



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

STEPHEN COFFEY BOLIS

**O LEGADO DE ANTONIO MADUREIRA PARA O VIOLÃO
BRASILEIRO: SUA OBRA PARA VIOLÃO SOLO,
INTERPRETAÇÃO SOB A ÓTICA DA MÚSICA NORDESTINA E
ARMORIAL**

CAMPINAS – 2017

STEPHEN COFFEY BOLIS

**O LEGADO DE ANTONIO MADUREIRA PARA O VIOLÃO
BRASILEIRO: SUA OBRA PARA VIOLÃO SOLO,
INTERPRETAÇÃO SOB A ÓTICA DA MÚSICA NORDESTINA E
ARMORIAL**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte
dos requisitos exigidos para a obtenção do título de
Mestre em Música na área de Música: Teoria,
Criação e Prática.

ORIENTADOR: PROF. DR. ESDRAS RODRIGUES SILVA
COORIENTADOR: PROF. DR. GILSON UEHARA GIMENES ANTUNES

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO
ALUNO STEPHEN COFFEY BOLIS ORIENTADO PELO
PROF. DR. ESDRAS RODRIGUES SILVA

CAMPINAS
2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

B638L Bolis, Stephen Coffey, 1987-
O legado de Antonio Madureira para o violão brasileiro : sua obra para violão solo, interpretação sob a ótica da música nordestina e armorial / Stephen Coffey Bolis. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

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

1. Madureira, Antônio José, 1949-. 2. Violão - Brasil - História. 3. Movimento Armorial (Arte brasileira). I. Silva, Esdras Rodrigues, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Antonio Madureira and his legacy for the Brazilian guitar : solo works, interpretation through the perspective of northeast and armorial music

Palavras-chave em inglês:

Madureira, Antônio José, 1949-

Guitar - Brazil - History

Armorial Movement (Brazilian art)

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Esdras Rodrigues Silva [Orientador]

José Alexandre Leme Lopes Carvalho

Humberto Amorim Neto

Data de defesa: 24-08-2017

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

STEPHEN COFFEY BOLIS

ORIENTADOR: PROF. DR. ESDRAS RODRIGUES SILVA

**CO-ORIENTADOR: PROF. DR GILSON UEHARA GIMENES
ANTUNES**

MEMBROS:

- 1. PROF. DR. ESDRAS RODRIGUES SILVA**
- 2. PROF. DR. JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO**
- 3. PROF. DR. HUMBERTO AMORIM NETO**

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

Campinas, 24 de Agosto de 2017.

AGRADECIMENTOS

À minha esposa, Ana Paula Ferreira Bolis, pelo apoio incondicional neste e em todos os meus projetos.

À minha querida família, em especial, à minha mãe, Roseanna Marie Coffey Torres, que sempre me incentivou nos caminhos da música e da educação.

Ao meu orientador, Esdras Rodrigues, que além de valiosas orientações tornou-se um bom amigo.

Ao meu coorientador, Gilson Antunes, a quem tenho muita admiração e respeito por sua trajetória e importância para o violão no Brasil.

Aos professores que participaram da minha banca de qualificação e defesa de mestrado, Carlos Fiorini (UNICAMP), José Alexandre (UNICAMP) e Humberto Amorim (UFRJ).

A todos os professores e mestres que participaram da minha formação, em especial aos meus professores de violão, Roberto Teixeira, Eduardo Martinelli, Everton Gloeden e Dr. Fabio Scarduelli.

Aos meus queridos amigos do grupo Madureira Armorial, Ronaldo Lima, Sarah Selles, Raoni Peres e, em especial, ao Gilber Souto Maior e sua família que, além de companheiro na caminhada artística, é um grande mestre da arte armorial.

A todos os meus colegas violonistas, em especial, ao Felipe Macedo, Ricardo Henrique, Helder Pinheiro, que me ajudaram muito com as conversas informais.

Ao violonista Edilson Eulálio, que me concedeu uma entrevista.

Ao jornalista Alessandro Soares que me concedeu uma de suas entrevistas com Antonio Madureira e sua pesquisa a respeito do violão em Recife.

Por fim, ao grande mestre Antonio José Madureira, que gentilmente me auxiliou em todas as minhas dúvidas a respeito de sua obra, e vive uma vida intensa a favor da pesquisa, preservação e propagação da arte – aspectos que estão estampados em sua obra para violão.

*“Toda a arte é local antes de ser regional,
mas, se prestar, será contemporânea e
universal.”*

Ariano Suassuna

Resumo

A vida e a obra do violonista Antonio José Madureira (1949) estão fortemente associadas ao Movimento Armorial e às orientações estéticas de Ariano Suassuna. Após intensas atividades como principal compositor do Quinteto Armorial, retoma sua carreira como violonista e concertista, a qual resultaria em um período muito fértil de composições para o instrumento e em um registro fonográfico de dois discos ao longo da década de 1980. Contudo, sua obra para violão solo continua pouco pesquisada no meio acadêmico ou tocada no meio artístico. Este trabalho procurou realizar um levantamento biográfico do compositor e uma contextualização da sua obra para violão solo a partir do Movimento Armorial e do violão brasileiro, contribuindo, assim, com a historiografia do instrumento, em especial do violão no nordeste brasileiro. Realizamos uma síntese dos elementos da música armorial, que nos serviram como base para a análise interpretativa das obras selecionadas. Destacamos, assim, que há em sua obra uma síntese de todas as “culturas do violão” vivenciadas pelo compositor, bem como uma considerável contribuição para o violão brasileiro ao incorporar em suas composições elementos da música armorial e da cultura tradicional nordestina.

Palavras-chave: Antonio José Madureira. Violão. Música armorial. Música brasileira.

Abstract

The life and work of the guitarist Antonio José Madureira (1949) are strongly associated with the Armorial Movement and the aesthetic orientations of Ariano Suassuna. After intense activities as the main composer of the Quinteto Armorial, he restarts his career as a concert guitarist, which would result in a very fertile period of compositions for the instrument and the recording of two discs throughout the decade of 1980. However, his solo guitar work is still poorly researched in the academic world or played by guitarists in general. This work sought to carry out a biographical survey of the composer and a contextualization of his solo guitar work from a perspective of the Armorial Music and the Brazilian guitar, thus contributing to the historiography of the instrument, especially of the guitar in northeastern Brazil. We synthesize the elements of armorial music, which serves as the basis for the interpretative analysis of the selected works. Therefore, we highlight that there is in his work a synthesis of all the "cultures of the guitar" experienced by the composer, as well as a considerable contribution to the Brazilian guitar by incorporating elements of the armorial music and traditional Northeastern culture into his compositions.

Keywords: Antonio José Madureira. Acoustic guitar. Armorial music. Brazilian music.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
1. CONTEXTUALIZAÇÃO.....	14
1.1 ANTONIO MADUREIRA E O MOVIMENTO ARMORIAL.....	14
1.2 ANTONIO MADUREIRA E O VIOLÃO BRASILEIRO.....	25
2. A MÚSICA NO MOVIMENTO ARMORIAL	42
2.1 CARACTERÍSTICAS DA MÚSICA ARMORIAL E A OBRA PARA VIOLÃO SOLO DE ANTONIO JOSÉ MADUREIRA.....	42
2.1.1 Ritmo.....	45
2.1.2 Melodia e Harmonia.....	50
2.1.3 Forma, Textura, Timbre e Afinação.....	54
3. CONCEPÇÃO INTERPRETATIVA.....	55
3.1 PONTEADO.....	55
3.1.1 Considerações analíticas e proposições técnico- interpretativas.....	58
3.2 ARALUME	68
3.2.1 Considerações analíticas e proposições técnico- interpretativas.....	68
3.3 RUGENDAS.....	74
3.3.1 Considerações analíticas e proposições técnico- interpretativas.....	76
3.4 ROMANÇÁRIO.....	81
3.4.1 Considerações analíticas e proposições técnico- interpretativas.....	81
3.5 ASAS DO BAIÃO.....	85
3.5.1 Considerações analíticas e proposições técnico- interpretativas.....	86
3.6 MARACATU.....	92
3.6.1 Considerações analíticas e proposições técnico- interpretativas.....	93
3.7 ESTRELA BRILHANTE	103

3.7.1 Considerações analíticas e proposições técnico-interpretativas.....	103
3.8 FREVO PARA SATIE.....	108
3.8.1 Considerações analíticas e proposições técnico-interpretativas.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS.....	123
APÊNDICES.....	127
1. Entrevista I concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis em 17/11/16 em Campinas/SP).....	127
2. Entrevista II concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis em 25/04/17 (via telefone).....	145
3. Entrevista III concedida por Edilson Eulálio a Stephen Coffey Bolis em 24/02/16 (via internet).....	150

INTRODUÇÃO

O violão é a alma da música brasileira. No século XIX, o Brasil foi muito pianístico, o violão ainda estava guardado na tradição popular, onde ele era largamente utilizado. Mas depois houve uma ascensão, provavelmente com o grande desenvolvimento da música popular, e o violão veio à tona como o instrumento da música brasileira. Coincidia também com a sua eclosão no universo da música erudita, a partir dos trabalhos de Tárrega, de Segóvia, e o violão voltou às salas de concerto, onde antes era considerado um instrumento menor. E hoje nós conhecemos vários violões do Brasil, exatamente por ele fazer parte dessa tradição.

Antonio José Madureira

(TAUBKIN, 2007, p. 130)

Antonio José Madureira Ferreira (1949 -) - também conhecido como Zoca Madureira e Antonio Madureira - é violonista e compositor, nascido na cidade de Macau/RN. Sua obra para violão carrega uma relevância singular para o violão brasileiro¹ à medida que revela um Brasil ainda pouco explorado em sua literatura: o universo dos folgedos populares nordestinos por meio da estética armorial.

Sabendo que algum dia um dos filhos iria se envolver com a música, seu pai, Paulo Carvalho Gonçalves Ferreira, adquiriu o instrumento ainda quando moravam na cidade de Natal/RN. Antonio Madureira passou por várias etapas em sua formação artística e musical, as quais contribuíram de forma significativa em suas opções estéticas e, assim, refletindo diretamente em sua produção. Sua obra extrapola o universo do violão solista, no entanto, o instrumento é o eixo central de sua produção artística, intimamente ligada ao Movimento Armorial e às orientações estéticas do escritor Ariano Suassuna (1927 – 2014). Sem dúvida, juntamente com os integrantes do Quinteto Armorial e do Quarteto Romançal, deixou sua marca na história da música brasileira, trazendo a cultura popular nordestina para o centro das suas pesquisas e propostas artísticas.

Durante a década de 1980, após intensas atividades ao longo da década de 1970 como integrante e principal compositor do Quinteto Armorial, Antonio Madureira retoma sua carreira de violonista e concertista, a qual resulta em um período muito fértil de composições para o instrumento e registros fonográficos. Consideramos que há, em

¹ Nos aprofundaremos nas implicações no uso do termo “violão brasileiro” ao longo do texto.

sua produção, uma intersecção entre as tradições ligadas ao violão brasileiro e à estética armorial. É justamente nesse ponto que esta pesquisa propõe se aprofundar.

Nessa direção, por meio de um conjunto de análises, buscou-se como objetivo principal a construção de uma concepção interpretativa de obras representativas da estética armorial para violão solo do compositor, destacando também sua relevância didática para a literatura do instrumento.

Tomamos emprestada a metodologia proposta pela violinista e pesquisadora Débora Borges da Silva (2014). Em sua dissertação de mestrado – *O Movimento Armorial e os aspectos técnico-interpretativos no Concertino para violino e Orquestra de Câmara de César Guerra-Peixe* –², a autora propõe três fases para o desenvolvimento de sua concepção interpretativa: preparação, experimentação e execução. Sendo assim, procuramos adaptar e aplicar a mesma metodologia aos objetivos centrais dessa pesquisa.

A primeira parte desse trabalho - fase de preparação - consiste em um aprofundamento do estudo sobre as diversas manifestações artísticas do Movimento Armorial. Para que a obra fosse compreendida dentro do seu contexto estético e social, viu-se necessário um mergulho nas tradições culturais do Nordeste, assim como das produções já realizadas pelo Movimento e em torno dele. Para isso realizamos uma contextualização de Antonio Madureira frente ao Movimento Armorial.

Como fonte de pesquisa do estilo e das tradições interpretativas da música armorial, destacamos a relevância de um estudo aprofundado da produção fonográfica de Antonio Madureira a partir da década de 1980. Do mesmo modo, a discografia dos grupos representantes do Movimento Armorial, em especial o Quinteto Armorial. Nessa etapa foi realizada uma contextualização de sua obra diante da história da música brasileira e do violão brasileiro, levantando questões como os elementos híbridos presentes em sua produção, bem como suas influências estéticas. Por fim, discorreremos a respeito de tópicos como erudito versus popular e também nacionalismo e regionalismo.

² SILVA, Débora Borges da. **O Movimento Armorial e os aspectos Técnico-Interpretativos do Concertino para Violino Orquestra de Câmara de César Guerra-Peixe**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRGS, Porto Alegre, 2014.

Para finalizar essa primeira parte do trabalho, foram feitas algumas considerações a respeito do recorte desta pesquisa, sugerindo a análise da obra e subdividindo-a em duas categorias: obras para violão solo armoriais e obras para violão solo de gêneros da música popular brasileira urbana.

A segunda parte dessa pesquisa - a fase de experimentação - consiste em um olhar analítico sobre as características da música armorial. Para essa fase, utilizou-se o referencial teórico presente nas obras Nóbrega (2000; 2007)³. Esse último, o artigo *A Música no Movimento Armorial*, trata-se de um texto que sistematiza as características musicais e estéticas do Movimento, detendo-se sobre elementos musicais, tais como: melodia, forma, textura, ritmo, afinação, harmonia e timbre. A busca pelos mesmos elementos na obra para violão solo de Madureira terá a finalidade de nos auxiliar na fase de execução, na qual apresentaremos uma concepção interpretativa das obras analisadas.

Na terceira fase – execução – por meio de análises interpretativas, promovemos uma reflexão a respeito da sonoridade gerada pela estética da música armorial, bem como pelas tradições de interpretação ligadas à música armorial. Para cada peça, nas considerações analíticas abordaremos questões estruturais, técnicas e mecânicas. Nessa fase, também proporemos uma reflexão a respeito de uma busca por uma tradição de interpretação da música brasileira por meio da obra de Antonio Madureira.

Partindo dessa contextualização e dos procedimentos de análise, dado o importante papel de Antonio Madureira ao longo dessa história, torna-se imprescindível um conhecimento mais aprofundado da sua obra, ainda pouco pesquisada e tocada, em particular aquela devotada ao violão, instrumento que no Brasil ascendeu ao status de instrumento nacional: o “violão brasileiro” - ao qual Madureira prestou grande contribuição.

³ NÓBREGA, Ariana Perazzo da. **A Música no Movimento Armorial**. 2000. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A Música no Movimento Armorial*. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM SÃO PAULO, 2007, São Paulo. Anais eletrônicos... Disponível em: < http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_APNObrega.pdf > Acesso em: 10 ago. 2016.

1- CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1 Antonio Madureira e o Movimento Armorial

O Movimento Armorial foi lançado oficialmente em 18 de Outubro de 1970, com um concerto da Orquestra Armorial de Câmara e com uma exposição de Artes Plásticas. Em seu livro “Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial”, Idelette dos Santos⁴ discorre sobre os diferentes aspectos que caracterizaram o Movimento Armorial, que se valia de distintas manifestações artísticas, tais como a literatura, as artes plásticas e a música. O folheto de cordel era modelo e elemento de intersecção entre as várias vertentes artísticas do Movimento.

