



## A COMPOSIÇÃO NO MOVIMENTO ARMORIAL: LACONISMO E ESCRITURA DE UM TORÉ

COMPOSITION IN ARMORIAL MOVEMENT: LACONISM AND WRITING OF A "TORÉ"

RUCKER BEZERRA DE QUEIROZ<sup>1</sup>, SAMUEL CAVALCANTI CORREIA<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Escola de Música – Universidade Federal do Rio Grande do Norte – ruckerb@terra.com.br

<sup>2</sup> Laboratório de Composição Musical – Universidade Federal da Paraíba – sccpianoviola@yahoo.com.br

**Abstract** *This paper aims a brief discussion on the Armorial Movement, its protagonists, interpreters and composers. Especially the composing act as a collective practice under aesthetics directions of Ariano Suassuna. In particular, three recordings of one piece where examined in comparison one to another in which was verified the interpretative decisions and contributions of the performers linked to the armorial scenario.*

**Key words:** *Armorial Movement, Northeast Brazil, interpretive practice*

**Resumo** *Este trabalho resulta de pesquisa em aporte interdisciplinar na qual o Movimento Armorial, seus protagonistas, intérpretes e compositores foram estudados pelas influências em gerações que se seguiram no Nordeste brasileiro. O ato compositivo enquanto prática interpretativa que se dilui no universo ideologicamente orientado pela figura incontestada de seu criador, o teatrólogo e literato Ariano Suassuna. Três gravações foram tomadas como base, na interpretação criativa de uma mesma obra, por meio do exame da escritura, tanto impressa quanto no registro interpretativo dos grupos envolvidos pelo Movimento.*

**Palabras clave:** Movimento Armorial, Nordeste Brasileiro, prática interpretativa



## 1. DA TRAJETÓRIA À COMPOSIÇÃO

Em três interpretações de *Toré* de Antônio Madureira, a ideologia que o norteia, – uma alusão ao rústico, primitivo, verificado na primeira gravação feita pelo Quinteto Armorial e sua relação mimético-organológica – a recriação na escritura e na performance dos Quintetos da Paraíba e Uirapuru, foram consideradas no tocante a parâmetros como dinâmica, articulações, aproximações rítmicas, nuances de tempo, etc. Concomitantemente, ao expormos uma ideologia, confrontamo-nos com exigências composicionais, além de concepções interpretativas – perfazendo em três quintetos, um legado de quarenta anos – para apresentarmos os desdobramentos em som e sentido enquanto argumento ou provocação para o ato criativo. Não obstante, outro aspecto posto em questão é o da denominação da contemporaneidade da música, não enquanto feitura do tempo, mas, aludindo à afirmativa 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. Não há, por assim dizer, busca por quebras de paradigmas formais, estruturais, ou de transcendência dos elementos e suas organizações tal como são dispostos nas manifestações populares matriciais. Tampouco – sem desmerecer o feito e a trajetória compositiva de seus criadores – a ligação dos compositores armorialistas perpassa outro fazer que não este etnicizado. Trazendo mais substância ao tema, Nóbrega (2000) 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 e nem eu fizemos realmente coisa alguma (NÓBREGA, 2000, p. 26).

Essa dificuldade não se dá apenas pelo distanciamento do objeto sonoro primário, 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 – e diametralmente oposto – de contemporaneidade já ocorria na Bahia com Ernst Widmer, Walter Smetak e Koellreutter e com 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).

A Música Armorial parecia já definida com o Quinteto e a Orquestra Armorial. O Quinteto da Paraíba trouxe em seus arranjos e recriações, releituras dessa música. Já o Quinteto Uirapuru, conjectura novos conceitos, que buscam imprimir à música já conhecida algum tipo de “atualização” que fosse rítmica, harmônica ou mesmo interpretativa. O Quinteto Uirapuru iniciou trabalho de pesquisa experimental e procurou recriar ‘atmosferas’ de cada referencial musical base do Movimento. No caso Toré, a intenção foi usar de licença interpretativa para co-criar numa mistura de estilos que se percebem em cada grupo anterior e de suas leituras da escritura sempre lacônica de Antônio Madureira. 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 as 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 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 (NÓBREGA, 2000, p. 53).

A pesquisadora esmiúça essa trama de instrução ou ideário estético de Madureira, trazendo ainda elucidações válidas no contexto de Toré:

Tentou absorver todo o material melódico e harmônico, tais como duetos e pedais rítmicos a levar essa experiência mais adiante, respaldado com o conhecimento de música erudita. Ele achava que pelo conhecimento que teve [...] 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 Antonio 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).

Estas intenções, expectativas e resoluções não possuem naturalmente, os mesmos significados de música tonal ou mesmo modal eclesiástica – como no caso da música ficta – 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 (re)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 Antonio 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 [...]. E não é apenas o uso da ligadura, essa célula tem uma acentuação bem característica, própria do estilo [...]. São acentuações que estão fora dos tempos (NÓBREGA, 2000, p. 63).

## 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, escrever em papel, sentimentos, afetos, emoções, memórias, e igualmente representações sonoras, ou codificar para que se chegue a isto não é tarefa fácil e, seja na cultura ocidental ou na oriental é na prática interpretativa que se verifica a “mágica” do acontecimento recreativo, da contextual decodificação que transcende qualquer leitura estrita de sinais para alçar o som e o sentido de cada época, cada mente criadora, cada expectativa. 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 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, ou seja, a falta de necessidade composicional em escriturar ao máximo intenções; e, por conseguinte, a valoração 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, pela caligrafia do próprio Madureira:



Figure 1. fac-símile de *Toré*.

