Maciel, achei que ainda havia/há condição de mostrar mais. A primeira dificuldade encontrada foi o acesso às partituras, tanto à original quanto ao arranjo de Adail Fernandes. Quando consegui o original, constatei que não havia praticamente qualquer indicação que pudesse nortear uma reflexão interpretativa. O fato de estar familiarizado com a música Armorial e sua sonoridade ajudou sobremaneira. O material do Quinteto da Paraíba é guardado com muito zelo por seus atuais membros e a ele me foi negado o acesso. Procurei o próprio Adail em São Paulo e este, *mui* generosamente, me cedeu seu arranjo. De posse desses materiais, resolvi investir num novo arranjo. Esse foi o maior desafio dessa pesquisa: mostrar algo diferente e registrar o *Toré*, de Antônio Madureira buscando uma contemporaneidade interpretativa sem com isso negar o valor das gravações anteriores. Buscamos justamente amalgamar a tradição e o rebuscamento para assim chegar à nossa ‘verdade’. O contato com o compositor Samuel Cavalcanti Correia foi importante no sentido de conhecer e analisar uma obra recente de sua autoria, datada de 2008, intitulada *Toccatarmorial*. Bem mais ousada do ponto de vista rítmico e métrico, a peça alça outros patamares de ‘armorialidade’ provando, numa concepção atualíssima, como essa atmosfera segue servindo aos interesses compositivos contemporâneos. A análise dessas novas concepções ajudou a criar referências para que a nossa versão do *Toré* buscasse essa ‘atualidade’ a que me refiro da *Toccatarmorial*. Ao terminarmos de escrever o novo arranjo, uma série de ensaios foi necessária para conseguirmos a ‘paisagem’ sonora que buscávamos, através de novas possibilidades miméticas que abordamos no terceiro capítulo. Em janeiro de 2014, no Estúdio Dumato, em João Pessoa, o Quinteto Uirapuru gravou a sua versão do *Toré* que está anexa a esta pesquisa.

Mas chegar a uma conclusão é algo que considero quase impossível, pois esse é um caminho em que a cada leitura, a cada análise, a cada audição e a cada prática, novos horizontes se abrem e as possibilidades pululam. Como bem disse Fiammenghi:

Digo isso, pois, colocando-me como intérprete musical, sinto enorme dificuldade de concluir um trabalho onde as questões não se propõem a um fechamento, ao contrário, apontam para aberturas que não almejam estabelecer um novo parâmetro interpretativo, mas antes, quebrar, diluir naturalmente com os padrões já cristalizados. (FIAMMENGHI, 2008)

Ao escolher a linha de pesquisa de “práticas interpretativas”, investi num universo que pudesse ir além do lugar comum da simples repetição e tentasse se aproximar da definição que Eleazar de Carvalho costumava dar ao intérprete, um recriador. Considero que foi dado um passo importante num trabalho de pesquisa permanente que pretendo estabelecer focado em novas experiências que possam mostrar novas possibilidades interpretativas para a música armorial. Maria Cristina Bittencourt é precisa ao afirmar que “...do ato interpretativo ao processo que dele resulta, há um vazio pouco preenchido pelos estudos dedicados à atividade interpretativa da música erudita ocidental. É preciso extrair do tecido denso que é esse ato precisamente aquilo que lhe confere densidade.”

Existe uma interessante coincidência cronológica que permeia o trabalho dos três quintetos em questão. Uma década (1980 a 1990) separa o final dos trabalhos com a música nordestina do Quinteto Armorial e o início da pesquisa do Quinteto da Paraíba. Uma década (2000 a 2010) também separa a mesma situação entre o Quinteto da Paraíba e o Quinteto Uirapuru. Do início dessa pesquisa até o presente momento foram muitas descobertas, muitas leituras e hoje me sinto muito mais preparado para dar prosseguimento a esse trabalho investigativo que leve a uma prática interpretativa de excelência. A chegada de Samuel Espinoza ao Uirapuru foi de uma importância fundamental. Ele teve seu primeiro contato com o Movimento Armorial quando se transferiu do Chile para o Brasil no final dos anos 1970. Foi fundador e durante 15 anos foi diretor musical do Quinteto da Paraíba. Atualmente é membro do Quinteto Uirapuru. Das três gravações do *Toré*, - 1974, pelo Armorial, 1994, pelo da Paraíba e 2014, pelo Uirapuru - ele é o violista em duas. Seu incontestável conhecimento do Movimento Armorial, associado às ideias, observações, pesquisas e descobertas, contribuíram decisivamente para que o Quinteto Uirapuru pudesse chegar a essa nova proposta de execução do *Toré*.

Finalmente, reitero, tentando não incorrer num ufanismo vazio, que o músico brasileiro deveria cada vez mais se voltar para o seu universo, a sua linguagem, principalmente quando recebe o incentivo através de bolsas de estudos do governo brasileiro. Nas minhas atividades como docente da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, tenho incluído cada vez mais repertório brasileiro para alunos dos cursos técnico e do bacharelado.

A música brasileira é de qualidade e isso, por si só, deveria servir de razão para uma maior atenção por parte dos intérpretes - pesquisadores. Às vezes, porém, o acesso é muito difícil. As edições são poucas, e frequentemente pobres de informação. Essa carência de informação, como falamos no terceiro capítulo, por vezes pode ser proposital, todavia eu acredito que um material rico em informação de performance pode ser fundamental para dar um sentido de universalidade à obra. Ora, o intérprete mesmo na condição de recriador, se trabalhar com paradigmas fidedignos, terá uma grande possibilidade de conseguir uma boa interpretação. Esse trabalho é o mínimo que se pode fazer no sentido de colaborar a fim de que se possa conquistar uma realidade menos inóspita para quem se arvora nesse rico universo.



## Referências

**ABDO**, Sandra Neves. *Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica*. Belo Horizonte. Permusi, 2000.

**ALOAN**, Rafael Borges. *A organologia e a adaptação timbrística no Movimento Armorial*. Monografia do Curso de Licenciatura em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2008.

**ALVARENGA**, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro. Ed. Globo, 1950

**ANDRADE**, Mario de. *Francisco Mignone, o homem e a obra*. Organizador Vasco Mariz. Rio de Janeiro, 1997

\_\_\_\_\_ *Música do Brasil*. Curitiba. Ed. Guaíra, 1941

\_\_\_\_\_ *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo. Ed. Martins, 1965.

**BAGGIO DA SILVA**, Igor Tadeu. *A atualidade da estética musical de Adorno*: Artigo publicado no Simpósio de Pesquisa em Música 2006 – Universidade Estadual Paulista – São Paulo

**BARTHES**, Roland. *O Óbvio e o Obtuso, ensaios críticos*. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1990.

**BITTENCOURT**, Maria Cristina Futuro. *Algumas palavras sobre metáfora e interpretação musical*. Porto Alegre; Revista “EMm Pauta”, 2008.