A arte armorial é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos folhetos do romanceiro popular do Nordeste, com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus cantares, e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares com esse mesmo romanceiro relacionado. O folheto possui três tipos de arte ligadas a ele. Em primeiro, a arte plástica que é a gravura da capa. Por aí a gente achava que a gravura popular fornecia o caminho para a pintura, talha, gravura, cerâmica, e tapeçaria. Então, era o primeiro tipo de arte. Depois, tinha a poesia narrativa, que foi de abrir caminho para a literatura e para outras artes narrativas como o Cinema e o Teatro. Do mesmo jeito que me baseei no Enterro de Cachorro que era um soneto. E ainda tinha outra, que era a música. Então, nós todos considerávamos o folheto como canto e por aí é que se liga à tradição do violeiro, do repentista que nem sempre toca viola. (NÓBREGA, 2000, p. 41)

A palavra *Armorial* carrega o sentido original de “livro de brasões”. Ariano Suassuna, no entanto, começa a empregar o termo para descrever elementos característicos da cultura nordestina.

Em nosso idioma, ‘armorial’ é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal, ou por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de cavallhada 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

⁴ SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da Poética musical: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

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 viola e rabeca 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* NÓBREGA 2000, p. 38-39).

Segundo Santos (2009), o Movimento passou por três fases, a saber: (i) *Fase Preparatória*, entre 1946 e 1969; (ii) *Fase Experimental*, entre 1970 e 1975; e (iii) *Fase “Romançal”*, a partir de 1976.

A *Fase Preparatória* - que antecede o lançamento oficial do Movimento Armorial - é marcada pela busca de uma arte brasileira original e autêntica a partir da arte popular. Encontros de violeiros e cantadores eram promovidos com o intuito de descobrir artistas e pesquisar a cultura popular nordestina. A *Fase Experimental* está ligada ao fato de Ariano Suassuna, em 1969, assumir a direção do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco e ter convidado músicos como Guerra-Peixe para que “através da pesquisa na cultura popular nordestina fosse formulada a música erudita nordestina” (SILVA, 2014, p. 17). Essa fase também marcou o convite de Ariano Suassuna a Antonio Madureira para integrar o Movimento como violonista, compositor e arranjador do Quinteto Armorial. Segundo Silva (2014), essa fase representa a época de maior produção pelos artistas que integraram o movimento, haja vista que na década de 1970 foram lançados os quatro discos do Quinteto Armorial.

Suassuna indica o dia 18 de dezembro de 1975 - data de estreia da Orquestra Romançal Brasileira - como sendo o início da *Fase “Romançal”*. Essa fase coincide com a atuação política de Suassuna como Secretário de Educação e Cultura do Município de Recife, cargo no qual instigou pesquisas artísticas semelhantes às desenvolvidas no DEC. No entanto, naquele momento o projeto passava a estar às estruturas municipais, tais como a Orquestra Sinfônica do Recife.

De acordo com Santos (2009), o principal objetivo do Movimento Armorial era realizar uma arte brasileira erudita com base nas raízes populares brasileiras; a música, por sua vez, teve papel fundamental neste processo.

Devido à aparição e ao desenvolvimento das diversas formações instrumentais que ostentam seu caráter e sua especificidade armoriais,

a arte que evoluiu mais rapidamente no âmbito do Movimento Armorial é incontestavelmente a música. (SANTOS, 2009, p. 57)

Em busca de uma sonoridade específica, sob a supervisão estética de Ariano Suassuna, eles recorreram a modelos de grupos já existentes na música popular, como o “terno”.

O primeiro quinteto é fundado em 1969 a partir do modelo do conjunto popular chamado terno, que inclui duas pequenas flautas, os pífanos, e dois violinos rústicos, as rabecas. Por transposição, o quinteto compreende, portanto, duas flautas, um violino e uma viola de arco, além da percussão, que lembra a zabumba da música popular. (SANTOS, 2009, p. 58)

Tal sonoridade passa a ter características mais definidas a partir da segunda formação do quinteto, com o uso de instrumentos típicos que propiciavam uma sonoridade não mais marcada pelos instrumentos europeus, como era o caso da Orquestra Armorial, mas, sim, pela mistura de instrumentos modernos e rústicos.

O encontro com Antonio José Madureira, jovem compositor e músico, será para Ariano Suassuna o ponto de partida para a organização de um novo quinteto, elaborado, dessa vez, segundo desejava, com instrumentos populares. [...] Dois instrumentos populares entram posteriormente no quinteto: o Marimbau, com Fernando Torres Barbosa, em 1972, e no ano seguinte, o pífano. (SANTOS, 2009, p. 59)

Inicialmente, nomes como Guerra-Peixe, Cussy de Almeida, Jarbas Maciel e Capiba representavam a música no Movimento. Mais tarde, com a participação de Antonio José Madureira, o Movimento passou a vivenciar uma nova fase – agora mais próxima à sonoridade popular.

Tendo em vista que os compositores que o precederam eram extremamente aptos para o ofício, fica evidente que o grande diferencial de Antonio Madureira não era exclusivamente sua sólida formação musical, mas também seu grande envolvimento com a pesquisa em torno da cultura popular nordestina, atividade presente antes mesmo do seu ingresso no Movimento Armorial.

Na década de 1960, quando sua família se mudou para a cidade de Recife/PE, Madureira ingressa no instituto Belas Artes de Recife, onde realizou os seus estudos formais da música e do violão sob a orientação do violonista espanhol José Carrión⁵.

⁵ Aprofundaremos o tema em 1.3 Antonio Madureira e o violão brasileiro.

Nessa instituição, tem contato com Antônio Nóbrega⁶ e Edilson Eulálio⁷, nomes que integrariam juntamente com Madureira o Quinteto Armorial. Ele relata sua amizade e experimentações composicionais junto ao violinista Antônio Nóbrega.

[...] estava iniciando as primeiras composições instrumentais - inclusive compus um Quarteto - também estava fazendo uma ponte de uma grande amizade com o Antônio Nóbrega, que estudava violino na escola de Belas Artes. Tínhamos muitas conversas e tocávamos coisas juntos, composições de início experimentais.⁸

Edilson Eulálio relata seu primeiro contato com Antonio Madureira:

Meu primeiro contato com Madureira foi durante o Curso preparatório na Escola de Belas Artes (ele também estudava com Carrión no preparatório). Ele me convidou pra participar de um grupo (na época era um quarteto) e depois com a adição da flauta transversal passou a ser quinteto (Quinteto Armorial).⁹

Segundo a ótica do seu professor, José Carrión, o desenvolvimento de Madureira como violonista o levaria a uma carreira como concertista. No entanto, sua vivência artística e o desejo de desenvolver um trabalho como pesquisador da música tradicional nordestina o levaram a optar por outro caminho - também marcado pela presença do violão como apoio para a sua atuação como compositor.

Ele (José Carrión) estava muito entusiasmado. Achava que eu seria um concertista, que estava me preparando e logo montaria uma agenda para a gente tocar pelo Brasil. Mas minhas preocupações com o violão não só eram o estudo para ser concertista, ao contrário, queria fazer uma ponte para desenvolver um trabalho de composição, estudar a música tradicional do Nordeste. Para ele, inclusive, foi de muita tristeza, porque dizia que não era possível que esse talento fosse desviado para outra área de realização e não o concertista, que tinha qualidades excepcionais para ser concertista. Infelizmente, eu tinha vindo para o Recife estudar arquitetura que era o meu sonho de criança (o desenho e a arquitetura). Na hora do vestibular fui para a arquitetura e já estava envolvido com o Quinteto Armorial. Já muito adiantado o processo com o Quinteto e dentro do curso de arquitetura, o violão ficou como um apoio para o meu trabalho de composição. No Quinteto eu toquei a viola. Naquele momento as pessoas não conheciam a viola e não estavam dispostas a deixar o violão para fazer a pesquisa de um instrumento que às vezes nem encontrava um

⁶ Violinista do Grupo Quinteto Armorial.

⁷ Violonista do Grupo Quinteto Armorial.

⁸ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP.

⁹ Entrevista concedida por Edilson Eulálio a Stephen Coffey Bolis no dia 24/02/2017, via e-mail.

instrumento bom para executar. Eu toquei a viola e o Edilson - que também era aluno do Carrión - continuou tocando o violão.¹⁰

Paralelamente aos seus estudos formais de música, Madureira se ligou a um grupo de teatro muito importante no meio cultural de Recife/PE, o “Teatro Popular do Nordeste”, liderado pelo escritor e teatrólogo Hermilo Borba Filho. No convívio com esse grupo, Madureira conheceu o sociólogo e músico Sebastião Villa Nova, que o apresentou o *Ensaio da música brasileira* de Mario de Andrade, obra que impactou profundamente seu pensamento musical.

Percebe-se que já havia uma preocupação estética que o levou a deixar de lado a possibilidade de uma carreira como concertista e a integrar o Movimento Armorial, tornando-se um dos nomes de referência. O compositor relatou como foi seu primeiro contato com Ariano Suassuna e sua proposta para fundar o Quinteto Armorial.

Quando foi lançado o Movimento Armorial, em outubro de 70, um amigo desse grupo de teatro¹¹ era aluno de filosofia de Ariano. Conversávamos muito sobre Mario de Andrade e esse pensamento da composição brasileira. Ariano externou a ele que não estava satisfeito com os resultados musicais da orquestra (Orquestra Armorial), como o repertório foi lançado em 70. Foi quando o Fernando Barbosa¹², que depois se integrou ao Quinteto Armorial, falou para Ariano que conhecia um jovem músico e achava que era o compositor que estava procurando. Ariano perguntou se eu tinha alguma coisa gravada que pudesse ouvir. Nós não tínhamos, mas fizemos uma gravação de algumas peças, de alguns trechos e ele levou para Ariano – que ficou muito entusiasmado, querendo me conhecer imediatamente. Fui até o departamento de cultura e lá - eu com vinte anos – ele me convidou para ingressar nesse trabalho do Movimento Armorial. Logo ainda, fiz algumas composições para a *Orquestra Armorial*, mas a ideia era abrir a frente de um grupo de câmara que utilizasse os instrumentos populares, alguns dos instrumentos eruditos que correspondiam aos populares como o pífano-flauta transversal, a rabeca-violino, a viola-violão. Aí que nasceu o Quinteto Armorial. Comecei a me dedicar a compor e a fazer as pesquisas para o Quinteto Armorial.¹³

No século XIX, há uma preocupação com a construção de uma identidade nacional. A Semana da Arte Moderna realizada em 1922 foi um importante marco para

¹⁰ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP.

¹¹ Teatro Popular do Nordeste, liderado pelo escritor e teatrólogo Hermilo Borba Filho.

¹² Tocava marimbau nordestino no Quinteto Armorial.

¹³ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas-SP

o Movimento Modernista que tem na figura de Mário de Andrade um dos seus principais mentores. Seu livro *Ensaio sobre a música brasileira* expõe seus pensamentos, que serviram de guia e inspiração aos compositores de caráter nacionalista.

Um dos objetivos do teórico paulistano era o de buscar no folclore brasileiro e na música rural a inspiração e matéria-prima musical, incorporando-as às técnicas de composição oriundas da tradição europeia de música erudita, estabelecendo assim um diálogo entre a música erudita e a popular para se criar uma música artística de caráter nacional.

Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada. (ANDRADE, 1972 , p. 15-16)

Madureira relatou ao jornal O Povo como o pensamento do grupo, na verdade, propunha uma inversão do objetivo dos compositores nacionalistas dirimidos por Andrade:

Suassuna tinha lançado o Movimento Armorial, mas estava ainda insatisfeito com os resultados na música. Eu era aluno do curso de arquitetura, fui apresentado a ele, que já conhecia umas composições que eu estava fazendo. Ficou entusiasmado e me convidou para, juntos, criarmos o Quinteto. Fizemos uma brilhante carreira, foram quatro discos, muitas viagens e prêmios. Para mim, foi fundamental este encontro com ele porque, até então, prevalecia uma visão nacionalista da música, ao modo do Heitor Villa Lobos. Suassuna acrescentava um dado novo, este mergulho na cultura popular, não aquele nacionalismo que era uma superposição, uma arte erudita com elementos da arte popular. A nossa proposição era até uma inversão disso, fizemos uma música popular com elementos eruditos. (WOITOWICZ, 2006, p. 2)¹⁴

A discussão em torno do tema erudito versus popular sempre esteve presente na música armorial. Na apresentação do segundo disco do Quinteto Armorial, *Aralume* de 1976, Marcus Pereira¹⁵ expõe sua visão a respeito do tema.

¹⁴ WOITOWICZ, Karina Janz. O som popular e erudito do Quarteto Romançal. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, v. 1, p. 1, Paraná, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/534/368>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

¹⁵ A *Discos Marcus Pereira* editou os quatro discos do Quinto Armorial, além de inúmeros trabalhos voltado para a música popular brasileira.

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 um prova indiscutível do que 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 popular e, revelando a boa música, deixa apenas alternativa da má. Esta pode ser erudita ou popular, importada ou feita em casa. Como estamos excessivamente cansados de ouvir.¹⁶

Em entrevista, ao ser questionado se a música armorial se enquadrava no popular ou no erudito, Antônio Nóbrega responde:

Creio que a medida que você analisa a música, já pratica uma erudição. As composições são muito pesquisadas antes de serem compostas. O que consigo dizer é que a nossa música é popular enquanto essência e erudita enquanto concepção e elaboração. (NÓBREGA, 2000, p. 54)

Madureira esclarece a diferença entre música erudita sob uma ótica nacionalista, bem como na visão de Ariano Suassuna.

Na música, Ariano Suassuna teve um papel muito importante, porque, para mim, mostrou qual a diferença da música erudita do movimento nacionalista e o que seria uma música erudita partindo das raízes populares do Nordeste. A nacionalista parte de uma estrutura já estabelecida, europeia, levando elementos da cultura popular. A armorial é o inverso: mergulha na música autêntica do Nordeste e traz alguns elementos da cultura erudita para si (DIÁRIO DE PERNAMBUCO *apud* NÓBREGA, 2000, p. 56).

A música de tradição popular nordestina não era somente uma matéria-prima a ser utilizada e manipulada por técnicas composicionais, tornando-a, assim, erudita como fez Bartók com a música do seu país. Em depoimento a Nóbrega (2000), o compositor expõe a profundidade do seu pensamento estético e composicional.

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 um 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

¹⁶ PEREIRA, Marcus. Apresentação. In: ARMORIAL, Quinteto. **Aralume**. São Paulo: Discus Marcus Pereira Estéreo, 1976. 1 disco compacto (33min): digital, estéreo. MPL 10071.

como se o músico de uma cultura indígena conseguisse levar adiante a experiência da tradição dele. (NÓBREGA, 2000, p. 53)

Ariano Suassuna acredita que por meio da música armorial se tem uma recriação da música popular por meio do desenvolvimento dos elementos eruditos já contidos nela, como é o caso da influência ibérica sobre a cultura popular nordestina.

Quando eu falo da importância, para a Arte Armorial, da Arte Barroca, é pensando principalmente no Barroco ibérico, muito mais aproximado do espírito medieval e pré-renascentista do que, por exemplo, da Arte do século XVIII europeu. [...] Da mesma forma, na Música, os ‘cantares’ do Romanceliro ibérico, e as músicas que os acompanham, são muito mais ligadas ao espírito dos ‘motetes’ medievais, isto apesar de, cronologicamente, grande parte dos ‘romances’ pertencer já ao período barroco. Assim, quando falo na importância, para a Música Armorial, dos ‘cantares’ que nos vieram para cá nos séculos XVI, XVII e XVIII, é pensando em algo muito mais áspero e primitivo do que a música de Mozart [...]. (NÓBREGA, 2000, p. 59)

Por meio da sua obra, percebe-se que Antonio Madureira busca um discurso musical coerente com esses conceitos estéticos que o influenciaram e que, por conseguinte, resultaram em uma música genuinamente brasileira.