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 seus planejamentos artísticos, seus pensamentos organizacionais. Peter O’Sagae suscita a questão “o que 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, Antonio 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 [...] 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 construa e a traga ao mundo físico dos sons. Nisto acreditamos o cerne deste trabalho: que a escritura interpretativa traz luz para investigação de performances a partir de um mesmo ponto comum. O **Toré** de Madureira é ‘inventado’ e reinventado, inscrito, e reescrito em três entendimentos interpretativos. Seja por quaisquer destas versões – interpenetradas e complementares – a escritura de **Toré** carrega em seu bojo de aparente simplicidade, uma gama de leituras, percepções, e “traduções” subjetivas, mas sob pontos de vistas distintos: do compositor e dos interpretes. Se há “reevoações” 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 versão ou “licenças interpretativas” que se mostram bastante ricas, e distintas entre si:

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. [...] 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 [...] 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. [...] 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. [...] 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 ainda sobre escritura e sobre a experiência composicional, sempre individualizada, Nóbrega trata de especificar o ato ou “gérmen 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 rítmicos, 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 impressa, 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:

A primeira percepção do estímulo sonoro é ainda uma escuta instintiva: de aceitação, se o discurso lhe cai em decoro, 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 lócus 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 dos “mundos sonoros” – não somente indígenas – que o estimularam a uma escuta instintiva e espontânea – quando do reconhecimento de um “novo terreno” como ele próprio atesta – trás à tona, no caso de Toré, uma obra que lhe cai diretamente ao seu centro motor, ao andamento que a peça terá, seus batimentos, repetições, à forma e à tessitura. Esta experiência de apreensão das características dos torés, como já observado, não é somente de um, mas de todos os membros do Quinteto Armorial que gravaram a obra, pois o interesse é coletivo, e também, porque ao executar, monta-se uma relação dialógica, se não tão rápida como um reflexo diante do silencioso ouvir do compositor, mas também, repleta de novas intuições e compartilhamento de ideias. Ratificando este princípio dialógico levantado por O’Sagae – em cuja experiência armorialista é uma espécie de contínuo reviver do Da Capo ideológico na interpretação, na construção dos timbres, sua imitação e evocação das paisagens sonoras interioranas – citamos um considerável trecho autoanalítico escrito por XXX em que se percebe o paradigma norteador da experiência, uma quase revelação do lócus emocional por meio de uma aparente dicotomia em cujo relato se escancara os mundos influenciadores que nortearam a escrituração da 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 [...] 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 misturadas às imitações dos cantos dos pássaros. A paisagem em geral e detalhes específicos do hábitat 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 Limiares*, além de trechos específicos de Messiaen terem sido absorvidos e transformados em vários momentos. [...] 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).



Ao especificar na escritura detalhadamente espaços sonoros nos quais as influências de outros compositores e os universos estéticos a que cada um evoca, XXX 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 ao seu entorno. Dada as devidas proporções em cada caso, há inúmeras semelhanças entre a percepção de Madureira e a de XXX que, sendo compositores nordestinos, mas de 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 silenciosamente 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** – em sua versão original – e **Católicos Limiares**, verifica-se que em ambos os casos, será 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 deixa-se 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 XXX delinea outros compositores – de gerações anteriores e culturas distintas – como fontes de emanação estilística, técnica ou de influências de seus que-dizeres; por outro lado, Madureira também revela fontes em que bebe e em cujas águas vê-se espelhado:

Os compositores que Antonio Madureira também considera como referência são: Villa-Lobos, Bártok, 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 Antonio 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 (NÓBREGA, 2000, p. 84).

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:

Antonio Madureira, o compositor que mais se aproximou da “concepção Armorial”, afirmação essa, feita por Ariano Suassuna, comentou [...] 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).

A rusticidade do **Toré** original, gravado em 1974, permeia o laconismo da partitura, 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. A referência imagética das danças torés, seus movimentos, embutem a rítmica e as reiterações entre as seções. Refletindo sobre o conteúdo tímbrico, quando de frases em terças paralelas, estas nem sempre estão aludidas exclusivamente ao mundo indígena ou mesmo africano, mas também, aos cantadores – ligação direta que se dá pelos instrumentos de cordas dedilhadas que os acompanham – numa espécie de simbiose, uma confraternização de tradições, um sincretismo de costumes e músicas em que o Nordeste, sobretudo o sertão, está imerso e, muitas vezes, difícil de discernir origens quando da obra musical já pronta: 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 iniba o galope frequente do vaqueiro, ou do tambor de coco que embala a disputa de negros e índios. 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 se nutre no passado, nas raízes, no mito e no movimento.

### 3. REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra Neves. **Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica**. Belo Horizonte. Permusi, 2000. GOMES, L. F. **Cinema nacional: caminhos percorridos**. São Paulo: Ed.USP, 2007.
- CORREIA, Samuel Cavalcanti. **Pássaros, Poesia e Canções: limiares de uma concepção musical**. João Pessoa: UFPB, 2008. (Dissertação, Mestrado em Música - PPGM).
- 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).
- 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.
- SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo. Ed. Unesp, 1999.