**BOHLMAN**, Philip V. *World Music. A Very Short Introduction*, London Oxford University Press, 2002.

**BOSI**, Alfredo. *Cultura brasileira, tema e situações*. São Paulo. Ed. Ática, 1987.

\_\_\_\_\_ *Cultura brasileira e cultura brasileiras*. São Paulo. Companhia das letras, 1993.

**BUARQUE DE HOLANDA**, Aurélio. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro. Ed. Nova fronteira, 1975.

**CANCLINI**, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Edusp, 2008.

- CASCUDO**, Luiz da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo, Ed. Itatiaia, 1984.
- CORREIA**, Samuel Cavalcante. *Pássaros, poesias e canções – Limiares de uma concepção musical*. João Pessoa: UFPB, 2008. (Dissertação, Mestrado em Música).
- CROCE**, Benedetto. *Estetica como scienza dell'impressione e linguística generale*. Bari, Ed. Laterza, 1945.
- DELEUZE**, Gilles. *Conversações*. São Paulo. Ed.34, 2008.
- DELEUZE**, Gilles, **GUATTARI**, Felix. *O que é a filosofia?* São Paulo. Ed. 34, 2010.
- FARIA**, Antônio, **BARROS**, Luitgarde, **SERRÃO**, Ruth. *Guerra-Peixe. Um músico Brasileiro*. Rio de Janeiro Ed. Lumiar., 2007
- FIAMMENGHI**, Luiz Henrique. *O VIOLINO VIOLADO: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas - Tradição e inovação em José Eduardo Gramani*. Campinas: UNICAMP, 2008. (Tese, Doutorado em Música).
- GRÜNEWALD**, Rodrigo de Azeredo. *Toré: regime encantado do índio do Nordeste*. Recife: Massangana, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Toré e jurema: emblemas indígenas no nordeste do Brasil*. São Paulo. Artigo publicado na Revista Ciência e Cultura, vol 60, nº4. 2008.
- GADAMER**, Hans-George. *Verdade e Método - Esboços de uma Hermenêutica Filosófica*. São Paulo. Editora Vozes, 1997.
- HARNONCOURT**, Nikolaus. *O Discurso dos sons*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editora, 1988.
- KANT**, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1997.
- KANZIO**, Ricardo. Texto do encarte do CD *Música Armorial com Quinteto da Paraíba*. Nimbus Records, 1997.
- KIEFER**, Bruno. *História da Música Brasileira Dos Primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre. Editora Movimento, 1995.
- LIMA**, Ana Paula Campos. *O Movimento Armorial e suas fases*. Monografia do curso de Comunicação Social. Unicap. Recife, 2000.

**LIMA BRITO**, Antônio de Pádua. *Ariano Suassuna e o Movimento Armorial: Cultura brasileira no regime militar*. Campinas. Unicamp 2005. (Dissertação de Mestrado em Sociologia)

**MACIEL**, Jarbas. *Entrevista ao crítico Carlos Eduardo Amaral no blog Audições Brasileiras*. Recife, 2002.

\_\_\_\_\_. “Os Sertões: espaços, tempos, movimentos”. Artigo publicado nos cadernos do Programa de pós graduação em História da UFPE. Recife, 2006.

**MARINHO**, Marina Tavares Zenaide. *Aspectos analíticos-interpretativos e a estética Armorial no Concertino em Lá maior para violino e orquestra de cordas de Clovis Pereira*. João Pessoa: UFPB, 2010. (Dissertação, Mestrado em Música).

**MARIZ**, Vasco. *Francisco Mignone, o homem e a obra*. Funarte. Rio de Janeiro, 1997.

**MORAES NETO**, Geneton. *O Brasil, seu povo e seu destino, segundo Suassuna* (entrevista), Jornal do Commercio. Recife, 12/09/1989.

**MATTHELSON**, Johann. *Sobre as qualidades das tonalidades e seus efeitos na expressão dos afetos*. Artigo de 1713 traduzido por Lucia Carpena e Renate Sudhaus, 2000.

**MENEZES**, Rodrigo Carqueja. *Devir e agenciamento no pensamento de Gilles Deleuze*: Artigo publicado no SIMPOM 2010-Rio de Janeiro

**MUZART**, Idelette. *Em demanda da poética popular*. Campinas. Editora Unicamp, 1999.

**NEVES**, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro Ed. Contracapa, 2008.

**NEWTON JÚNIOR**, Carlos. *O pai, o exílio e o reino: a poesia Armorial de Ariano Suassuna*. Recife Ed. Universitária, 1999.

\_\_\_\_\_. *O Circo da Onça Malhada: Iniciação à Obra de Ariano Suassuna*. Recife Ed. Artelivro, 2000.

**NÓBREGA**, Ana Cristina. *A rabeca no cavalo marinho de Bayeux, Paraíba*. João Pessoa: Editora Universitária, 2000.

**NÓBREGA**, Ariana. *A Música no Movimento Armorial*. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2000. (Dissertação, Mestrado em Música).

**O'SAEGE**, Peter. *O texto musical*. Revista Plural. Rio de Janeiro. Fundação das Artes, 1998.

**OXFORD**, Dicionário. *Dicionário para estudantes brasileiros de Inglês*. São Paulo: Oxford University (Brasil), 2010.

**PAREYSON**, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 1997.

**POPPER**, Karl. *Conjecturas e Refutações*. Brasília Ed. UNB, 1982.

**QUEIROZ**, Rucker Bezerra. *Abordagem analítico-interpretativa da Sonatina (1995) para violino e piano de Danilo Guanais*. Campinas. Unicamp 2002. (Dissertação de Mestrado em Artes)

\_\_\_\_\_. Entrevistas com: Jarbas Maciel (2009-2010), Samuel Espinoza (2010-2011), Fernando Torres Barbosa (2011), José Ursicino (Duda) (2009), Fernando Pintasilgo (2012), Yerko Pinto (2011), Hercílio Antunes (2011).

**ROBERTSON**, Alec, **STEVENS**, Denis. *História de Música 'Pelicano'*, volume 1. Lisboa; Editora Ulisseia, 1960.

**SCHAEFFER**, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid. Ed. Alianza, 1996.

**SCHOENBERG**, Arnold. *Harmonia*. São Paulo. Ed. Unesp, 1999.

**SIQUEIRA**, José. *O sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa Ed. Universitária., 1981.

**SOLER**, Luis. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife: Editora Universitária, 1978.

**SUASSUNA**, Ariano. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro Ed. José Olympio., 2007.

\_\_\_\_\_. *Aula Magna*. João Pessoa Ed. Universitária., 1994.

\_\_\_\_\_. *O santo e a porca – O casamento suspeito*, 2ª edição. Rio de Janeiro. Ed. José Olympio, 1976.

\_\_\_\_\_. *O Movimento Armorial*., Universidade Federal de Pernambuco, Recife Ed. Universitária, 1974.