Wilson Martins (1977) observa que, se a tendência universalista marcou o primeiro modernismo (1922-25), a partir de 1925 nacionalismo e regionalismo se confundem no movimento. O Movimento Armorial tem suas raízes nas manifestações regionalistas da Escola de Recife e no Modernismo, entretanto Suassuna rejeita a denominação de regionalista (Nóbrega, 2000). Fato é que a música armorial caracteriza uma fusão entre diferentes elementos de cultura regional, nacional e universal, bem como erudito e popular. Quando lançado o primeiro disco do Quinteto Armorial, *Quinteto Armorial - Do romance ao galope nordestino*, de 1974, o pesquisador e crítico musical José Ramos Tinhorão, em crônica sob o título *O milagre de música brasileira do Quinteto Armorial*, começa indagando “Quantas vezes, na história de qualquer país do mundo, se conseguiu fundir em uma dúzia de peças musicais o regional no universal e o popular no erudito?”.

Mediante essa discussão que permeia a música armorial, não pretendemos delimitar a obra de Antonio Madureira em um ou noutro pensamento estético, mas, sim, salientar aquilo que já foi abordado por Wisnik (2007)¹⁷, a união entre o erudito e o

¹⁷ WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, 2007.

popular que se apresenta no universo musical brasileiro é uma chave importante para compreender a cultura brasileira.

Essas relações podem ser compreendidas por meio daquilo que o historiador Peter Burke aborda em seu livro *Cultura Popular da Idade Média*, no qual discute as relações entre a “cultura popular” e a “cultura de elite” na Europa entre 1500 e 1800. Para o autor, existe a “grande tradição”, representada pela cultura das elites, o que era uma tradição fechada, visto que é transmitida por meio do ensino formal nos Liceus e Universidades. Já a “pequena tradição” seria aberta a todos, pois era transmitida de maneira informal nas praças, nos mercados e nas igrejas. Para Burke (1989)¹⁸, o grande interesse se assenta sobre as fronteiras e o processo de interação entre essas duas tradições. O autor afirma que nem a “cultura popular” tão pouco a “cultura de elite” são homogêneas, sendo assim, devemos nos concentrar não em dividi-las, mas, sim, na interação entre elas. Para que haja essa constante interação entre a “pequena” e “grande” tradição, Burke introduz a figura do mediador.

O Movimento Armorial demonstra ser um desses mediadores entre a “pequena” e “grande” tradição, entre o erudito e o popular, assim como o violão, que segundo Tabora (2011), também cumpre esse papel no Brasil.

Essa fusão é exemplo daquilo que Piedade (2001) chama de hibridismo. O autor faz uma ampla discussão a respeito do termo hibridismo e suas implicações sociais. Entendemos que o hibridismo, no contexto da música, é a fusão entre diferentes elementos musicais, por exemplo, a incorporação de gêneros populares no âmbito da música sinfônica. A série dos *Chôros* de H. Villa-Lobos exemplifica a fusão do choro, um gênero de música popular urbana brasileira, com a música composta para a formação sinfônica. O autor identifica dois tipos de hibridismo¹⁹, o de caráter homeostático e o de caráter contrastivo.

¹⁸ BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. 2. ed. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁹ “De início, vamos identificar dois tipos de hibridismo: chamemos de hibridismo homeostático aquele que pressupõe o corpo híbrido como domesticado, equilibrado, no qual há uma real fusão, ou seja, A deixa de ser A enquanto tal e B deixa de ser B enquanto tal para que se encontrem em conjugação na construção de um novo corpo estável, C, o híbrido; no outro tipo de hibridismo não há fusão, nem equilíbrio, A não pode deixar de ser A, e nem B pode fazê-lo, ambos estando dispostos em um corpo que não é C, mas AB. Em AB, é importante que A se mostre como A e que B se mostre como B. Mais propriamente, A necessariamente se afirma enquanto A perante B e vice-versa. A é contrastivo em

Como veremos ao longo dessa pesquisa, no catálogo de obras para violão solo de Antonio Madureira há tanto elementos híbridos de caráter contrastivo quanto homeostático. Entretanto, destacamos que o compositor realiza uma intersecção entre a cultura e a estética armorial com a cultura do violão brasileiro²⁰, caracterizando assim um hibridismo contrastivo, no qual A, música armorial, se funde com B, violão brasileiro, resultando em um corpo AB, uma obra para o violão solista que contém os elementos da música armorial.

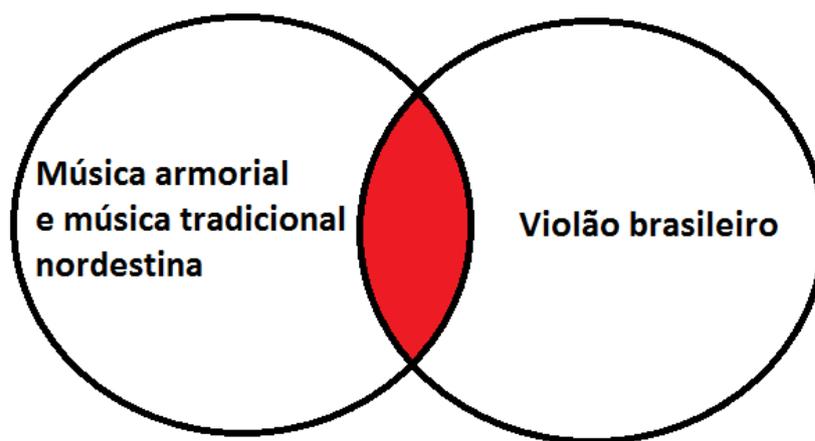


Figura 1 - Intersecção na obra para violão solo de Antonio José Madureira.
Fonte: Elaborada pelo autor.

A obra de Madureira, representada pela figura acima, apresenta um ponto de intersecção que é justamente o ponto de aprofundamento da presente pesquisa, por acreditar que essa fronteira vista em Burke, é um ponto de grande interesse, e portanto, uma das grandes contribuições do compositor para o desenvolvimento da literatura do violão solista no Brasil.

Não há registros oficiais para um desfecho das atividades do Movimento. Para Santos (2009, p. 31), “Se os movimentos têm data e hora para nascerem, seus óbitos

relação a B no corpo AB, cujo cerne é justamente esta dualidade. Se este corpo AB, no qual a identidade de A e B se apresentam conjunta e contrastivamente, pode ser chamado de híbrido, então podemos falar aqui de um hibridismo contrastivo.” (PIEDADE, 2011, p. 104)

²⁰ As terminologias “Cultura do Violão” e “Violão brasileiro” serão discutidas de maneira mais ampla em 1.2 Antonio Madureira e o violão brasileiro.

raramente são registrados em cartório”. A autora considera a data de 1981 como sendo o fim do Movimento, pois foi quando Ariano Suassuna publicou uma carta declarando que iria abandonar a literatura e permaneceria somente com suas atividades docentes.

O Movimento Armorial - mesmo após o falecimento de Ariano Suassuna em julho de 2014 - continua a existir como referência histórica e estética para artistas que promovem a arte e cultura armorial. Suassuna dedicou boa parte de sua vida às orientações estéticas do movimento e à cultura popular nordestina, até os seus últimos anos foram dedicados a isso. Em entrevista cedida a *Maior* (2014, p. 24) no ano de 2011, Antonio Madureira relata que “Suassuna vem trabalhando numa nova série de documentários sobre a música de cada estado nordestino e que pretende lançar este material em breve.” A arte armorial claramente continua viva e a ser promovida por muitos músicos e artistas, entre eles Antonio Madureira, que aos 67 continua ativo e produzindo artisticamente.

Antonio Madureira exerce um profundo impacto na trajetória musical do Movimento Armorial, tendo em vista que com apenas 20 anos, propõe a Ariano Suassuna um projeto camerístico culminando na fundação do Quinteto Armorial, grupo de maior representatividade da estética musical no Movimento Armorial. Ao longo de sua trajetória vinculada a esse Movimento, realizou diferentes projetos de pesquisas acadêmicas, pedagógicas e artísticas, entre eles a fundação do *Quarteto Romançal*. De acordo com Ariano Suassuna:

O Quarteto Romançal e a obra de Antonio Madureira entrarão para o concerto universal da música de todos os países -- fraternalmente una em sua rica variedade -- com a nota mais marcadamente brasileira e pessoal que possuímos atualmente. Então, um russo, um francês e um romeno poderão ouvi-la com a mesma encantação, com a mesma alegria com que nós, brasileiros, ouvimos Stravinsky, Erik Satie ou Bela Bartok. Porque, na minha opinião, a música de Antonio Madureira tem, para o Brasil, a mesma importância que a gravura de Gilvan Samico, o romance de Guimarães Rosa e a poesia de João Cabral de Melo Neto. (WOITOWICZ, 2006, p. 2)²¹

Diante dessa contextualização histórica e discussão teórica em torno da estética armorial, nota-se que o nome e a produção artística de Antonio Madureira estão

²¹ WOITOWICZ, Karina Janz. O som popular e erudito do Quarteto Romançal. **Revista Internacional de Folkcomunicação**. Paraná, 2006. Disponível em:

<<http://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/534/368>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

intimamente ligados ao Movimento Armorial e à pesquisa em torno da cultura popular nordestina. Sua vasta produção para violão solo continua ainda pouco explorada no cenário violonista brasileiro, visto que esta é a primeira pesquisa acadêmica em torno do tema. Conhecer a trajetória artística do compositor, seu catálogo de obras, sua discografia e suas influências estéticas ajudará na elaboração de uma interpretação musical coerente.

Por meio dessa pesquisa, ressaltamos o valor inestimável que essa obra tem para a compreensão e a elaboração de uma tradição de interpretação musical fundamentada na música tradicional do Nordeste.

1.2 Antonio Madureira e o violão brasileiro

Alguns fatores são relevantes ao propor um olhar analítico e interpretativo para a construção de um discurso musical, tais como: uma ampla compreensão musical da estrutura harmônica, rítmica e melódica; questões técnicas de execução e dos movimentos mecânicos; e um senso estilístico do gênero. Tais fatores - que estão ligados diretamente ao fazer musical - podem nos guiar em direção a uma performance musical mais coerente. Questões estéticas e socioculturais, que em muitos casos são tratadas como periféricas, podem, a nosso ver, ser de grande valia no momento de propor uma concepção interpretativa. Por esse motivo, esse trabalho focou, até o momento, na contextualização histórica do Movimento Armorial por meio da figura de Antonio Madureira.

Sabendo que no Brasil há uma vasta tradição ligada ao violão, a ponto do instrumento ser denominado de símbolo nacional²², torna-se necessário do mesmo modo situarmos o compositor diante desse contexto de caráter híbrido que permeia a história do violão no Brasil. Para tal fim, ainda que a bibliografia especializada no Movimento Armorial seja vasta, no entanto, carecemos de informações biográficas a respeito de Antonio José Madureira. Trataremos dos primeiros contatos do compositor com o

²² Para Naves (1998), o violão foi o instrumento eleito no começo do século XX para representar as raízes nacionais, em oposição ao piano que vinha carregado de ideais românticos que estavam sendo combatidos pelos modernistas. O violão também possibilitou a mediação entre o erudito e o popular, apresentando-se como uma solução ao difícil dilema vivido pelos modernistas.

violão, passando por sua formação básica como intérprete e compositor até seus primeiros contatos com Ariano Suassuna e o Movimento Armorial.

Antonio José Madureira nasceu em Macau/RN no dia 24 de novembro de 1949. Seu primeiro contato com o violão foi no ambiente familiar, quando seu pai compra um violão para a família. Nas palavras de Antonio Madureira, percebe-se que havia uma preocupação do pai em proporcionar um ambiente musical para a família.

A minha história com o violão começa quando meu pai, nós ainda morando em Natal no Rio Grande no Norte, comprou um bom instrumento, que estava numa loja de material de esportes. A referência dele era o 1007 da Gianinni, na época um bom violão da linha dos concertistas. Devia ter mais uns dois modelos acima dele. Depois vi no catálogo da Gianinni que foram fabricados poucos desse modelo. Meu pai comprou e guardou o instrumento, sabendo que um dia algum dos filhos iria tocar. Minha irmã já estudava acordeom, então quando ele viu esse violão comprou e guardou. Era um instrumento muito caro, a gente tinha muito cuidado com ele em casa. Um dia me despertei para o instrumento e começamos a procurar os professores chamados de aulas particulares. A essa altura ainda não tinha um curso de violão na escola de música nem na universidade. Eu e outro amigo da rua começamos a nos envolver com a música, com o violão, e o primeiro professor era um rapaz que morava numa praia do Rio Grande do Norte chamada Redinha. Descobrimos esse rapaz que tinha estudado violão clássico no Rio.²³

Inicialmente, seu contato com o instrumento constituiu-se de aulas particulares com diferentes professores e o conhecimento do repertório do violão popular brasileiro.

Eram aulas ainda muito simples, ele solando e a gente acompanhava as valsas. Lembro de *Abismos de rosas*. Esse foi meu primeiro contato com o instrumento e um professor. Logo em seguida consegui outro professor que tocava em um clube. Ele já tinha um repertório maior de improvisação, tocava música pra baile, tocava música americana, bossa nova. Aprendi muita coisa com ele, não especificamente solo, mas a parte de acompanhamento e harmonia. Outro que me lembro era um senhor que conhecia um pouco do repertório clássico e tocava algumas coisas, naturalmente com uma técnica não tão apurada, mas conhecia o repertório clássico, sabia, tinha partituras. A experiência foi muito boa, dei um salto com, mas ainda era ele mostrando e eu repetindo a peça. Eu ainda não lia a partitura. Tinha que ser um aprendizado pouco a pouco transmitindo o conhecimento.²⁴

²³ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP

²⁴ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP.

Seus estudos da música e do violão continuaram informais por mais um tempo. Madureira relata ainda ter estudado com mais alguns professores particulares até se deparar com a escola de música de Natal²⁵.

Tive mais alguns professores porque a gente saía procurando quem sabia um pouco mais, quem sabia alguma coisa que pudesse acrescentar, então, ia de professor em professor. Devo ter encontrado mais uns dois professores, cada um acrescentando alguma coisa. Outro amigo da turma da rua me informou que estava estudando música na escola de música de Natal, e tinha chegado um professor de violão do Recife pra começar um trabalho de violão na escola de música de Natal.²⁶

Em 1967, ao entrar para estudar violão na escola de música de Natal/RN, Madureira dá seus primeiros passos para o ensino formal e tem contato com o professor de violão Fidja Siqueira²⁷, figura que se mostra essencial para sua formação musical e continuidade da sua trajetória como violonista.

Fidja Siqueira é um violonista de extrema relevância tanto para trajetória de Antonio Madureira, quanto para o desenvolvimento do violão no Nordeste como um todo. Seu pai, Amaro Siqueira²⁸, foi o fundador do curso de violão da UFRN. Nesse período, Fidja lecionava tanto em Natal quanto em Recife, fazendo uma importante ponte entre capitais nordestinas.

Segundo Antonio Madureira, apesar de ter estudado somente um semestre com Fidja Siqueira, o professor se mostrou entusiasmado com seu desenvolvimento.

Fui procurar o Fidja e me inscrevi na escola de música. Ele ficou muito entusiasmado, porque meu avanço era muito rápido. Só consegui estudar com ele justamente o último semestre da nossa permanência em Natal, porque logo no final do ano, em 67, quando eu

²⁵ Trata-se da EMUFRN que se incorporou à UFRN. Site da universidade <http://www.musica.ufrn.br/institucional/historico>.

²⁶ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP.

²⁷ Fidja Nicolai de Siqueira é filho de Amaro Siqueira, de quem recebeu as primeiras noções de Violão. Estudou com José Carrion Dominguez, na Escola de Belas Artes da UFPE. Estudou com Abel Carlevaro, Jorge Martinez Zarate e Guido Santórsola. Foi professor da Escola de Música da UFRN entre os anos de 1966 e 1995.

²⁸ Amaro Carvalho de Siqueira nasceu na cidade de Areia Branca em 21 de Setembro de 1908. Compositor, professor e concertista foi o primeiro professor de violão da Escola de Música da UFRN e o pioneiro no ensino acadêmico do violão no estado do Rio Grande do Norte.

tinha 17 anos, minha família mais uma vez se transfere para o Recife.²⁹

A mudança de sua família para a capital Pernambucana é fundamental para a continuidade da sua formação e o desenvolvimento de uma personalidade sólida enquanto compositor e intérprete. Em Recife, Madureira tem maior contato com matérias teóricas da música como harmonia, contraponto e de forma autodidata com a composição. Um dos aspectos mais significativos para o seu desenvolvimento enquanto violonista é a sua entrada na escola de Belas Artes de Recife. Ali teve contato com aquele que fora professor de Fidja Siqueira na época, o violonista espanhol José Carrión Domingues³⁰. Segundo Madureira, Fidja Siqueira foi quem o preparou para a prova de admissão do curso.

Conversando com Fidja disse que estava indo para o Recife e ele disse: ‘Excelente você lá vai estudar com o Carrión, que é um grande professor de violão. Agora para ter acesso à Escola de Belas Artes terá uma prova e tem que se preparar, porque você toca mais do que conhece a parte teórica. Na parte prática você está muito aquém e precisa dar conta’. Fui para o Recife, procurei a escola e fiz minha inscrição. Fidja me dava aula em Recife da parte teórica. Solfejo, rítmica, teoria, me preparando para a prova da Escola de Belas Artes. Fiz a prova e fui admitido.³¹

Antonio Madureira considera José Carrión como sendo o seu grande mestre. Com ele estudou por cinco anos, sendo que três foram vinculados a Belas Artes de Recife e dois sem vínculo com a instituição. Conforme percebido em seus relatos, sua relação com o músico espanhol desde o início foi muito próxima.

Fui para a aula e o primeiro encontro com o Carrión foi nessa aula. Acho que estava com mais um ou dois alunos. O Carrión me passou o

²⁹ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP.

³⁰ José Carrión Dominguez nasceu em 1924 em Valladolid, Espanha, e faleceu em 1987 em Recife, Brasil. Virtuoso violonista e violoncelista, Carrión era também exímio pianista. José Carrión estudou violão com Rosa Loret (aluna de Miguel Llobet), vihuela com Emilio Pujol e violoncello com Juan Bich Santa Suzana, havendo concluído seus estudos em 1944 (violoncello) e 1946 (violão e vihuela). José Carrión veio ao Brasil em 1954, onde permaneceu até sua morte. Em 1955, trabalhou como violoncelista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Em 1961, a convite do Pe. Jaime Diniz, Carrión assume a cadeira de violoncelo e dois anos depois também de violão junto à Universidade Federal de Pernambuco, em Recife, onde ele impulsionou um forte movimento violonístico. Entre seus alunos, podemos citar os irmãos Edvaldo Cabral e Edilson Eulalio, Antonio Madureira, Djalma Marques, Fidja Siqueira, Henrique Annes, Mauro Maibrada, Napoleão Costa Lima, Vital Joffily. Fontes Biográficas em: <http://www.tecvio.com.br/index2.html> e http://www.matepis.com.br/cabral-iografia#notas_biograficas.

³¹ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP.

violão e quando o segurei já na postura clássica do violão ficou muito surpreso e perguntou da minha história. Conteí da minha formação e dos últimos momentos com o Fidja, que era aluno dele. Ficou logo entusiasmado e me colocou para ter aula só com ele. Não era mais aula coletiva e imediatamente sentiu que estava na frente dele um aluno, como ele dizia ‘muito especial’. Ele sentia uma musicalidade muito forte em mim, uma sonoridade muito especial e então começou a se envolver muito com o meu aprendizado. Foi muito rápido, eu tinha muito desejo de conhecer aquilo tudo e continuei meus estudos com ele mesmo quando eu terminei a Escola de Belas Artes.³²

José Carrión Domingues foi figura ímpar para o desenvolvimento do violão centrado nas tradições da música clássica em Recife. Conforme colocado por Alessandro Soares³³, em conversa particular, Carrión está para o Recife assim como o Sávio³⁴ está para o Brasil. Isso devido ao seu importante papel como professor, formando inúmeros violonistas profissionais e divulgando o instrumento e seu repertório. Quando chegou ao Brasil, residiu no Rio Grande do Sul, atuando como violoncelista em orquestra. Além do violoncelo e do violão, Carrión era pianista e, segundo relatos, executava todos os instrumentos com a mesma desenvoltura.

Tive uma grande sorte na vida, porque no Recife, encontrar um professor daquele nível foi realmente uma grande sorte. O Carrión veio da Espanha para o Brasil, mas veio para Porto Alegre tocar na orquestra. Ele era violoncelista, pianista, violonista e tocava todos como concertista. Tinha uma musicalidade espantosa. Um companheiro dele, o violinista Luiz Solet, que também tinha vindo da Espanha, falou que no Recife a Escola de Belas Artes da universidade estava abrindo vagas para professor. Vieram de Porto Alegre para o Recife. O Carrión ensinava violão e violoncelo na universidade.³⁵

Músico de sólida formação, Carrión estudou violão com Rosa Loret (discípula de Miguel Llobet) e vihuela com Emílio Pujol (1886 - 1980), que foi um dos grandes propagadores da metodologia do seu mestre, Francisco Tárrega (1852- 1909).

³² Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP.

³³ Jornalista, pesquisador e produtor cultural, é idealizador de um dos mais importantes sites a respeito do violão brasileiro, o acervo digital do violão brasileiro disponível em: <http://www.violaobrasileiro.com/>

³⁴ Violonista uruguaio, considerado por muitos como um dos nomes mais importantes para o violão de concerto no Brasil devido a suas atividades como professor. Para mais informações: OROSCO, Mauricio Tadeu dos Santos. *O compositor Isaias Savio e sua obra para violão*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo. 2001.

³⁵ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP.

O Carrión veio da Espanha e tinha uma formação muito completa, tinha a técnica impecável, uma musicalidade imensa e tocava tudo aquilo com uma desenvoltura, uma naturalidade. Entre os professores dele, não lembro agora os professores de violão mais formais, mas foi aluno do Emílio Pujol, inclusive aluno de vihuela. Estudava vihuela com o professor Emílio, assim ele o chamava. O professor Emílio estava muito empenhado em divulgar o repertório, as tablaturas e o instrumento também, que naquele momento ainda estava desconhecido. Ele fez a pesquisa sobre os modelos de vihuela, o repertório. Fez talvez as primeiras edições do livro de Mudarra, eu tenho essa edição.³⁶

Percebe-se que por meio desse contato com o professor José Carrión, Antonio Madureira, que já havia tido um contato inicial com o violão popular brasileiro e uma introdução às tradições do violão de concerto com Fidja Siqueira, agora passa a se aperfeiçoar, tendo contato direto com uma tradição de repertório e metodologia que nos leva diretamente aos fundamentos do violão moderno.

O Carrión era o repertório clássico mesmo. Tanto do Tárrega quanto Barrios e Sor. Todo o repertório do violão. Gostava muito de tocar Ponce e as transcrições de Bach, tocava os concertos, os famosos de Rodrigo, o Aranjuez, o Tedesco.³⁷

Paralelamente aos seus estudos de violão, Antonio Madureira estuda composição de forma autodidata e mantém uma vida artística extremamente rica e diversa. No momento de prestar vestibular, entra no curso de arquitetura, que era seu sonho de infância e motivo principal para mudar-se para Recife. No mesmo período, mantinha atividades junto ao grupo de teatro “Teatro Popular do Nordeste”, liderado pelo escritor e teatrólogo Hermilo Borba Filho. Junto ao grupo, o compositor atuava tanto tocando ao longo das peças quanto musicando-as.

Com o Padre Jaime Diniz (1924-1989)³⁸, por sua vez, estudou harmonia e contraponto. Madureira relata como o professor o auxiliou nos estudos da composição.

Fiz aulas com o Padre Jaime Diniz, um musicólogo muito importante para a história da música brasileira. O padre Jaime tem um trabalho muito importante de restauração da música barroca colonial de Pernambuco. Muito conceituado. Tinha uma biblioteca imensa e estudou na Itália. Estudava contraponto e harmonia em aulas particulares. Na verdade aprendia mais levando os livros dele toda

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Musicólogo, compositor, regente e professor pernambucano.

semana pra casa. Abria a biblioteca e levava de monte. Teve um momento que começou a se desfazer da biblioteca e a vender por um preço simbólico para os alunos. Adquiri muita coisa. Foi outra grande fonte de aprendizado. Tive acesso não somente às partituras, ele tinha muitos discos, livros, me ajudou muito, porque de certa forma foi quase que um aprendizado autodidata esse da composição. Fui analisando as partituras, testando e aprendendo, vendo as partituras, ouvindo as gravações.³⁹

A essa altura, foram se estreitando as relações de Antonio Madureira com a composição e a pesquisa da música popular nordestina. Apesar de Carrión não incentivar diretamente a composição, o espanhol demonstrava entusiasmos. Aos olhos do mestre, Madureira, que era aluno muito dedicado, estava caminhando para se tornar um concertista.

Ele (Carrión) estava muito entusiasmado. Achava que eu seria um concertista, que estava me preparando e que logo montaria uma agenda para a gente sair tocando pelo Brasil. Minhas preocupações com o violão não eram somente o estudo para ser concertista, ao contrário, queria fazer uma ponte para desenvolver um trabalho de composição, estudar a música tradicional do nordeste, coisa que para ele inclusive foi de muito pesar porque dizia que não era possível que esse talento fosse desviado para outra área de realização e não o concertista, que tinha qualidades excepcionais para ser concertista. Já muito adiantado o processo com o Quinteto e dentro do curso de arquitetura, então o violão ficou como um apoio para o meu trabalho de composição, que até no Quinteto eu toquei a viola.⁴⁰

Por meio dos relatos de Antonio Madureira, percebemos que o compositor teve uma formação musical e artística intensa, exercendo atividades desde compositor de trilhas para teatro a música de festas populares. Conviveu com a música popular e a de concerto, além de um sólido contato com as tradições ligadas à metodologia de Tárrega, por meio de Carrión. O envolvimento do compositor com a música armorial e a cultura popular nordestina, seja ela no contexto urbano ou rural, fazem com que sua obra para violão solo tenha elementos oriundos destas tradições. Por esse motivo, entendemos que sua produção apresenta uma intersecção entre as tradições ligadas ao violão e à estética armorial.

³⁹ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP.

⁴⁰ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP.

Há no Brasil uma vasta cultura em torno do violão que está fortemente atrelada à identidade nacional. Segundo Fernanda Pereira (2007)⁴¹, esta cultura está atrelada a vários fatores adjacentes e não somente ao repertório, instrumentistas e compositores.

Como é observado por alguns estudiosos (DAWE; BENNETT, 2001) o violão foi um dos instrumentos que se expandiu em diversas culturas. Para falar do violão em cada lugar, os autores criaram o termo ‘guitar cultures’, o qual pode ser explicado como um conjunto de elementos (instrumentistas, ouvintes, colecionadores, luthiers e outros) que formam as várias relações em torno do cultivo e da prática do instrumento. Estes mesmos autores observam que o violão/guitarra, apesar de ter se expandido, de forma geral, com a mesma afinação e formato, gerou ‘culturas das guitarras’ distintas. Contudo, estas culturas foram ou são constituídas a partir de um processo de negociação e troca de forças locais e globais. Cabe ressaltar que mesmo os valores globais foram tratados como constituídos por diferentes arranjos históricos, culturais e musicais. (PEREIRA, 2007, p. 99)

Não pretendemos, por meio dessa pesquisa, nos aprofundar na definição do termo violão brasileiro, contudo pretendemos compreender que há, em muitos casos, uma percepção genérica do termo. Um olhar mais aprofundado revelará que o seu universo é amplo e plural. Para compreender a produção e a relevância da obra para violão solo de Antonio Madureira diante desse contexto, é preciso discuti-la à luz da história e trajetória do violão no Brasil.

Para Bonilla (2013), o termo violão brasileiro ainda não possui uma definição satisfatória.

(...) apesar de uso corrente, até o momento não encontrei uma definição para esse termo. Essa expressão é assumida em trabalhos referenciais para a área, como em Taubkin (2007), obra que conta com depoimentos de diversos violonistas e pesquisadores que discutem justamente aspectos do violão brasileiro. (BONILLA, 2013, p. 34)

Delneri (2009) caracteriza o violão brasileiro da seguinte forma:

(...) ‘violão brasileiro’ define suas bases através de um repertório de composições originais de grande fundamento teórico e estilístico. Desde o princípio do século XX, violonistas e compositores vem contribuindo de forma decisiva para a criação de uma ‘escola’ que surge da prática da *música popular urbana* e de bases sólidas da música clássica. (DELNERI, 2009, p. 1)

⁴¹ PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. **O violão na sociedade carioca (1900-1930): técnicas, estéticas e ideologias.** Dissertação (Mestre) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

O Fato de Delneri (2009) associar o violão brasileiro diretamente às práticas da música popular urbana nos demonstra que o uso do termo violão brasileiro ainda está intimamente ligado a uma percepção de identidade nacional, evidenciado pelo movimento modernista.

Para Reily (2001), durante o modernismo o violão adquiriu um valor simbólico, atuando tanto horizontalmente, ligando o mundo rural ao urbano, o regional ao nacional e o nacional ao internacional, como de forma vertical, promovendo a integração da cultura popular à arte culta, bem como ligando diferentes esferas sociais e raciais. Por outro lado, a autora destaca a habilidade do presidente Getúlio Vargas, nas décadas de 1930 e 1940, em usar o rádio e o samba como ferramenta de coesão nacional. Nesse período, o samba foi difundido como música nacional, e seus compositores tinham o violão como seu instrumento principal, apesar de as atenções do público estarem ainda muito voltadas para os cantores. Com o movimento da Bossa Nova na década de 1950, o violão adquiriu mais visibilidade e passou a ser apreciado também pelas classes média e alta (REILY, 2001, p. 159 *apud* BONILLA, 2013, p. 25).

Taborda (2011) afirma que o violão no Brasil tem, desde o início de sua história, uma marcante característica híbrida entre a tradição erudita e popular, porém, como visto em Reily (2001 *apud* Bonilla, 2013), há uma tendência em associar o violão brasileiro somente com os compositores e intérpretes de gêneros musicais mais conhecidos e desenvolvidos no eixo Rio-São Paulo, isso por conta da difusão do rádio e do samba como ferramenta de coesão nacional.

Os acontecimentos musicais ocorridos tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo tiveram grande impacto no restante no país, para o violão não seria diferente.

Em Taborda (2011) e Pereira (2007), podemos observar um panorama geral dos contextos sociais em que o violão estava inserido no começo do século XX no Rio de Janeiro. Destacamos nomes como João Pernambuco (1883 – 1947), Dilermando Reis (1916 – 1977) e Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto” (1915 – 1955), intérpretes e compositores que estão intimamente ligados ao desenvolvimento do repertório e da pedagogia do instrumento.

Antunes (2002) destaca o desenvolvimento do instrumento na cidade de São Paulo por meio da figura de Américo Jacomino, o “Canhoto” (1889 – 1930), e demonstram como o violão era um dos principais instrumentos de acompanhamento das canções. No entanto, com Canhoto ocorre o que o autor denomina de “o início da arte solística do violão no Brasil”. Para demonstrar a importância do compositor e violonista

brasileiro, Antunes (2002) aborda a passagem de dois grandes nomes do violão internacional pelo Brasil, que deixaram impressas suas marcas na história do violão no Brasil. Trata-se do paraguaio Agustín Barrios (1885 - 1944) e da espanhola Josefina Robledo (1897 - 1972). Essa última, discípula e propagadora da metodologia de Francisco Tárrega. Com isso, Antunes (2002) nos aponta para o princípio da trajetória do violão de concerto no Brasil.

O observado é que o violão está inserido em diferentes camadas sociais, sendo utilizado das mais diferentes formas em todo o território nacional, seja ele como instrumento de acompanhamento de canções, como solista pautado em tradições da música popular brasileira ou no ambiente da música de concerto, influenciado diretamente por tradições europeias. O violão sofre no Brasil, conforme destacado por Pereira (2007 p. 99), um constante “processo de negociação e troca de forças locais e globais”. Há, de forma evidente, um importante cenário em torno do violão tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo.