\_\_\_\_\_. Texto do encarte do CD "*Missa de Alcaçus*". Natal: UFRN, 1996.

**TINHORÃO**, José Ramos. "*O milagre brasileiro do Quinteto Armorial*" Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 1974.

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

**VASCONCELOS**, Marcus André. Caderno de graduação da disciplina “Morfologia e Análise Musical”. Natal. UFRN, 2008.

**VENTURA**, Leonardo. *A Música nos espaços. Paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial*. Natal: Departamento de História UFRN, 2006. (Dissertação, Mestrado em História).

**VICTOR**, Adriana; **LINS**, Juliana Marcos. *Ariano Suassuna, um perfil biográfico*, Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar, 2007.

**VINICIUS**, Marcos. *Algumas notas sobre a música do Nordeste*, Revista Vozes. Petrópolis. Ed. Vozes, 1972.

**ZERO QUATRO**, Fred. *Vivemos a longa era da pilhagem, Suplemento Cultural*. Recife, 1998.



## **Anexo A**

*Discografia dos Quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru.*

## Quinteto Armorial

*Primeiro LP, “Do romance ao galope nordestino”, de 1974.*



Figura 45 – Capa do LP “Do romance ao galope nordestino”.

Lado A:

1. Revoada (Antônio Madureira)
2. Romance da Bela Infanta (Romance ibérico do séc. XVI, arr. Antônio Madureira)
3. Mourão (Guerra-Peixe/Clovis Pereira)
4. Toada e Desafio (Capiba)
5. Ponteio Acutilado (Antônio Nóbrega)
6. Repente Armorial (Antônio Madureira)

Lado B:

1. Toré (Antônio Madureira)
2. Excelência (Tema nordestino de canto fúnebre, arr. Antônio Madureira)
3. Bendito (Egildo Vieira)
4. Toada e Dobrado de Cavallhada (Antônio Madureira)
5. Romance de Minervina
6. Rasga (Antônio Nóbrega)

A composição do Quinteto:

Antônio José Madureira – viola sertaneja

Edilson Eulálio – violão

Antônio Nóbrega – violino e rabeca

Egildo Vieira - flauta e pífano

Fernando Torres Barbosa – marimbau

Capa – Gravura de Gilvan Samico – “Alexandrino e o Pássaro de Fogo”

Produção - Aluizio Falcão

Técnico de som - Marcus Vinícius

Estúdio Eldorado – São Paulo – SP – Discos Marcus Pereira

*Segundo LP, "Aralume", de 1976*

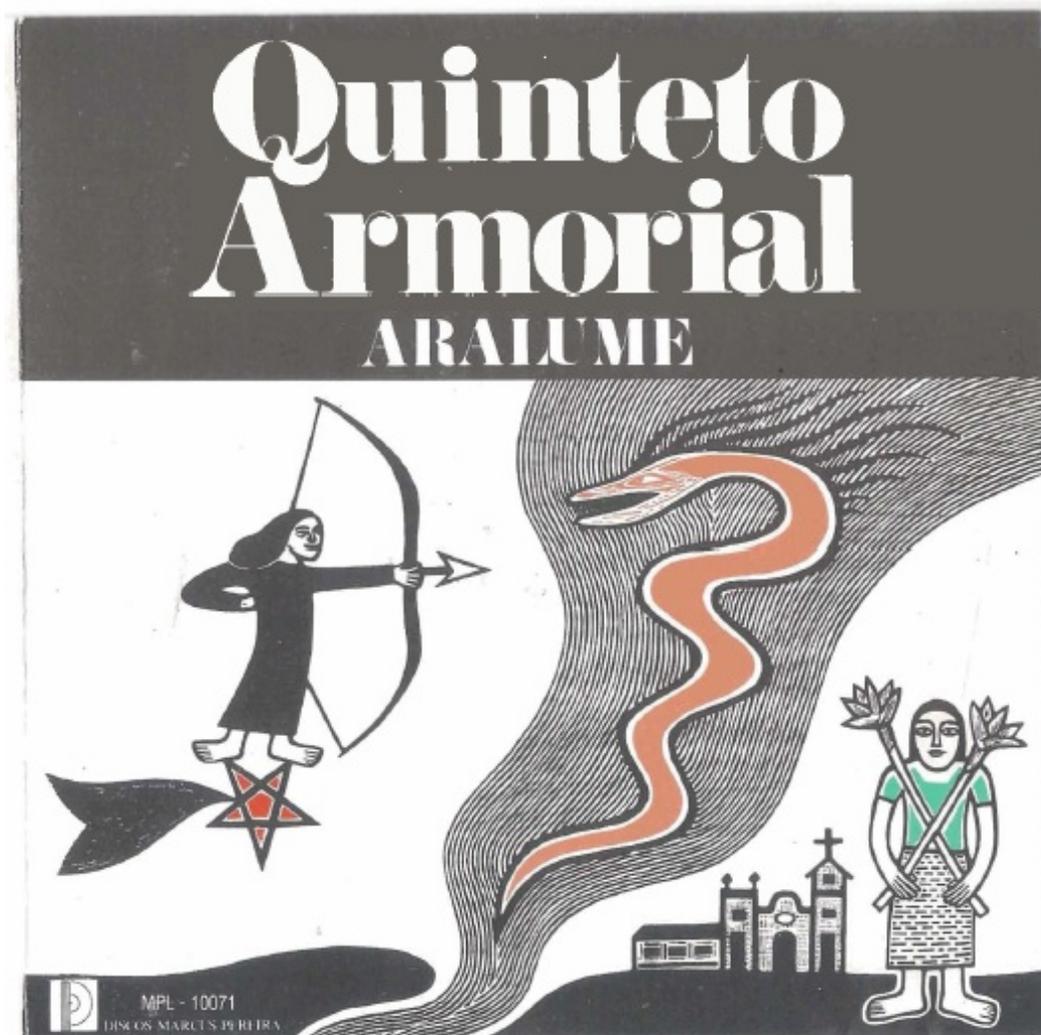


Figura 46 – Capa do LP “Aralume”.

Lado A

1. Lancinante (Antônio Madureira)
2. Improviso (Antônio Madureira)
3. O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna (Antônio Madureira)
4. Aralume (Antônio Madureira)

## Lado B

1. Reisado (Egildo Vieira)
2. Guerreiro (Antônio Madureira)
3. Ponteados (Antônio Madureira)
4. Chamada e Marcha Caminheira (Egildo Vieira)

Nesse disco, o Quinteto mantém a mesma formação, com a diferença de que nesse segundo trabalho, os integrantes tocam outros instrumentos além dos tocados no primeiro trabalho:

Antônio José Madureira – viola sertaneja e zabumba

Edilson Eulálio – violão, ganzá e matraca

Antônio Nóbrega – violino, rabeca e caixa

Egildo Vieira – flauta, pífano e prato

Fernando Torres Barbosa – marimbau e tambor

Capa – Gravura de Gilvan Samico – “O Triunfo da Virtude sobre o Demônio”

Produção – Carolina Andrade

Assistente de Produção – Cesário Coimbra de Andrade

Técnico de som - Marcus Vinícius

Estúdio – ABW – São Paulo – SP - Discos Marcus Pereira

*Terceiro LP, “Quinteto Armorial”, de 1978.*



Fig. 47 – Capa do LP “Quinteto Armorial”.