Considerando o cenário atual da pesquisa em torno do violão no Brasil, nota-se que o meio acadêmico carece de pesquisas e documentação em torno de compositores e intérpretes de muitas regiões do país, o Nordeste estando entre elas. Assim sendo, há de se destacar que Antonio Madureira não é um caso isolado do violão em Recife ou em Pernambuco, ao contrário disto, há um rico ambiente em torno da “cultura do violão” neste loça cal, em especial em torno do violão solista ligado ao choro e à valsa.

Damos destaque para nomes como José César Lima - “Zé do Carmo” (1895-1977), que foi contemporâneo de João Teixeira Guimarães, o “João Pernambuco” (1883-1947) - que apesar de ser pernambucano desenvolveu sua carreira como músico na então capital, Rio de Janeiro – e Henrique Annes (1946-) que atualmente é um dos nomes mais representativos do violão Pernambucano.

Na cidade de Recife há também uma tradição do ensino do violão de concerto ligada aos nomes já citados por esta pesquisa, como Amaro e Fidja Siqueira e José Carrión.

Com isso, queremos destacar que, ao analisar o catálogo de obras para violão solo de Antonio Madureira, percebemos que há uma síntese de todas essas “culturas do violão” vivenciadas pelo compositor, bem como uma considerável contribuição ao

incorporar em suas obras elementos da cultura popular e tradicional nordestina. Visando contribuir com os aspectos musicológicos até então abordados, discorreremos a seguir a respeito da discografia do compositor e seu catálogo de obras, que resultará nas considerações a respeito do recorte feito para esta pesquisa.

Antonio Madureira compôs boa parte das obras gravadas pelo Quinteto Armorial, tais como *Improviso*, *Repente* e *Toré*. Os integrantes do quinteto tinham no canto dos repentistas, no toque dos violeiros e nas bandas de pífanos sua maior fonte de pesquisa para a elaboração de uma arte armorial. Essa discografia é um registro histórico da sonoridade intrínseca à música armorial e do seu pensamento estético e interpretativo, manifestados por meio da interpretação musical. Como tal, percebemos que há uma relevância no conhecimento dessa discografia como uma fonte textual para a análise interpretativa, com a finalidade de contribuir com a elaboração de uma concepção interpretativa coerente da obra para violão solo de Antonio Madureira. Segundo Moraes (2014),

Mesmo a tendência, que vem se tornando hegemônica, de disponibilizar os textos originais e suas diversas versões, ao invés de apresentar somente as “edições revisadas” constitui outro indício importante de absorção da questão hermenêutica pela performance. Entendeu-se que se tem mais contato com a interpretação particular do editor do que com um material que permita a tomada de uma postura interpretativa diante de uma obra. Para isso, é necessário estar de frente para os textos disponíveis. É evidente que o conceito de ‘texto’, aqui não pode mais se referir à partitura, mas à corporificação em uma performance de uma determinada compreensão da obra. Como a própria partitura é uma interpretação da obra enquanto fenômeno sonoro, nada impediria que a audição e análise das gravações logo fizesse parte do conjunto de textos a serem interpretados pela pesquisa em performance. (MORAIS, 2014, p. 65)

Do Romance ao Galope Nordestino (1974)	Aralume (1976)
Revoada	Lancinante
Romance da Bela Infanta	Improviso
Mourão	O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna
Toada e Desafio	Aralume
Ponteio Acutilado	Reisado
Repente	Guerreiro
Toré	Ponteado
Excelência	Chamada e Marcha Caminheira
Bendito	
Toada e Dobrada e Cavalhada	
Romance da Minervina	
Rasga	

Quinteto Armorial (1978)	Sete Flechas (1980)
Baque de Luanda	Marcha da Folia
Romance da Nau Catarineta	Sete Flechas
Toque dos Caboclinhos	Xincuan
Entremeio para Rabeca e Percussão	Improviso
Ária	Cocada
Toque para marimbau e Orquestra	Martelo Agalopado
	Cantiga
	Algodão
	Zabumba Lanceada

Quadro 1 - Discografia do Quinteto Armorial

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após o fim das atividades do Quinteto Armorial, Antonio Madureira deu sequência a sua carreira como violonista solista, paralelamente às suas atividades como líder e integrante do *Quarteto Romançal*, regente da *Orquestra Romançal*, diretor musical do *Grupo Arraial* e formando duos com contrabaixo e violino, nos deixando uma discografia tão relevante quanto a do Quinteto Armorial.

Quarteto Romançal
Romançal (1997)
Lancinante
Aralume
Repente
Romaria
Nau
Suite Retreta: Maxixe
Suite Retreta: Valsa
Suite Retreta: Polca
Suite Retreta: Mazurca
Suite Retreta: Dobrado
Toré
Tradicional

Quadro 2 - Discografia do Quarteto Romançal.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Duo com Rodolfo Stroeter (1996) (Violão e Baixo)	Duo com Sérgio Ferraz (2010) (Violão e Violino)
Romançário	Segundo Romançário
Romançário	Romançário
Valsa de Fim de Tarde	Festa na Aldeia
Valsa de Salão	Campanário
Acalanto	Armoriando
Cantiga	Rugendas
Estrela Brilhante	Lamento
Ecos	Cecília
Solidão	Sonata Romanesca
Rugendas	Fandango
Vaga Música	Canto do Mangue
Alma	Mestre Salu
Mira	Vaga Música
Aiuasca	

Quadro 3 – Discografia de música de câmara de Antonio José Madureira.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Considerando toda a vasta produção musical de Antonio Madureira junto ao Movimento Armorial, o foco deste trabalho recai sobre sua obra para violão solo, especificamente aquelas que possuem influências estéticas da música armorial, a fim de entendermos quais as características armoriais nestas obras, para, desta forma, destacar sua relevância e contribuição para o violão brasileiro. Conforme visto em Moraes (2014), a gravação de uma obra passa a ser uma importante fonte textual para a análise e, como tal, esta pesquisa se propõe a analisar obras registradas pelo compositor em seus dois discos solos gravados na década de 1980.

1º (1982)	2º (1986)
Valsa de Fim de Tarde	Solidão
Rugendas	Preludio Chorado
Valsas para Atahualpa	Pirilampos
Choro Azul	Romançário
Cantiga de Amigo	Batucada
Aralume	Valsa de Salão
Estrela Brilhante	Saturno
Acalanto	Maracatu
Asas do Baião	Frevo para Satie
Zangado	Ecos
Seresta	
Ponteado	

Quadro 4 – Discografia solo de Antonio José Madureira.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Segundo Lia Madureira⁴², o primeiro disco lançado em 1982 ficou conhecido com o disco “Branco” e o segundo, lançado em 1986, como “Preto”. Isto por conta das suas capas.



Gravado no estúdio do Conservatório Pernambucano de Música, em julho de 1982, Recife/PE.
Prensado na fábrica de discos Rozemblit, Recife/PE.
Registro fonográfico com o violão Shiguemitsu Suguiyama/1980.

Figura 2 - Capa do Primeiro disco de Antonio José Madureira.

Fonte: Livro: Antonio Madureira *Composições para violão* vol 1.



Gravado no estúdio Spalla Gravações, em abril de 1986, São Paulo/SP.
Prensado na fábrica Gravações Elétricas S/A, Rio de Janeiro/RJ.
Registro fonográfico com o violão Shiguemitsu Suguiyama/1980.

Figura 3: Capa do Primeiro disco de Antonio José Madureira.

⁴² Filha de Antonio Madureira. Apresentação do livro: Antonio Madureira: *Composições para violão*. Vol.1.

Fonte: Livro: Antonio Madureira *Composições para violão* vol 1.

Considerando os objetivos centrais desta pesquisa, delimitamos nossa análise a oito destas obras, a saber: (i) *Aralume*; (ii) *Rugendas*; (iii) *Ponteado*; (iv) *Maracatu*; (v) *Romançário*; (vi) *Frevo para Satie*; (vii) *Asas do Baião*; (viii) *Estrela Brilhante*. Elas foram selecionadas segundo os critérios estabelecidos no artigo *A música no movimento Armorial*, de Ariana Perazzo da Nóbrega (2007)⁴³, no qual a autora sintetiza as características musicais predominantes na música armorial.

No quadro 5 vemos que, até o início desta pesquisa, somente seis obras para violão solo do compositor foram publicadas pela editora norte-americana GSP (Guitar Solo Publications), em São Francisco-Califórnia.

Obras publicadas pela GSP -1995
Cecília
Maracatu
Rugendas
Ponteado
Romançário
Valsa de fim de tarde

Quadro 5 – Obras publicadas pelo GSP-1995

Fonte: Elaborado pelo autor.

Ao longo desta pesquisa, no ano de 2016, Antonio Madureira publicou um livro intitulado: *Antonio Madureira Composições para violão* Vol. 1, que serviu de grande referência para as análises propostas por essa pesquisa. Trata-se de uma publicação que reúne a edição em partitura das vinte e duas obras gravadas até o momento pelo compositor.

Com a finalidade de sistematizar e se obter uma melhor compreensão da produção de Madureira, optamos por subdividir sua obra nas seguintes categorias: *Obras para violão solo em gêneros nordestinos* - divididas nas subcategorias *Influências da música armorial* e *Influências dos gêneros de danças nordestinas* - e *Obras para violão solo de gêneros não nordestinos*, conforme o Quadro 6.

⁴³NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A Música no Movimento Armorial*. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM SÃO PAULO, 2007, São Paulo. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_APNObrega.pdf> Acesso em: 10 ago. 2016.

Gêneros nordestinos	Gêneros não nordestinos
<i>Influências da Música Armorial</i>	Valsa de Fim de Tarde
Rugendas	Valsas para Atahualpa
Ponteado	Choro Azul
Romançário	Valsa de Salão
Aralume	Preludio Chorado
	Acalanto
	Zangado
	Seresta
	Solidão
<i>Influências dos gêneros de danças nordestinas</i>	Pirilampos
Maracatu	Cantiga de Amigo
Frevo para Satie	Saturno
Asas do Baião	Ecós
Estrela Brilhante	Batucada

Quadro 6 – Subdivisão das obras para violão solo de Antonio José Madureira

Fonte: Elaborado pelo autor.

Ao observarmos a trajetória e produção artística de Antonio Madureira, fica evidente que suas atividades não se limitam ao universo do Movimento Armorial, tampouco ao universo do violão brasileiro, fazendo com que sua produção para violão solo seja uma síntese de diferentes influências estéticas absorvidas pelo compositor. Por esse motivo, muitas de suas obras carregam em si uma conotação pedagógica, de forma a apresentar e a introduzir estes elementos à linguagem do violão, caráter que demonstra mais uma vez o pioneirismo de Madureira.

O concertista de renome internacional, Fabio Zanon, ficou encarregado de realizar a apresentação do livro “*Antonio Madureira: Composições para violão solo Vol. I*”. Zanon salienta a função pedagógica desta obra da seguinte forma:

Nessa qualidade de música erudita de berço local, a obra para violão de Madureira me parece digna de ser colocada ao lado de nomes como Matteo Carcassi ou Leo Brower, autores consagrados cuja música para violão, por sua profundidade e representatividade cultural, é adotada como material de ensino em todo o mundo e constitui uma constante fonte de aprendizado e inspiração. (MADUREIRA, 2016, p. 13)

Antonio Madureira concorda plenamente com a colocação de Fabio Zanon a respeito de sua obra.

(...) minha intenção, também com o violão, era fazer uma obra didática. Não tinha nenhuma intenção de criar grandes peças, grandes

malabarismos. Sempre queria encontrar a essência e colocar numa composição e que aquilo fosse um ponto de referência para o aprendizado do instrumento, dessa linguagem da música brasileira dentro do violão, que já existe dentro do violão brasileiro. Nós estamos prosseguindo um pouco mais. Então acho que o (Fabio) Zanon captou essa intenção. Até então, as pessoas, os violonistas, não entendiam muito bem como situar essa obra. Acho que agora já começam entender que é a música brasileira dentro do violão ou alguma expressão da música brasileira dentro do violão.⁴⁴

Ao destacarmos os aspectos didáticos da obra de Madureira, atrelamos a ela uma importância ímpar no ensino dos fundamentos interpretativos do violão brasileiro, desse modo, tornando-a digna de um estudo mais aprofundado que ressalte a real dimensão desta obra.

Antunes (2002), logo na introdução da sua pesquisa a respeito de Américo Jacomino (Canhoto), afirma que:

Com a abertura dos cursos de pós-graduação nas universidades brasileiras, amplia-se, aos poucos, o quadro para se escrever, no futuro, a história do violão no Brasil, bem como seu repertório e intérpretes mais destacados. Ainda não se tem, contudo, bibliografia volumosa, sendo necessário realizar pesquisa aprofundada em fonte primária. Isso de fato se evidenciou na pesquisa feita em torno do violonista Américo Jacomino, cujo nome, embora não fosse desconhecido, ainda não merecera trabalho que o focalizasse de forma privilegiada; intérprete e compositor destacado do início do século vinte, Américo Jacomino cumpriu, com efeito, um papel de relevo na divulgação e introdução do violão em vários ambientes do Estado de São Paulo e do Rio de Janeiro. (ANTUNES, 2002, p. 7)

De forma semelhante, Antonio Madureira não tem nome desconhecido, no entanto, até o momento não houve trabalho que aprofundasse o entendimento de sua obra para violão solo, que nos revela um Nordeste profundo e pouco explorado na literatura para o violão solista. Coube a essa pesquisa destacar sua formação e trajetória musical, bem como sua contribuição para o violão brasileiro, ampliando assim os quadros para se escrever a história do instrumento no Brasil.

⁴⁴ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas-SP

2. A MÚSICA NO MOVIMENTO ARMORIAL

2.1 Características da música armorial e a obra para violão solo de Antonio José Madureira

São vastos a literatura e os trabalhos acadêmicos que enfatizam os aspectos sociais em torno do Movimento Armorial - em especial, em torno dos pensamentos de Ariano Suassuna. Nota-se que há uma lacuna bibliográfica de pesquisas musicológicas tratando das características da música armorial, contudo, como no presente trabalho, há um crescente interesse em torno da produção artística dos intérpretes e compositores armoriais.

Conforme já visto no quadro 6, optamos por subdividir a obra solo de Antonio Madureira em duas categorias: *Obras para violão solo em gêneros nordestinos* - divididas nas subcategorias *Influências da música armorial* e *Influências dos gêneros de danças nordestinas* - e *Obras para violão solo de gêneros não nordestinos*. Vemos que o compositor tem uma preocupação em explorar outros gêneros da música popular brasileira além daqueles explorados no Movimento Armorial. Tendo em vista que das vinte e duas obras gravadas pelo compositor, quatorze exploram gêneros que não são nordestinos. Essa pesquisa recai sobre as oito obras que agregam à literatura do violão brasileiro uma influência direta dos gêneros nordestinos e a sonoridade da música armorial.

Para melhor compreender a música armorial e se obter uma visão analítica das obras para violão solo de Antonio Madureira, tomamos como referência a dissertação de mestrado de Ariana Perazzo da Nóbrega (2000), que resultou também no artigo *A música no movimento Armorial* (2007). Essa pesquisa sintetiza as características musicais predominantes na música armorial, como melodia, forma e textura, ritmo, afinação, harmonia e timbre. A autora nos apresenta o seguinte pensamento:

Com este estudo, percebe-se que a Música Armorial, a partir de uma valorização da cultura popular, concretiza uma circularidade e democratização cultural no país, mais precisamente na região Nordeste, sintetizando manifestações musicais de diversos estratos sociais e influenciando outras atividades artísticas. (NÓBREGA, 2007, p. 1)

Por meio de sua produção artística, o Movimento Armorial realiza uma síntese das manifestações culturais nordestinas, o que pode, de certo modo, justificar a ausência

de materiais que enfatizem as características da música armorial, uma vez que esta não é caracterizada como um estilo ou gênero musical, mas sim como uma estética resultante da apropriação de distintas características melódicas, harmônicas e rítmicas de diferentes gêneros. O denominador comum é a sua relação direta com os elementos culturais e musicais do Nordeste.