Lado A

1. Batuque de Luanda (Antonio Madureira)
  2. Romance da Nau Catarineta (Antonio Madureira)
  3. Toques dos caboclinhos (D. P.)
  4. Entremeio para rabeça e percussão (Antônio Nóbrega)
- I – Cortejo  
II – Baiano  
III – Boi

Lado B:

1. Ária (Cantilena da Bachianas Brasileiras nº 5 de Heitor Villa-Lobos transcrição Antônio Madureira)
2. Toque para marimbau e orquestra (Antônio Madureira)
  - I – Galope à beira-mar
  - II – Bendito de romeiros
  - III – Marcha rural

Além dos componentes do Quinteto, alguns músicos da Orquestra Armorial participaram desse registro:

Antúlio Madureira – solista  
Antônio Madureira – regente  
Antônio Nóbrega, João Debelli, Elyr Silva – violinos  
Judas Tadeu – viola  
Alexandre Johnson, Fernando Pintassilgo – flautas  
Edvaldo Eulálio – viola nordestina  
Paulo Johnson – clarinete  
Nailson Simões – trompete  
Reginaldo Barros – trombone  
Fernando Torres, Antúlio Madureira, Fernando Rangel – marimbaus  
Geraldo dos Santos, Carlos Vieira e Nilton Rangel – percussão

Capa – Aníbal Monteiro - Pirogravura em couro  
Produção – Discos Marcus Pereira  
Técnico de som – Waldir Pinheiro  
Estúdio – Dó Ré Mi – São Paulo – SP

*Quarto LP, “Sete Flechas”, de 1980.*



Figura 48 – Capa do LP “Sete flechas”.

O último trabalho do Quinteto Armorial, “Sete Flechas” foi registrado em 1980. Nesse LP tem-se o primeiro e único registro de canto na obra do Quinteto Armorial. Trata-se do “Martelo Agalopado”, uma poesia de Ariano Suassuna e música de Antônio Nóbrega, que também é responsável pela interpretação. A poesia, “segundo sua classificação do Romancero Popular Nordestino, faz parte da poesia Improvisada, pertencendo à família das Décimas, no caso o Martelo”.

## Martelo Agalopado

*Ariano Suassuna*

O galope sem freio dos cavalos,  
os punhais reluzentes do cangaço,  
a prata dos Bordões, no seu traspasso,  
o pipocar dos rifles e seus estralos.  
O sino, com seus toques de badalo,  
as onças com seus olhos amarelos,  
o lajedo que é trono e que é castelo,  
o rressonar do Mundo – esta Onça parda,  
o vento, o sangue, o sol, a madrugada,  
e eu tinindo o galope do martelo.

Na prisão destas pedras fui atado,  
aos olhos garça duma Cega fera.  
O sangue da pobreza é uma Pantera  
que estraçalha meu povo injustiçado.  
Onde reina a justiça do sonhado,  
senhores do baraço e do cutelo?  
Ela vem! E eu, ao fogo do flagelo,  
mesmo em dura prisão assim metido,  
na cadeia dos anos vou, detido,  
retinindo o galope do martelo.

E as abelhas, o mel acre e dourado,  
e o angico, e o tambor, e a baraúna.  
O concriz auri-rubro, a caraúna,  
os cardeiros de frutos estrelados.  
Chora a Vida: - “Ai meu sangue assassinado!”  
Grita o Mundo: - “Na pedra eu me cinzelo!”  
E o Tempo: - “Tudo eu queimo e esfarelo!”  
Quanto a mim, aos açoites da virola,  
vou, nas cordas de prata da viola,  
retinindo o galope do martelo.

Lado A

1. Marcha da Folia (Raul Morais)

2. Sete Flechas (Antônio Madureira)
3. Xincuan (Antônio Madureira)
4. Improviso (Antônio Madureira)
5. Cocada (Lourival Oliveira)

#### Lado B

1. Martelo Agalopado (Antônio Nóbrega & Ariano Suassuna)
2. Cantiga (Antônio Madureira)
3. Algodão (Luiz Gonzaga & Zé Dantas)
4. Zabumba Lanceada (Fernando Torres Barbosa)

Antônio José Madureira – viola sertaneja

Edilson Eulálio – violão

Antônio Nóbrega – violino, rabeca e voz

Fernando Pintassilgo - flauta e pífano

Fernando Torres Barbosa – marimbau

Capa – Gravura de Fernando Torres fotografado por Roberto Coura

Direção Artística – Marcus Vinícius

Produção – Discos Marcus Pereira

Técnico de som – Sérgio Jovine e Ronaldo Galvão

Estúdio – Spalla Gravações – São Paulo - SP

## Quinteto Da Paraíba

*Primeiro CD, “Armorial e Piazzolla, de 1994.*

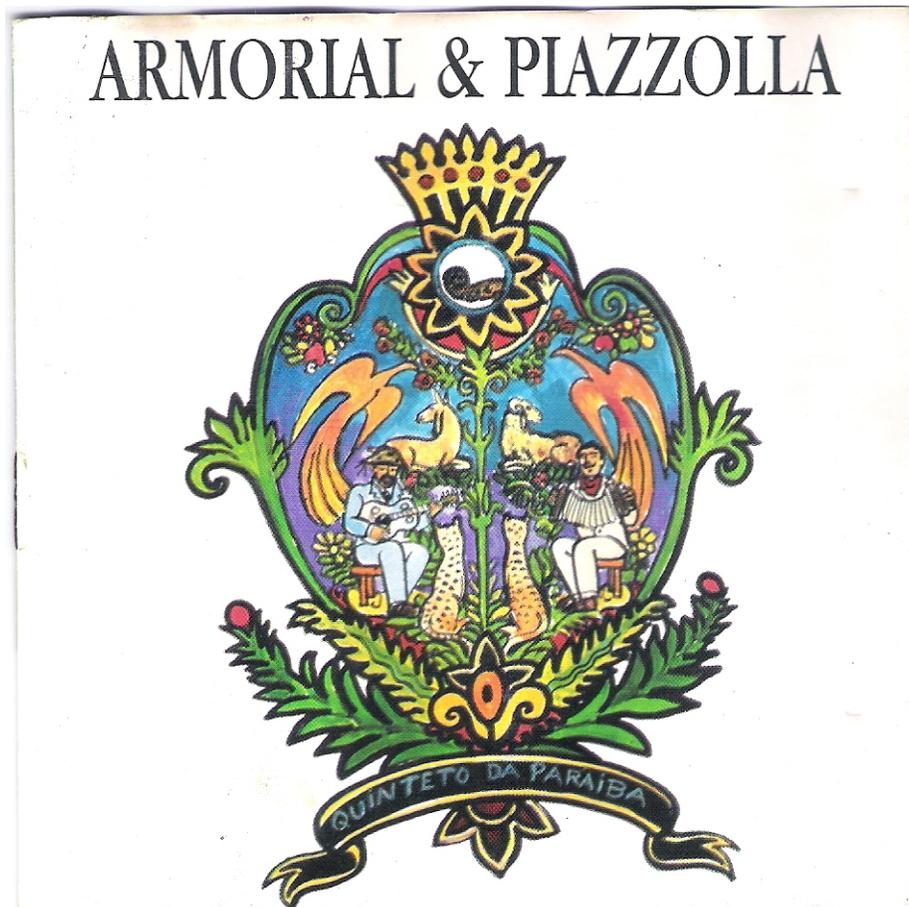


Figura 49 – 1ª Capa do CD “Armorial e Piazzolla”

Músicas:

1. No Reino da Pedra Verde (Clovis Pereira)
2. Aboio (Clovis Pereira)
3. Galope (Clovis Pereira)
4. Toada e Desafio (Capiba)
5. Rasga (A. Nóbrega)
6. Toré (A. Madureira)

7. Adios Nonino (A. Piazzolla)
8. Otoño Porteño (A. Piazzolla)
9. Mort (A. Piazzolla)
10. Fuga e Misterio (A. Piazzolla)
11. Prelúdio nº9 (A. Piazzolla)
12. Melancólico Buenos Aires (A. Piazzolla)

Capa – Gravura de Flávio Tavares

Direção Artística – Quinteto da Paraíba

Produção – Quinteto da Paraíba

Técnico de som – Sérgio Gallo

Estúdio – SG Studio – Gravado no Cine Banguê da Fundação Espaço Cultural em João Pessoa - PB



Figura 50 – 2ª Capa do CD “Armorial e Piazzolla”

Segundo CD, “*Quinteto da Paraíba: Música Armorial*”, de 1995.



Figura 51 – Capa do CD “Música Armorial”

## Músicas

1. (1-3)Três peças Nordestinas(1971) (Clovis Pereira)
4. Mulher Rendeira (folclore)
5. Toré (A. Madureira)
6. Toada e desafio (Capiba)
7. Aralume (A. Madureira)
8. A Pedra do Reino (Jarbas Maciel)
9. Variações Sobre um Tema de Guerra-Peixe “Mourão” (Clovis Pereira)
10. Preguiça (A. Madureira)
11. O Guerreiro (A. Madureira)
12. Rasga do Nordeste (A. Nóbrega)

13. Baque de Luanda (A. Madureira)
14. Toada e Dobrado de cavalhada (A. Madureira)

Capa – Gravura de Gilvan Samico

Direção Artística – Quinteto da Paraíba

Produção – Ricardo Canzio

Técnico de som – Robin Broadbank

Gravado pela Nimbus Records na Capela da Ordem terceira da Igreja de São Francisco João Pessoa - PB

Em 2001, após o término do contrato de utilização dos fonogramas aconteceram alguns problemas com recebimento de *royalties*, tanto da Kuarup quanto da Nimbus. O Quinteto da Paraíba, já dividindo sua área de atuação entre a Música Armorial e o trabalho com o cantor e compositor Xangai, decide remixar algumas músicas do “Armorial & Piazzola” e o “Música Armorial – String Quintets from Northeastern Brazil” e convida dois percussionistas paraibanos. Glauco Andreza e Guegué Medeiros participaram colocando Zabumba, Triângulo e ovinho nessas remixagens.

*Terceiro CD, “A Pedra do Reino”, 2001.*



Figura 52 – Capa do CD “A Pedra do Reino”

Músicas:

1. A Pedra do Reino (Jarbas Maciel)
2. Variações Sobre um Tema de Guerra-Peixe “Mourão” (Clovis Pereira)
3. Preguiça (A. Madureira)
4. Mulher Rendeira (folclore)
5. Aboio (Clovis Pereira)
6. Baque de Luanda (A. Madureira)
7. Aralume (A. Madureira)
8. Rasga do Nordeste (A. Nóbrega)
9. O Guerreiro (A. Madureira)

10. Toada e Dobrado de cavalhada (A. Madureira)

Capa – Reprodução da tela de Flávio Tavares – A Pedra do Reino  
Direção Artística e remixagem – Quinteto da Paraíba e Sérgio Gallo  
Produção – Quinteto da Paraíba.

## QUINTETO UIRAPURU

*Primeiro CD, “Lá em Casa”, 2003.*



Figura 53 – Capa do CD “Lá em casa”.

### Músicas:

1. Tambaú (Umberto Germoglio)
2. Homenagem a Ezaldo Polari (S. Moura Guedes)
3. Ave Maria (Bach-Gounod)
4. Concerto Alla Rustica – Presto (A. Vivaldi)
5. Pequena Serenata Noturna – Allegro (W.A. Mozart)
6. Fulô da Paraíba (GenGen)
7. Canto do Litoral (Rucker Bezerra-José Bezerra Filho)
8. Pra que Jurar? (GenGen)
9. Morena (GenGen)

10. Coração Dilacerado (GenGen)
11. Irmão do Surdo (GenGen)
12. Mundo Encantador (GenGen)
13. Terra Formosa (GenGen – José Bezerra Filho)

Capa – Elton Ferreira

Direção Artística – Rucker Bezerra

Produção – José Bezerra Filho

Técnico de som – Sérgio Gallo e Flávio Boy

Estúdio – SG Studio

*Segundo CD, “Sivuca & Quinteto Uirapuru”, de 2004.*



Figura 54 - Capa do CD “Sivuca e Quinteto Uirapuru” com a tela “Acordeon para Quinteto” de Chris Caldas

Músicas:

01. Choro de Cordel (Sivuca - Glória Gadelha)
02. Em nome do amor (Glória Gadelha)
03. Sanhauá (Sivuca - Glória Gadelha)
04. Luz (Rucker Bezerra)

05. Filhos da Lua (Glória Gadelha)
06. Chibanca no Uirapuru (Hercílio Antunes)
07. Canção Piazzollada (Sivuca - Glória Gadelha)
08. Minha Luiza (Rucker Bezerra)
09. Aquariana (Sivuca)
10. Um tom para Jobim (Sivuca - Osvaldinho)
11. Espreguiçando (Hercílio Antunes)
12. Feira de Mangaio (Sivuca - Glória Gadelha)

Capa – Reprodução da tela “Acordeon para Quinteto” de Chris Caldas

Direção Artística – Sivuca, Glória Gadelha e Quinteto Uirapuru

Produção – Quinteto Uirapuru

Técnico de som – Sérgio Gallo e Igor Ayres

Gravado ao vivo no SG Studio, em João Pessoa.