Para Madureira, existe uma nítida distinção da música armorial para os demais gêneros populares, apesar de existir um constante diálogo entre eles.

Como as vezes eu dizia: nem tudo é armorial. O Armorial era uma linguagem específica centrada numa tradição, uma tradição antiga, uma tradição ibérica, sertaneja, mas o Brasil tem outras linguagens. O violão já vem de muito tempo atrás, das modinhas, choros, lundus, o violão popular. No Recife mesmo o violão estava integrado ao carnaval. Existe um gênero no carnaval chamado de blocos. Os blocos líricos tocam uma música que se assemelha à marcha rancho, que era tocada por uma orquestra de violões, bandolins, violinos, flautas, chamada orquestra de pau e corda, são as bandas militares que tocam frevo de rua. É um frevo mais lento, uma marcha mais lenta, que muito se assemelha ao frevo instrumental, mas que tem uma letra cantada por um coral feminino e acompanhada por este instrumental mais suave de cordas e madeiras. O violão também está presente no carnaval. Essas influências todas chegaram e lógico que em algum momento elas podiam dialogar uma com as outras, mas em outros, elas eram departamentos bem separados. Não se pode comparar a tradição do choro e da valsa com o modalismo da música armorial.⁴⁵

O armorial, como elemento de síntese, demonstra que a música nordestina transcende as características triviais comumente atreladas a ela.

Não basta ser dórico ou mixolídio, com ou sem a 4^a aumentada, para levantar uma evocação do Nordeste: é preciso que estas alturas apareçam em figurações específicas, como a cadência nordestina. (PIEADADE, 2011, p. 107)

Conforme Figura 4, Piedade (2011) exemplifica as cadências “nordestinas”, demonstrando variações em torno dos modos dórico e mixolídio de Sol.

⁴⁵ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP.



Figura 4 - Cadências “nordestinas” em Sol.

Fonte: Piedade (2011)

Piedade (2011), em sua discussão a respeito de Tópicas⁴⁶, ressalta como os elementos híbridos da música nordestina estão presentes de forma marcante na música brasileira.

Desde cedo, na literatura, o Nordeste se apresentou como Brasil profundo, e a musicalidade nordestina levou a um universo de tópicas muito importante na música brasileira. (PIEADADE, 2011, p. 107)

Piedade (2011) cita o Movimento Armorial como representante do que o autor denomina de “*mito do Nordeste musical*”.

As tópicas nordestinas são peças chave do repertório do baião, e dali migraram para uma parcela enorme de gêneros musicais brasileiros. Criou-se o mito do Nordeste musical, o mistério do Nordeste profundo, que foi fonte exuberante para compositores nacionalistas e

⁴⁶ Conforme encontrado em: PIEADADE, Acácio. *Perseguindo os fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas*. Revista Per Musi, 23, 2011, p. 103-112. Tópicas são figuras de retórica. O termo é oriundo do conceito aristotélico *topoi*, parte do jargão filosófico dos estudos de Retórica. O que alguns musicólogos têm denominado *topics* envolve uma teoria analítica da expressividade e do sentido musical que se pode chamar de “teoria das tópicas” (RATNER, 1980; 1991; HATTEN; 2004). O universo estudado por estes autores é o da música europeia do Período Clássico e Romântico. No entanto, creio que a Teoria das Tópicas é uma excelente via na compreensão da significação musical e da musicalidade em geral, sendo que sua adaptação para o âmbito da música brasileira é uma maneira fértil de lidar com o aspecto expressivo da musicalidade brasileira (ver PIEADADE, 2007).

continua sendo, passando por Elomar, o Movimento Armorial, o jazz brasileiro e muitas outras paragens. (PIEDADE, 2011, p. 107)

No presente capítulo, com a finalidade de enriquecer o olhar analítico e interpretativo proposto por este trabalho, abordaremos as características musicais presentes na música armorial enfatizadas por Nóbrega (2007), de forma a aprofundar e ampliar estas discussões em torno do tema, evidenciando estas características na obra para violão solo de Antonio Madureira.

2.1.1 Ritmo

A música armorial desenvolve-se ritmicamente em torno de elementos encontrados de forma abundante em gêneros populares do Nordeste. Nóbrega (2007) enfatiza os seguintes aspectos:

Em relação ao ritmo, a presença das síncopes é constante, acentuação nos tempos fracos, polirritmia, células anacrústicas e acéfalas, pedal sonoro e rítmico e uso de semicolcheias repetidas à mesma altura ou ligadas duas a duas em grupos. A presença das semicolcheias enfatizada no repertório armorial é uma característica das melodias do coco nordestino, em especial o coco-embolado, na cantoria e no baião. (NÓBREGA, 2000, p. 6)

Como já enfatizado, a música armorial não é caracterizada como um estilo ou gênero musical e sim como uma estética resultante da apropriação de distintas características melódicas, harmônicas e rítmicas de diferentes gêneros, de forma a realizar uma síntese das manifestações culturais nordestinas. Dessa maneira, percebe-se que o tratamento rítmico empregado pelos compositores é decorrência do uso de gêneros musicais tipicamente nordestinos.

Há de se destacar que muitos gêneros musicais estão atrelados à sua forma como dança, particularidade comum à música brasileira e ao desenvolvimento da música ocidental como um todo. A suite barroca demonstra como as danças influenciaram a estrutura musical, alcançando uma forma instrumental desvinculada da sua dança de origem. Do mesmo modo, no Brasil, o desenvolvimento de gêneros como o choro e o maxixe, parte de uma adaptação ao estilo brasileiro de danças de salão europeias como a mazurca e o schottisch. Esse fenômeno também está muito presente na cultura popular nordestina.

Maior (2014) destaca alguns dos gêneros musicais e ritmos⁴⁷ mais encontrados no Nordeste, nos quais destacamos o uso de elementos do repente, baião, frevo e maracatu, que foram adaptados por Antonio Madureira para violão solista nas obras *Asas do Baião*, *Frevo para Satie*, *Maracatu e Estrela Brilhante*.

Thomaz (2013) afirma que, diante do contexto da música popular brasileira, uma das funções que o violão pode exercer é a de acompanhador.

O acompanhamento rítmico do violão brasileiro representa um capítulo à parte na história do instrumento. É possível encontrar um enfoque rítmico bastante profundo desde os acompanhadores dos regionais de choro, passando pela batida característica de João Gilberto, os afro-sambas de Baden Powell, a intensidade e complexidade do violão de João Bosco até a grande diversidade atual. Além disso, quase todos os gêneros de canção popular no Brasil têm no violão seu principal instrumento de acompanhamento, tanto harmônico quanto rítmico. (THOMAZ, 2013, p. 47)

Essas características harmônicas e rítmicas exercidas pelo violão acompanhador fazem com que o violão solista brasileiro se aproprie das mesmas, em especial, a complexa linguagem rítmica da música brasileira.

O violão acompanhador brasileiro é dotado de diversos sotaques rítmicos intimamente ligados às figurações executadas pelos instrumentos de percussão de cada gênero. Em gêneros como o baião e o frevo, por exemplo, o violão é utilizado de maneira estilizada fazendo referências às figurações básicas dos instrumentos de percussão. Em outros casos, como no samba e no choro, esteve presente na instrumentação desde o início e desenvolveu ao longo do tempo formas particulares de acompanhar ritmicamente. (THOMAZ, 2013, p. 47)

Conforme observado pelo autor, o violão é utilizado de maneira estilizada, fazendo referência às figuras básicas dos instrumentos de percussão, recurso recorrente no violão brasileiro e que também pode ser observado na obra de Madureira. Há uma apropriação das figuras rítmicas recorrentes de gêneros como o baião, maracatu e frevo, adaptados à execução do violão, tendo em vista que o instrumento não faz parte das formações instrumentais típicas desses gêneros.

⁴⁷ Entre os ritmos mais encontrados no Nordeste destacam-se: baião, xote, xaxado, coco, caboclinhos, maracatu, frevo, ciranda, cavalo marinho e o repente.

Em Maior (2014), encontramos os instrumentos mais utilizados nas manifestações populares do Nordeste⁴⁸, dentre eles destacamos a zabumba, caixa e triângulo, que representam a seção de percussão. Para ilustrar, destacamos que o uso dos bordões do violão realizando uma rítmica típica da zabumba na execução do baião é recorrente em sua obra para o Quinteto Armorial, assim como em sua obra para violão solo de Madureira. Ao analisar a sua obra *Repente*, gravada pelo Quinteto Armorial, Maior (2014) destaca o *ostinato* realizado pelo violão na introdução, utilizando a mesma figuração da maceta e do bacalhau da zabumba.



Figura 5 - Paralelo de “Repente” compasso 1 com padrão rítmico da zabumba.

Fonte: Maior, 2014.

Encontramos esse mesmo recurso em sua obra *Ponteado*, gravada tanto pelo Quinteto Armorial quanto em versão para violão solo.

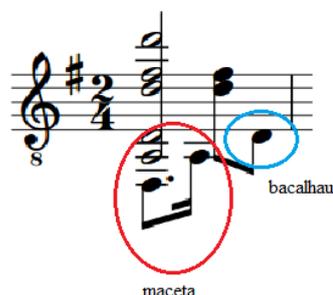


Figura 6 - *Ponteado*. Compasso 28.

⁴⁸ Além dos instrumentos citados no texto, o autor destaca o uso da viola de 10 cordas, rabeca, pífano, marimbau e o acordeom.

Claudio José Corradi Junior (2006) exemplifica o mesmo recurso utilizado por Guerra-Peixe em sua obra *Preludio n°5*.

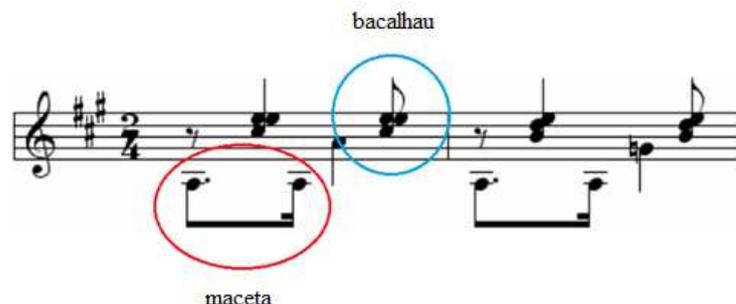


Figura 7 - *Preludio n° 5*, Guerra-Peixe – compasso 1-2.

Para Cussy de Almeida⁴⁹, o ritmo era o sucesso da música armorial.

Misturamos os clássicos, principalmente Vivaldi, que é muito semelhante à nossa música, e a nossa produção musical. Damos mais ritmo, marcamos mais o ritmo existente. (NÓBREGA, 2000, p. 70)

Clóvis Pereira⁵⁰ comenta a respeito da execução dos aspectos rítmicos por orquestras de cordas.

[...] umas das maiores dificuldades que os músicos tiveram para executar o repertório armorial foi o emprego das síncopes. Complementa dizendo que raramente se encontra um instrumentista de cordas que saiba tocar bem as síncopes no Brasil. Atribui esse fato a uma causa cultural, pois, nas Escolas de Música e Conservatórios, a música brasileira não é ensinada e tocada, sendo o repertório predominante o de compositores estrangeiros, não havendo uma vivência mais ampla, um conhecimento da música popular. Acho difícil encontrar uma orquestra de cordas tocando uma síncopa com ‘balanço’, a maioria toca ‘matematicamente’ descaracterizando a música popular em geral, não só na Música Armorial. (NÓBREGA, 2000, p. 70)

Esse depoimento nos demonstra como a compreensão dos aspectos rítmicos, suas sutilezas e nuances, bem como o “balanço” proporcionado pela execução da

⁴⁹ Nasceu no dia 10 de março de 1936 em Natal- RN, tendo sua formação musical no Brasil e na Europa. Criou a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, onde era violinista e regente.

⁵⁰ Nasceu no dia 14 de maio de 1932, em Caruaru- PE. É pianista, compositor e regente. Iniciou seus estudos musicais com seu pai, clarinetista. Em 1949, instala-se em Recife, onde estuda piano, harmonia, composição e orquestração com Guerra-Peixe e contraponto e harmonia com Padre Jayme Diniz. Em 1970 a convite de Ariano Suassuna escreveu, para a Orquestra Armorial, as primeiras obras musicais representativas do Movimento Armorial.

síncope na música popular estão diretamente atrelados a uma tradição interpretativa da música armorial.

Em entrevista com Antonio Madureira, o compositor ressalta a importância da parte rítmica para interpretar sua obra.

Quanto à técnica do violão, especificamente das minhas músicas ou de algumas peças, acho muito importante a parte rítmica, as acentuações. Precisa dar significado às notas a partir das acentuações. Ouvi algumas vezes pessoas tocando magistralmente, mas não acontecia nada, porque se não fizer isso, ela não se revela, fica meio vazia. O encanto dela não está no material como uma música harmônica que quando toca a harmonia já vai lhe situando. Essa música não, ela é descarnada desse plano harmônico e a graça está nas acentuações, no fraseado, nos impulsos, é isso que vai torna-la com mais graça. Se isso não estiver presente com certeza a música não irá acontecer.⁵¹

O depoimento de Madureira está em conformidade com aquilo que Guerra-Peixe buscava como uma tradição de interpretação.

Em uma partitura o que está escrito não é o suficiente para interpretar uma obra. Ele acha que deve existir uma tradição de interpretação, assim como há em composição. A intimidade com as ‘falas’ das nossas culturas, seus acentos, ritmos, entre outros aspectos musicais, são essenciais à interpretação das nossas músicas (VIEIRA, 1985, *apud* Nóbrega, 2007, p. 7)

Em busca de uma tradição de interpretação, nos deparamos com as sutilezas rítmicas encontradas na música brasileira, como enfatizado por Madureira e Guerra-Peixe. Nesse caso, tão relevante quanto às acentuações rítmicas, o estudo da articulação torna-se fundamental para se interpretar uma obra respeitando os seus “sotaques”. Nóbrega (2000) não aborda o assunto articulação da música armorial, que em geral é pouco enfatizado no estudo da música popular, porém, em Cortês (2012) encontramos uma definição para o termo.

Articulação: recursos responsáveis por caracterizar a emissão das notas, ou seja, o ‘sotaque’ de cada gênero. ‘Em termos de ritmo, o que faz um estilo soar diferente do outro é a distribuição dos acentos’. (ADOLFO, 1993: 17 *apud* CORTÊS 2012, p. 74)

A compreensão das particularidades rítmicas de cada gênero musical enriquece nosso olhar analítico, expandindo nossa compreensão da música armorial. Com o intuito

⁵¹ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas-SP

de uma apropriação dos “sotaques” da música armorial, buscou-se por meio das gravações de intérpretes armoriais, as sutilezas de execução rítmica, que proporcionam o “balanço” e a articulação da música armorial. Esse refinamento rítmico, adquirido por meio da vivência musical e do conhecimento profundo do repertório, ampliam nossa visão como intérpretes da música armorial, contribuindo tanto com o conhecimento quanto com a continuidade de uma tradição de interpretação musical associada à música armorial.

2.1.2 Melodia e Harmonia

A arte armorial, segundo Ariano Suassuna, tem influência direta do barroco Ibérico.

Quando eu falo da importância para a arte armorial, da arte barroca, é pensando principalmente no Barroco ibérico, muito mais espírito medieval e pré-renascentista do que, por exemplo, da Arte do século XVIII. (NÓBREGA, 2000, p. 59)

Fato que demonstra o tratamento modal da música nordestina, que, segundo Ariano Suassuna, é uma provável herança do modalismo do canto gregoriano e tem influência ibérico-moura⁵².