*Terceiro CD, “Luz”, de 2006.*



Fig 55 - Capa do CD com a trilha sonora do espetáculo “LUZ”.

Músicas:

1. Suíte “Luz” – Abertura (Rucker Bezerra)
2. Suíte “Luz” – Cena 1 (Rucker Bezerra)
3. Suíte “Luz” – Cena 2 (Rucker Bezerra)
4. Suíte “Luz” – Cena 3 (Rucker Bezerra)
5. Suíte “Luz” – Cena 4 (Rucker Bezerra)
6. Suíte “Luz” – Final (Rucker Bezerra)

Capa –Chris Caldas

Direção Artística – Rucker Bezerra

Produção – Quinteto Uirapuru

Técnico de som – Sérgio Gallo e Igor Ayres

Gravado no SG Studio, em João Pessoa.

## **Anexo B**

*Partituras do toré de Antônio Madureira, e arranjos de Adail Fernandes e Rucker  
Bezerra*

# Toré

Antonio José Madureira

Musical score for Violino, Flauta, Marimbá, Viola, and Violão. The Violino part features a melodic line with slurs and accents, starting with a sharp sign. The other instruments (Flauta, Marimbá, Viola, Violão) are currently blank.

Musical score for Violino and Violão. The Violino part continues with a melodic line. The Violão part features a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The other instruments (Flauta, Marimbá, Viola) are currently blank.

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first measure contains a complex chordal texture with many notes. The second measure features a long horizontal line, possibly a fermata or a placeholder. The third measure starts with a measure rest (indicated by a '7' over the staff) followed by a sequence of eighth notes. The fourth measure continues with eighth notes, and the fifth measure ends with a half note. The bottom staff mirrors the first measure with a similar chordal texture and has a measure rest in the second measure. The rest of the system is empty.

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves. The top staff continues with eighth notes in the first measure, followed by a half note in the second measure. The third measure contains a sequence of eighth notes, and the fourth measure ends with a half note. The bottom staff has a sequence of eighth notes in the first measure, followed by three measures of sustained chords (indicated by a 'p' dynamic marking and a fermata-like line). The fourth measure contains a sequence of eighth notes. The rest of the system is empty.

Handwritten musical score for two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a series of eighth-note chords, with some notes beamed together. The bottom staff contains a similar rhythmic pattern, likely representing a bass line or accompaniment. The notation is dense and characteristic of a working draft.

Handwritten musical score with percussion notation. The top two staves contain sparse notes, possibly for a vocal line. The third staff features a series of rectangular boxes representing a rhythmic pattern, with the text "PERCUTIR NA MADEIRA" written below it. The bottom two staves contain notes with stems, some marked with "c" and "d", and include slash marks indicating rests or specific rhythmic values.

Handwritten musical score for the first system. It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The score consists of five staves. The top two staves contain melodic lines with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bottom three staves contain rhythmic accompaniment, with the lowest staff labeled 'clavob' and containing a bass clef and a few notes. The music is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs (slashes with dots) in the lower staves.

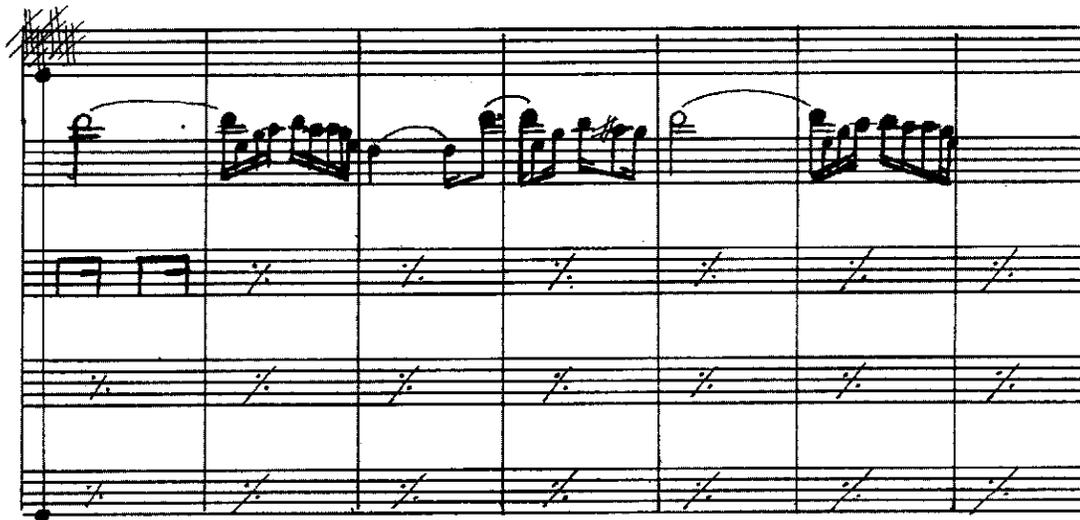
Handwritten musical score for the second system. It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The score consists of five staves. The top two staves contain melodic lines with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bottom three staves contain rhythmic accompaniment, with the lowest staff labeled 'clavob' and containing a bass clef and a few notes. The music is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs (slashes with dots) in the lower staves.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is for the piano, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is for the cello, with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with eighth notes and rests. The third and fourth staves are for the cello's accompaniment, with a bass clef and a key signature of one sharp. They contain a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is for the piano's accompaniment, with a bass clef and a key signature of one sharp, containing a rhythmic pattern of eighth notes. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is for the piano, with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is for the cello, with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with eighth notes and rests. The third and fourth staves are for the cello's accompaniment, with a bass clef and a key signature of one sharp. They contain a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is for the piano's accompaniment, with a bass clef and a key signature of one sharp, containing a rhythmic pattern of eighth notes. The system concludes with a double bar line.



A musical score system consisting of six staves. The top two staves contain melodic lines with various note values and rests. The third staff is filled with a dense, repetitive rhythmic pattern. The bottom two staves contain bass lines with notes and rests. The system concludes with a double bar line.



A musical score system consisting of four staves. The top staff features a melodic line with a series of eighth notes and rests. The second staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. The third and fourth staves are filled with a rhythmic pattern of eighth notes, likely representing a drum or percussion part. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for guitar, bass, and drums. The score is written on four staves. The top staff is for guitar, the second for bass, and the third and fourth for drums. The music is in 7/8 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The guitar part includes a melodic line with slurs and a tremolo effect. The bass part consists of a steady eighth-note pattern. The drum part features a consistent rhythmic pattern with a snare drum and a bass drum.

Handwritten musical score for guitar, bass, and drums. The score is written on four staves. The top staff is for guitar, the second for bass, and the third and fourth for drums. The music is in 7/8 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The guitar part includes a melodic line with slurs and a tremolo effect. The bass part consists of a steady eighth-note pattern. The drum part features a consistent rhythmic pattern with a snare drum and a bass drum.