Nóbrega (2000) constata que a melodia na música armorial possui as seguintes características:

Na música armorial, observou-se que as melodias apresentam-se modais, com uso muito frequente de escalas com quarto grau aumentado e sétimo abaixado, melodias curtas constituídas de fragmentos que se repetem, muitas vezes em terças, sextas, com timbres diferenciados, havendo uma inexistência de desenvolvimento temático. (NÓBREGA, 2000, p. 62)

A base melódica armorial está nos cantos e nas danças do cancionário popular nordestino, apresentada frequentemente sem desenvolvimento temático com o uso de terças e sextas paralelas.

Na obra *Toré*, interpretada pelo Quinteto Armorial, vemos um exemplo de uma melodia que caminha em sextas paralelas no violino e flauta, conforme figura 8.

⁵² ANEXO 5 pág. 199 em: PAZ, Ermelinda A. **O modalismo na Música Brasileira**. Brasília: Ed. MUSIMED, 2002.

The image shows a musical score for Violino and Flauta. The Violino part is on the top staff and the Flauta part is on the bottom staff. A red circle highlights the first six measures (measures 24-29) of the score, where the two parts play parallel sixths. The notes are connected by stems, creating a rhythmic pattern of eighth notes.

Melodia com Sextas
paralelas.

Figura 8 - *Toré*. Melodias em sextas paralelas, compasso 24-30.

Percebe-se que as inflexões rítmicas têm papel fundamental na elaboração do contorno melódico da música armorial. Em depoimento pessoal à Nóbrega (2000), Antonio Madureira salienta o uso do que o compositor denomina de “nota rebatida”. Trata-se de um grupo de quatro semicolcheias onde as notas são ligadas de duas em duas, tendo sempre uma que se repete para ligar-se à seguinte, conforme a figura 9.

The image shows a musical notation for a 'nota rebatida' rhythm. It is written on a single staff in 2/4 time. The rhythm consists of four eighth notes, with the first and third notes beamed together, and the second and fourth notes beamed together. The notes are connected by stems, creating a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 9 - Nota rebatida.

Antonio Madureira enfatiza que não se trata apenas de tocar as notas ligadas e, sim, de uma acentuação bem característica própria do estilo, onde os acentos estão fora dos tempos. A “nota rebatida”, enquanto motivo rítmico e melódico, não é usado exclusivamente na música armorial. Trata-se de uma célula rítmica bem presente na música nordestina, como por exemplo, no repertório da rabeça. Na obra *Toré* gravada no disco - *Do Romance ao Galope Nordestino* - do Quinteto Armorial, os primeiros compassos são executados pelo violino utilizando a “nota rebatida”, o que nos remete a uma sonoridade própria da rabeça.

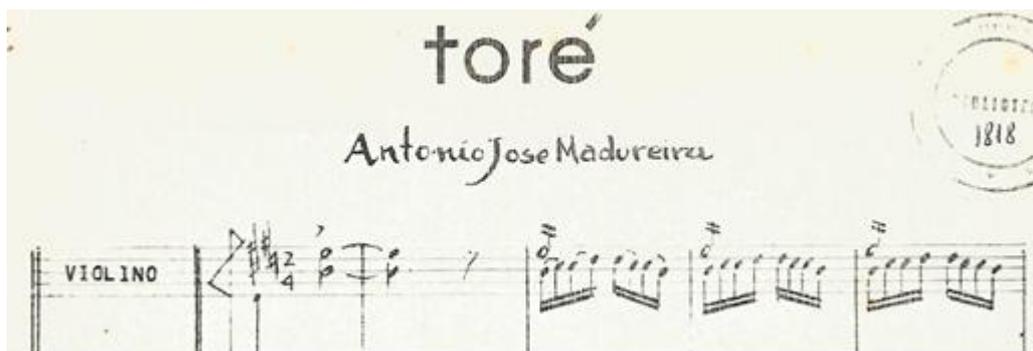


Figura 10 - *Toré*. Nota rebatida Compassos 1-5.

Souto Maior (2014) dá destaque à estrutura rítmica da melodia da obra *Repente*, que tem no canto dos repentistas a base para a melodia principal. Segundo o autor, “o compositor a criou baseado na mesma estrutura silábica das cantorias, como o Mourão e a Sextilha, com utilização de frases de setes silabas”.

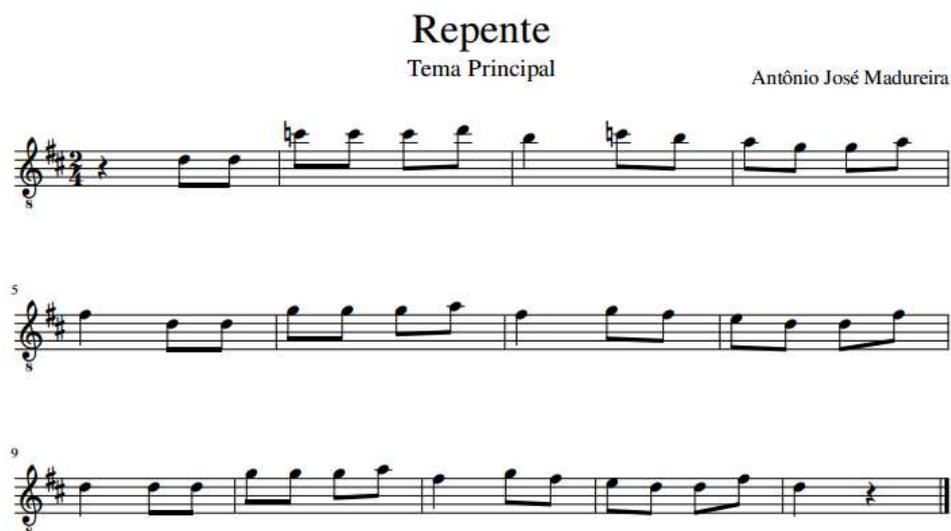


Figura 11 – Tema principal da obra *Repente*.

Sendo assim, a estrutura rítmica torna-se fundamental para se pensar a estrutura melódica armorial. Da mesma maneira, a melodia tem papel central na música armorial, pois por meio dela e do uso do modo mixolídio com o quarto grau ora justo ora

aumentado, baseia-se o tratamento harmônico utilizado pelos compositores armoriais. Segundo Jarbas Maciel⁵³,

O elemento primordial em composição armorial será sempre o contraponto modal, a harmonia modal nordestina resultante sempre do entrelaçamento de vozes (...) consiste em tratar as melodias inspiradas nos cantos populares dentro de uma ‘perspectiva’ parecida com as músicas de Vivaldi, Corelli, dos compositores barrocos de um modo geral. (NÓBREGA, 2000, p. 77)

Antonio Madureira relata que procura fugir de elementos musicais que remetam à música europeia, como as rearmonizações de melodias folclóricas realizadas pelos compositores nacionalistas que nos remetem à música romântica ou impressionista, dessa forma, enfatizando a sua forte ligação com a música feita pelo povo nordestino. As harmonizações eram simples, como sugeridas por Ariano Suassuna, o que significa, segundo Antonio Madureira, a não utilização de processos de modulação ou de acordes alterados. O compositor enfatiza que procurava utilizar uma harmonia estática.

A relação de tensão e relaxamento que caracteriza a música tonal não é gerada pela relação de Dominante-Tônica, tendo em vista que suas melodias são, em geral, no modo mixolídio, que possui o sétimo grau menor. Portanto, ausente de uma sensível, o que impossibilita a construção de um acorde de dominante com sétima.

Segundo Clóvis Pereira, o uso do modo mixolídio com o quinto grau aumentado gera um acorde maior no II grau⁵⁴, um dado que, se olharmos pela ótica da harmonia funcional, geraria um acorde de dominante da dominante. Portanto, quando aparecia a dominante da dominante, ela não resolvia, voltava para a tônica, como se fossem dois polos.

Encontramos a utilização desse processo harmônico descrito acima em muitas das obras de Antonio Madureira. Vemos na obra *Improviso* um exemplo, conforme a figura 12.

⁵³ Nasceu no dia 16 de maio de 1933, em Recife/PE. É professor aposentado do Departamento de Filosofia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco. Foi cofundador e integrante da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco.

⁵⁴ Por exemplo, em Dó maior o II grau maior será Ré.

The image shows a musical score for a piece titled 'Improviso', measures 13-20. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'solene' with a quarter note equal to 80 beats. The score consists of two staves. The upper staff contains a melody with eighth and quarter notes. The lower staff contains a bass line with chords. The chords are labeled as follows: 'I grau' (measures 13-15), 'IV grau' (measures 16-17), 'I grau' (measures 18-19), and 'II grau maior' (measure 20). The final measure (20) ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 12 - *Improviso*, compasso 13-20.

2.1.3 Forma, Textura, Timbre e Afinação.

Segundo Jarbas Maciel (NÓBREGA 2000), as manifestações populares e a música armorial seguem um modelo formal atrelado ao barroco do século XVI e XVII. Acredito que esse fator está ligado mais aos recursos composicionais, como a textura, do que à forma enquanto estrutura de uma obra, como forma binária ou ternária. Alguns desses recursos são encontrados constantemente na música dos folgedos nordestinos, como a constante repetição de fragmentos melódicos apresentados em diferentes instrumentos, sobrepondo-se a uma variedade de material rítmico; o falso-bordão - técnica frequente na música popular e na polifonia europeia -, no qual o material melódico surge em superposição de terças ou sextas paralelas; e o acompanhamento de nota-pedal, muitas vezes em ostinatos rítmicos.

Os compositores se utilizaram dessas diferentes texturas para alcançar a sonoridade da música armorial. Ao longo da nossa análise, veremos que tais recursos também são amplamente usados por Madureira em sua obra para violão solo, conferindo a ela esse caráter armorial.

Os cantadores e rabequeiros nordestinos são uma grande referência musical para os compositores e instrumentistas armoriais, que por sua vez é um fator decisivo no que tange a busca por um timbre mais próximo a esta realidade. Com relação aos instrumentos de arco, Nóbrega (2007) relata o seguinte:

O som rebuscado, o som ‘filé’, não era utilizado. Procurava-se um timbre anasalado, um som mais “agressivo”, com pouco vibrato, cordas soltas, pizzicato, efeitos percussivos nos instrumentos de corda e pouco arco. (NÓBREGA, 2007, p 9)

A autora também relata a busca no meio popular por instrumentos correspondentes aos instrumentos eruditos.

No Movimento, foram realizados estudos dos sons populares, associando-os aos sons de instrumentos eruditos, permitindo apenas instrumentos que tivessem correspondentes similares na arte popular, mantendo uma linguagem nordestina. O violino e a viola passam a representar a rabeca de som mais grave e mais agudo; os violoncelos e o contrabaixo, a dar ‘profundidade’ ao som. Para representar o pífano da cultura popular, utilizaram a flauta. O Quinteto Armorial procurou uma maior variedade de timbres com a formação de instrumentos não convencionais, introduzindo instrumentos populares juntamente com eruditos, ao contrário da Orquestra Armorial, que buscou uma maior homogeneização. (NÓBREGA, 2007, p.9)

O uso simultâneo de instrumentos populares com os de tradição erudita, apesar de resultar em uma rica sonoridade, gerou possíveis problemas de afinação. Esse fator não foi relevante para Antonio Madureira que, juntamente com o Quinteto Armorial, buscou maior variedade de timbres, explorando de forma ampla o uso da rabeca e do marimbau.

Antonio Madureira relata que o uso de instrumentos populares com eruditos não resultava em nenhuma dificuldade de afinação, os instrumentos populares eram afinados de acordo com os eruditos, tendo Guerra-Peixe uma opinião contrária a essa junção. Para Fernando Farias, o pífano era o instrumento que apresentava maior problema de afinação em relação aos outros. (NÓBREGA, 2007, p. 7)

A questão da afinação não afeta diretamente nosso pensamento a respeito de sua obra para violão solo, porém a busca por timbres correspondentes de outros instrumentos sim, em especial os de percussão. Para Madureira, as acentuações e articulações rítmicas são questões centrais da sua obra solo.

Veremos, por meio de nossas análises, que os elementos aqui levantados são refletidos de forma direta nas composições para violão solo de Antonio Madureira.

3. CONCEPÇÃO INTERPRETATIVA

3.1. Ponteados

A obra *Ponteados* - dedicada a Ariano Suassuna - foi gravada em versão para o Quinteto Armorial no disco Aralume (1976), assim como em versão para violão solo no primeiro disco do compositor (1982). Está entre as seis obras editadas pela GSP no ano

de 1995. A versão para música de câmara explora a rica instrumentação do Quinteto Armorial, trazendo à tona uma sonoridade intrínseca à música armorial. Certamente o registro em áudio de duas versões da mesma obra contribui com o desenvolvimento de uma concepção interpretativa da música armorial.

O termo “Pontear” ou “Ponteado” é comumente utilizado por violeiros e instrumentistas de corda, referindo ao ato de dedilhar as cordas. Gisela Nogueira (2008) diz o seguinte a respeito da técnica ponteado.

Miguel de Fuenllana, no prefácio de sua publicação ‘Libro de Música para Vihuela...’ de 1554, fornece instruções sobre as três maneiras de tocar o Ponteado:

- Polegar e indicador da mão direita poderão pinçar as cordas alternadamente – a posição do dedo polegar deverá ser interna à do indicador, também chamada “posição em cruz”, muito difundido no séc. XVI e XVII
- Alternância entre os dedos indicador e médio. Esta técnica foi reaproveitada no final do séc. XVIII e é amplamente utilizada na guitarra clássica (ou violão) a partir da publicação de Gatayes (1800) para “guitare à six cordes”
- Dedillo - que consiste em executar passagens melódicas rápidas com o movimento para cima e para baixo do dedo indicador. (NOGUEIRA, 2008. p. 105)

A viola se desenvolveu muito nas regiões rurais do Brasil, bem como em sua variação conhecida como viola dinâmica - instrumento acompanhador dos repentistas. Ao longo das nossas análises, veremos que o pontear da viola tem influência direta nas obras *Ponteado*, *Aralume*, *Rugendas e Romançario*.

Maior (2014), afirma que a viola de dez cordas é um dos instrumentos típicos das manifestações populares do Nordeste. Entre os instrumentos mais utilizados, segundo o autor, estão a rabeca, pífano, marimbau, zabumba, caixa, triângulo e o acordeom. A busca por uma sonoridade e timbres rústicos eram essenciais para Suassuna, assim como para os integrantes do Quinteto. Essa busca se consolidou com a utilização dos instrumentos populares, como a viola e a rabeca ao invés dos tradicionais europeus: violino e violoncelo.

Era no passado e na dita tradição medieval que os músicos armoriais encontrariam as assim consideradas ‘raízes populares’. Desse modo a viola sertaneja, por exemplo, foi ligada ao cravo. (VENTURA, 2007, p.148)

Desse modo, mesmo usando os instrumentos considerados rústicos e com uma sonoridade áspera, encontramos na cultura popular do Nordeste grande influência da cultura europeia.

A música sertaneja se desenvolve em torno dos ritmos que a tradição guardou. Não é ela penetrada de influências externas posteriores ao ‘período de pastoreio’, continuando como uma sobrevivência arcaica coletiva que o Povo mantém heroicamente. A música daquela região é uma fusão da Música Ibérica com as melodias primitivas dos indígenas... a essas duas influências se junta a do canto gregoriano introduzida pelo missionários durante a colonização. (SUASSUNA *apud* VENTURA, 2007, p. 103)

Os pesquisadores Dudeque (1994) e Taborda (2011) afirmam que a viola chega ao Brasil trazido pelos jesuítas. Dudeque ainda enfatiza como a viola é uma precursora do violão e de como havia uma confusão na terminologia usada para os dois instrumentos.