The first system of the handwritten musical score consists of six staves. The top staff contains a melodic line with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features a series of eighth-note patterns, some with slurs and ties, and ends with a whole note chord. The second staff contains a dense texture of sixteenth-note chords. The third staff has a series of vertical lines, possibly representing a percussive or electronic texture. The fourth staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The fifth staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The sixth staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs.

The second system of the handwritten musical score consists of six staves. The top staff contains a melodic line with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features a series of eighth-note patterns, some with slurs and ties, and ends with a whole note chord. The second staff contains a dense texture of sixteenth-note chords. The third staff has a series of vertical lines, possibly representing a percussive or electronic texture. The fourth staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The fifth staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The sixth staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs.

# TORÉ

RUEKERB@  
TERRA.COM.BR

1

duração aprox.: 3'

Antonio José Madureira  
arr. Adail Fernandes

Vivo ♩ = 120

Violin 1 part with *s/vib.* and *f* markings. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff shows a series of eighth-note patterns starting with a dynamic *f* and *s/vib.* marking.

Violin 1 and Violin 2 parts. Violin 1 has a *s/vib.* marking. Violin 2 has a *f* marking. The score continues with eighth-note patterns and rests.

Violin 1 and Violin 2 parts. Violin 1 has a *s/vib.* marking. Violin 2 has a *s/vib.* marking. The score concludes with eighth-note patterns and rests.

System 1: A four-staff musical score in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The first two staves contain melodic lines with various ornaments and triplets. The last two staves are empty.

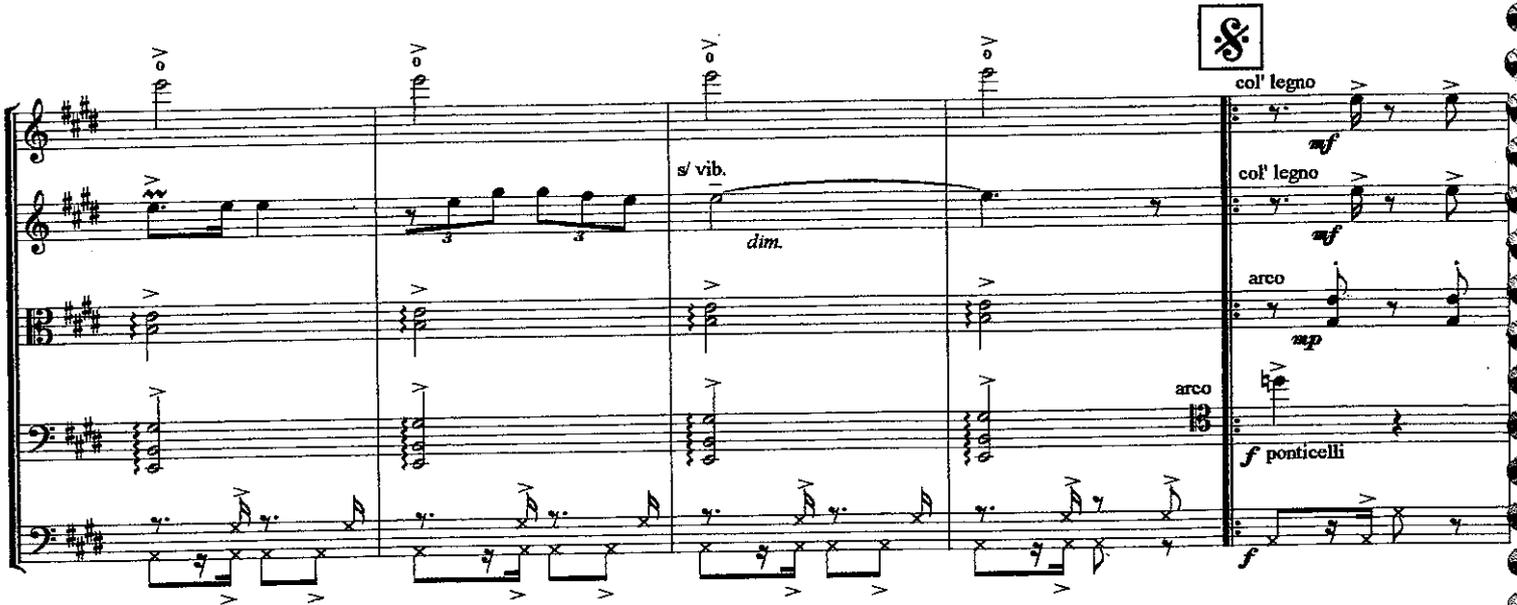
System 2: A four-staff musical score in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. The first two staves contain melodic lines, including a wavy line in the second measure of the first staff. The last two staves are empty.

System 3: A four-staff musical score in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. The first staff begins with the instruction "s/ vib." and contains a melodic line with many ornaments. The second staff contains a melodic line with ornaments. The last two staves are empty.

**A**

*s/vib.*  
*s/vib.*  
*mp*  
*pizz*  
*pizz*  
*mf*  
*mf*

*p cresc.*  
*mf*



Musical score system 1, measures 1-4. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a fifth staff for woodwinds. The woodwind staff is marked with a woodwind symbol and 'col' legno'. The first treble staff has a 's/ vib.' marking above it. The second treble staff has a 'dim.' marking below it. The first bass staff has an 'arco' marking above it. The second bass staff has an 'arco' marking above it. The fifth staff has 'f ponticelli' markings below it. There are four 'ov' markings above the first four measures.



Musical score system 2, measures 5-8. This system continues the five-staff arrangement from the previous system. The woodwind staff continues with 'col' legno' markings. The first treble staff has a 'dim.' marking below it. The first bass staff has an 'arco' marking above it. The second bass staff has an 'arco' marking above it. The fifth staff has 'f ponticelli' markings below it.



Musical score system 3, measures 9-12. This system includes first and second endings. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.'. The woodwind staff is marked with a woodwind symbol and 'B' in a box. The first treble staff has a 'dim.' marking below it. The first bass staff has an 'arco' marking above it. The second bass staff has an 'arco' marking above it. The fifth staff has 'f ordinario' markings below it. The first ending in the fifth staff is marked 'f ordinario'. The second ending in the fifth staff is marked 'f ordinario'. The first ending in the fifth staff is marked 'arco >'. The second ending in the fifth staff is marked 'arco >'. The first ending in the fifth staff is marked 'f'. The second ending in the fifth staff is marked 'f'.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the system.

C

The second system of the musical score, marked with a 'C' in a box, consists of five staves. The top staff has a dynamic marking of *mf*. The second and third staves have a dynamic marking of *p*. The bottom staff has a dynamic marking of *mf* and includes the instruction 'pizz' (pizzicato) under the first few measures. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

The third system of the musical score consists of five staves. The top staff has a dynamic marking of *mf*. The second and third staves have a dynamic marking of *mf*. The bottom staff has a dynamic marking of *mf*. The instruction 'col legno' is written above the top staff in the fourth measure. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

To Coda

1. 2.

*f* ponticelli *s/ vib.*

*f* ponticelli *s/ vib.*

pizz.

arco

*f* ponticelli *s/ vib.*

D

ordinario

ordinario

arco *s/ vib.*  
ordinario

*mf*

col legno

*mf*

1. *s/ vib.*

*s/ vib.*

D.S. al Coda

2. *s/ vib.*

⊕ Coda

The first system of the Coda section features four staves. The top two staves are labeled 'ordinario' and the bottom two are labeled 'arco s/ vib.' and 'col' legno'. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The first four measures show a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fifth measure is a whole note chord, with the top staff marked '1. s/ vib.' and the second staff marked 's/ vib.'.

The second system begins with a first ending bracket labeled '2.' above the first staff. The music continues with eighth-note patterns and accents. The bottom two staves feature a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a final measure containing a triplet of eighth notes in the second and third staves.

The third system continues the musical texture. The top two staves have eighth-note patterns with accents. The bottom two staves have a consistent eighth-note accompaniment. The system ends with a final measure where the top two staves have a triplet of eighth notes and the bottom two staves have a final note with a forte (*ff*) dynamic marking.

# TORÉ

Antônio Madureira  
arr. Rucker Bezerra

Violin I

*f* sem vibrato

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Vln. I

Vln. II

*mf*

Vla.

Vc.

Cb.

TORÉ

2  
11

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

0

V

V

V

V

V

Detailed description: This musical score block covers measures 11 through 15. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/11. Measures 11 and 12 show the Violin I and II parts with eighth-note patterns, while the lower strings play sustained notes. Measures 13-15 feature a change in the Violin parts, with accents and a dynamic marking of *mf*. A fermata is placed over the first measure of the second system (measure 13).

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

3

3

3

3

3

Detailed description: This musical score block covers measures 16 through 20. It features the same five staves as the previous block. Measures 16 and 17 show the Violin I and II parts with eighth-note patterns and accents. Measures 18-20 feature a change in the Violin parts, with triplets and accents. The lower strings continue to play sustained notes.



TORÉ

4  
31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**A** pizz.

*mf* com a unha do dedo indicador

*mf* com o parafuso do arco na queixeira

pizz.

*mf* com o polegar, imitando um violão

*mf* percutindo no corpo do baixo

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

41

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 41 through 45. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Violin I part consists of a steady eighth-note accompaniment. The Violin II part has a more active melody with some triplets. The Viola part is a simple eighth-note accompaniment. The Violoncello and Contrabasso parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

46

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

B

col legno

*mf*

col legno

*mf*

arco

*mp*

*f* arco sul ponticello

Detailed description: This block contains the musical score for measures 46 through 50. It features the same five staves as the previous block. At measure 46, there is a section marked 'B' with a repeat sign. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern with accents. The Viola part continues with its eighth-note accompaniment. The Violoncello and Contrabasso parts play a rhythmic pattern. At measure 50, there is a section marked 'col legno' for the Violin I and II parts, with a dynamic marking of *mf*. The Viola part is marked 'arco' with a dynamic marking of *mp*. The Violoncello and Contrabasso parts are marked '*f* arco sul ponticello'.

TORÉ

6  
51

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Detailed description: This system contains measures 51 through 55. The score is for a string quartet. The first two staves are Violin I and Violin II, both in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). They play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The third staff is Viola in alto clef (C4), and the fourth is Violoncello in bass clef (C2), both in 3/4 time. They play a similar rhythmic pattern. The fifth staff is Contrabass in bass clef (C0), playing a pattern of eighth notes with 'x' marks below the notes, indicating natural harmonics. The music is in a major mode with two sharps.

56

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

arco  
*mp*  
*f*  
*f*

Detailed description: This system contains measures 56 through 60. The instrumentation remains the same. In measure 56, the Violin I part is marked 'arco' and 'mp' (mezzo-piano). The Viola and Violoncello parts are marked 'f' (forte). The Contrabass part continues with the same pattern as in the previous system. The music is in a major mode with two sharps.

TORÉ

7

61

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

66

1ª vez, ordinario  
2ª vez, sul ponticello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f* *poco dim.*

*f* *poco dim.*

*f*

*f* *marcado sempre*

8  
71

**C**

TORÉ

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*mf* com o parafuso do arco na queixeira

*p*

*p* com o parafuso do arco no espelho

*mf* pizz. + simile

76

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

TORÉ

81 9

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 81 through 85. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Violin I part has a dynamic marking of *p* at the beginning of measure 84. The Violin II part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts have similar rhythmic patterns, with the Contrabasso part including a double bar line in measure 84.

86

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 86 through 90. It features the same five staves as the previous block. The Violin I part has a dynamic marking of *f* at the beginning of measure 86. The Violin II part continues with its rhythmic pattern. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts also continue with their respective rhythmic patterns.

TORÉ

10  
91

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Detailed description: This system contains measures 10 through 15. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents. The Violin II part plays a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The Viola part has a melodic line with slurs. The Violoncello part has a melodic line with slurs. The Contrabass part has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows the bass line with slurs and accents.

96

To coda ⊕

D

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*f* sem vibrato  
*f*  
*f* sem vibrato  
*f*  
*f* sem vibrato  
*f* pizz.  
*f* sem vibrato  
*f*

Detailed description: This system contains measures 96 through 100. Measure 96 is marked 'To coda' with a circled cross symbol. Measure 97 has a dynamic marking of *f* sem vibrato. Measure 98 has a dynamic marking of *f*. Measure 99 has a dynamic marking of *f*. Measure 100 has a dynamic marking of *f* pizz. A box containing the letter 'D' is placed above measure 98. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a melodic line with slurs. The Viola part has a melodic line with slurs. The Violoncello part has a melodic line with slurs. The Contrabass part has a melodic line with slurs and accents.

101

Vln. I *poco dim.* *ff* sul ponticello

Vln. II *poco dim.* *ff* sul ponticello

Vla. *ff* sul ponticello

Vc. *ff* sul ponticello

Cb. *ff* sul ponticello

106

Vln. I *D.S. al Coda*

Vln. II *D.S. al Coda*

Vla. *D.S. al Coda*

Vc. *D.S. al Coda*

Cb. *D.S. al Coda*

TORÉ

12

Coda

111

Vln. I *sfp* *f* acell poco a poco

Vln. II *sfp* *f* acell poco a poco

Vla. *sfp* *f* acell poco a poco

Vc. *pizz.* *f* acell poco a poco

Cb. *sfp* *f* acell poco a poco

116

Vln. I 1. 2.

Vln. II 1. 2.

Vla. 1. 2.

Vc. 1. 2.

Cb. 1. 2.

121

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

125

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.