A confusão entre a viola e violão começa em meados do século XIX, quando a viola é usada com uma afinação própria do violão, isto é, lá, ré, sol, si, mi. A confusão no uso do termo viola/violão, continua nessa época com atesta Manuel Antônio de Almeida, autor de *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854-55), quando se refere muitas vezes com terminologia da época da colônia, à viola em vez do violão ou guitarra sempre que trata de designar o instrumento urbano com o qual se acompanhava modinhas. A viola, hoje, tornou-se a viola-caipira, instrumento típico do interior do país, e o violão, depois de ter sua forma atual estabelecida no final do século XIX, tornou-se um instrumento essencialmente urbano no Brasil. (DUDEQUE, 1994 p. 101.)

A viola ainda está muito presente na vida do sertanejo e no ambiente rural, já o violão passou a ser associado à vida urbana e à música ali desenvolvida.

De todos os instrumentos realmente musicais, a viola é o mais conhecido e intensamente utilizado no Brasil, principalmente em áreas rurais; é o instrumento que acompanha a maioria das cantorias. (SANTOS, 2009, p. 175)

A partir da segunda metade do Século XIX, quando a novidade do violão estava perfeitamente assimilada pela sociedade carioca, a viola assumiu identidade regional, interiorana. Ao violão coube o papel de veículo acompanhador de manifestações musicais urbanas, exercício alavancado pela verdadeira explosão de conjuntos musicais – os grupos de choro que surgiram, e se difundiram pelos diversos bairros cariocas desde meados daquele século. (TABORDA, 2011, p. 57)

Há um rico diálogo entre o violão e a viola, influenciando grandes compositores tanto do universo da música de concerto quanto popular. Amorim (2009) demonstra

como Heitor Villa-Lobos faz uma referência à viola em seu *Preludio nº1* para violão solo.

Vale ressaltar que Villa-Lobos indica, na partitura, que o Prelúdio nº1 é uma *'homenagem ao sertanejo brasileiro'*. É na apresentação do tema da sessão B (compassos 52-59), verdadeira evocação de um ponteio de viola, que a homenagem encontrará abrigo. (AMORIM, 2009, p. 161)

A criação do Quinteto Armorial parte de um desejo que Ariano Suassuna tinha de se distanciar da sonoridade europeia que se tinha na Orquestra Armorial. Para alcançar esta sonoridade, Madureira iniciou-se na viola nordestina sob a direção de dois famosos violeiros, Lourival Batista e Diniz Vitorio Ferreira, passando a tocar com a viola no quinteto (SANTOS, 2009, p. 59). O compositor relata esta vivência para Myriam Taubkin.

[...] depois eu passei muitos anos tocando viola com o Quinteto Armorial, porque naquele momento poucos violonistas abririam mão do seu violão para começar experiências com a viola. Então, eu sacrifiquei o violão durante dez anos para sofrer nas dez cordas da viola, que foi um grande sofrimento, porque naquela época ainda não havia violas de boa fabricação, com afinações mais precisas. Era um verdadeiro martírio tocar viola. E o violão ficou guardado. Era com ele que eu pretendia desenvolver minha atividade como concertista. Quando encerramos a atividade do quinteto Armorial, por volta de 1981, eu disse: “agora eu voltar para o violão”. E voltei a estudar e a compor para o instrumento porque, até então, eu não tinha feito quase nada para o violão. (TAUBKIN, 2007, p. 130)

Apesar da má qualidade dos instrumentos na época e as dificuldades técnicas enfrentadas, certamente o período em que Antonio Madureira passou tocando viola no Quinteto Armorial foi de total mergulho na cultura e na sonoridade nordestina. As experimentações feitas junto ao grupo ficaram enraizadas, deixando uma marca em sua maneira de tocar e compor para o violão solo. *Ponteado* carrega em seu título um forte indicativo da sonoridade almejada pelo compositor.

3.1.1 Considerações analíticas e proposições técnico-interpretativas

A (1-27)		B (28-82)		Coda 1 (82-94)	Coda 2 (95-114)
a1	a2	b1	b2	c1	d1
(1-18)	(19-27)	(28-63)	(64-82)	(82-94)	(95-114)

Quadro 7 – Forma musical de *Ponteado*.

A seção A tem papel de introdução da obra, na qual o compositor apresenta materiais que serão utilizados ao longo da obra. Com a 6ª corda afinada em Ré, a obra

se inicia com dois compassos com a nota Ré em oitavas (6^a e 4^a cordas). Curiosamente, essas notas longas que anunciam o ponteio não foram gravadas em seu disco solo, tão pouco no arranjo para o Quinteto Armorial. O andamento indicado na partitura é de semínima = 105, gerando um contraste de andamento com a seção B que será um pouco mais andada (semínima = 115). Madureira, em sua gravação, deixa essa seção bem livre, o que nos permite ter uma interpretação *ad libitum* das frases.

Em a1, a frase musical é de quatro compassos, em que o mesmo contorno melódico se repete a cada dois compassos, sendo que ela é uma frase acéfala, começando no contratempo. As repetições literais dentro da frase nos permitem criar um contraste interpretativo, podendo realizar uma *Forte* e a outra *Piano*, ou mesmo variar o timbre.

2

to Ariano Suassuna

Ponteado

Antonio Madureira

1ª Frase

Repetição da 1ª Frase

"Nota Rebatida"

Figura 12 - *Ponteado*, compasso 1 a 10.

De forma a enfatizar o modo de Ré mixolídio, a primeira frase se inicia na nota Dó natural. Entre os compassos 7 e 11, a mesma frase é variada utilizando o recurso que Antonio Madureira chamou de “nota rebatida”. Essa estrutura melódica é repetida, agora começando na nota Lá, uma terça menor abaixo, entre os compassos 11 e 15. Esse é o momento de maior tensão harmônica da seção a1, pois passa pela nota Sol #, o quarto grau aumentado. Entre os compassos 15 e 18, por meio de um cromatismo iniciado na nota Fá# e terminado na nota Ré, o compositor finaliza a seção a1, que possui um *ritornello*.

A seção a2, por conta de sua mudança rítmica, cria um contraste interno na seção A. Os baixos que permaneciam estáticos em colcheias em **a1**, agora são intensificados ritmicamente em **a2**, acompanhando a rítmica da melodia. Há nesse trecho uma pequena diferença entre a partitura editada e a gravação do compositor, que interpreta o trecho com o uso de tercina, conforme figura 13 e figura 14.

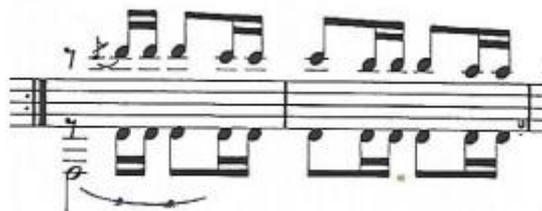


Figura 13 - *Ponteado*, compasso 19 – 20. Edição GSP.

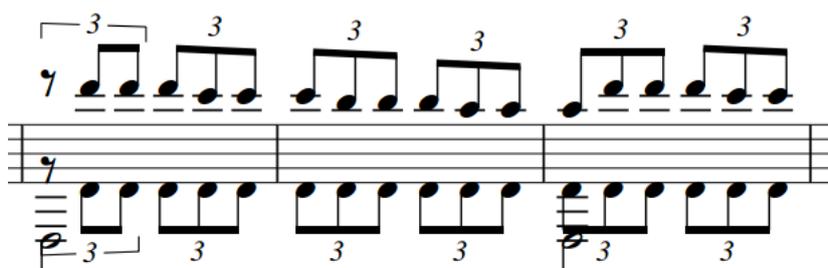


Figura 14 - *Ponteado*, compasso 19-20. Gravação de Antonio Madureira -1982.

A seção é finalizada enfatizando as tercinas por meio de um *ralentando* e uma escala de Ré dórico em sextinas, modo que também é comumente utilizado em obras armoriais.

Modo Dórico evidenciado pelo uso do Fá natural.

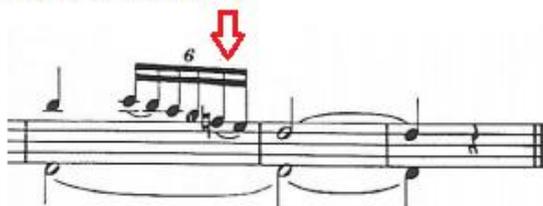


Figura 15 - *Ponteado*, compasso 25 a 27.

Agora com o andamento mais acelerado e *a tempo*, temos uma sustentação rítmica feita pelos baixos em *ostinato*, com células rítmicas que fazem referência à zabumba do baião. Nota-se uma mudança de caráter na seção B. Em b1, o contorno melódico, que agora é apresentado de forma mais espaçada, em mínimas, continua a ser caracterizado pelo modo mixolídio e pelo modo dórico. No compasso 31, aparece pela primeira vez o uso do quinto grau menor com o acorde de Lá menor (Am) e no compasso 35 o acorde de Lá dominante (A7 b9). Algo que, segundo Nóbrega (2000), é pouco utilizado na música armorial pelo fato de usar o Dó#, nota que é sensível de Ré.

Figura 16 - *Ponteados*, compassos 28 a 45.

No compasso 35, o acorde de A7b9, por se tratar de um acorde de cinco sons, sugerimos que a digitação da mão direita seja realizada conforme a figura 17, usando o dedo mindinho para tocar a nota Si bemol no primeiro acorde. Dessa forma, não precisaremos realizar um toque duplo do polegar. Com o intuito de deixar a articulação dos baixos mais clara, indicamos uma forma diferente de escrever este trecho.

Figura 17 - Compasso 35. Sugestão de escrita e digitação de mão direita.

Entre os compassos 36 a 41, Madureira realiza em sua gravação uma pequena variação rítmica no acompanhamento, conforme figuras abaixo.

Figura 18 - *Ponteado*, compasso 36 a 41, partitura editada.

Figura 19 - *Ponteado*, compasso 36 a 41, gravação.

Entre os compassos 64 e 81, o compositor elabora diferentes ideias musicais em torno do acorde de Ré com sétima (D7). Em b2, entre os compassos 64 e 67, há uma mudança na linha dos baixos, agora com a presença de um Fá # na figuração da zabumba.

Figura 20 - *Ponteado*, Fá # na figuração da Zabumba.

A partir do compasso 68, inicia-se um motivo rítmico que será reutilizado também na Coda 1. Conforme figura 21, em verde temos a melodia Dó, Si, Lá, em azul temos uma nota pedal em Ré, e em vermelho um *ostinato* no baixo com as notas Ré e

Fá#, esse mesmo motivo é repetido por quatro compassos. A Coda 1 é marcada pelo mesmo motivo rítmico, conforme figura 22, embora com algumas variações harmônicas e melódicas. Em verde temos a melodia, que sofre uma variação ao longo do trecho, em azul uma nota pedal que agora é a nota Si, e o *ostinato* com os baixos somente com a nota Ré.

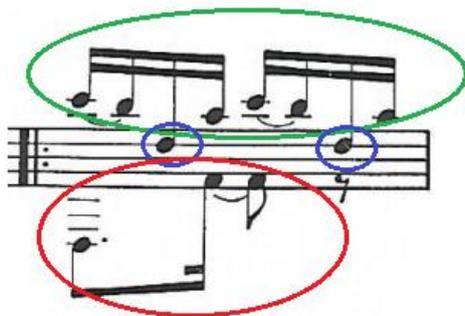


Figura 21 - *Ponteado*, compasso 68.

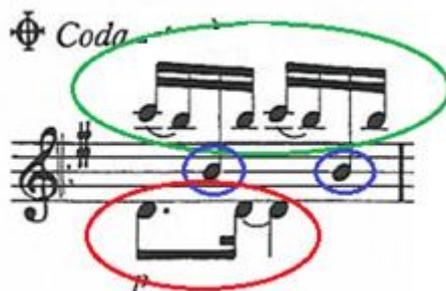


Figura 22 - *Ponteado*, Coda 1, compasso 82.

Madureira finaliza a obra com a Coda 2, realizando uma junção entre os elementos da seção A e da seção B, como pode ser visto na figura 23. Em verde, temos a mesma melodia encontrada na seção A, em azul, uma nota pedal em Ré, e vermelho a rítmica do *ostinato* que inicia a seção B.

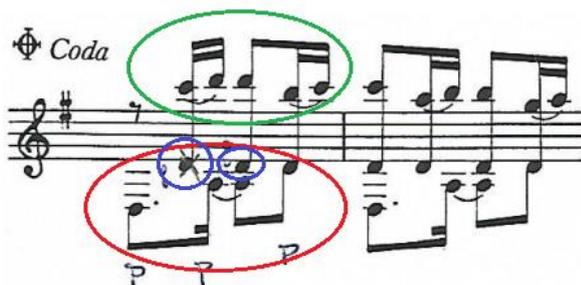


Figura 23 - *Ponteado*, Coda 2, compasso 95.

Sugerimos uma nova forma de escrita para esse trecho, pois a última nota Ré tocada pela linha do baixo, conforme está escrito, sugere uma acentuação como a realizada pelo bacalhau da zabumba. Contudo, analisando a gravação de Madureira, percebe-se que não há acentuação nessa nota, indicando que se trata de uma voz interna e não o contratempo do bacalhau.

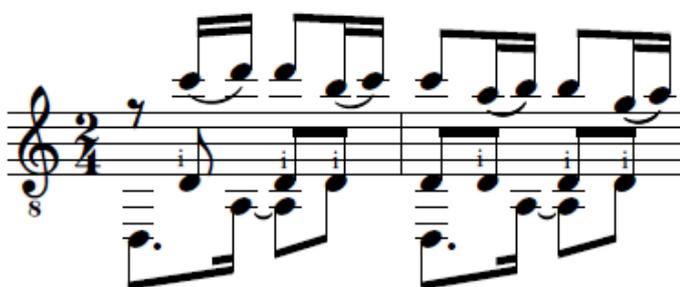


Figura 24 - *Ponteado*, sugestão de escrita para Coda 2, compasso 95.

Por quatro compassos, há uma repetição da linha dos baixos com uma apogiatura da nota Dó natural para Ré (Ré Mixolídio), trecho que é intensificado por Madureira através de um grande crescendo, culminando no último acorde da obra, Ré com sétima – (D7).



Figura 25 - *Ponteado*, compasso 109 a 114.

Alguns trechos exigem um grande domínio técnico e principalmente interpretativo do instrumentista, em especial para manter a articulação da zabumba nos baixos, realizando simultaneamente as frases melódicas utilizando notas ligadas e

rebatidas. Por esse motivo, realizamos alguns exercícios que podem auxiliar na execução do trecho em questão.

O Exercício nº1, nº2 e nº3 são o isolamento das linhas de baixo que aparecem em *Ponteado*. Os três exemplos podem ser estudados de forma isolada de forma a imitar a articulação da zabumba no baião e algumas de suas variações, conforme figura 26. A articulação deve ser mantida mesmo ao tocar as melodias, para isso, pode-se estudá-las conforme demonstram os exercícios nº4 nº5 e nº6. É importante ressaltar que essas figurações rítmicas são frequentes em obras que remetem ao universo da música nordestina. Sendo assim, aparecem de forma recorrente na obra de Antonio Madureira e em obras de outros autores, como no Prelúdio nº5 de Guerra-Peixe.

Julgamos ser necessário o estudo isolado de alguns excertos, por isso separamos cinco que podem ser estudados, conforme as digitações sugeridas, para o melhor desempenho do intérprete. Atenção especial deve ser dada para manter independentes as articulações dos baixos e das melodias. Os excertos também podem ser estudados isolando-se as linhas melódicas dos baixos para melhorar sua articulação.

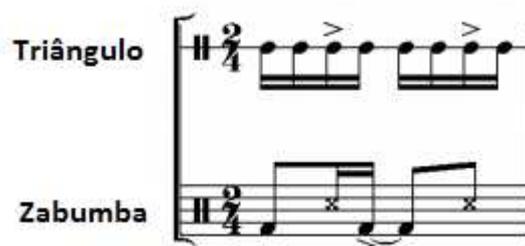


Figura 26 - Rítmica característica do baião.

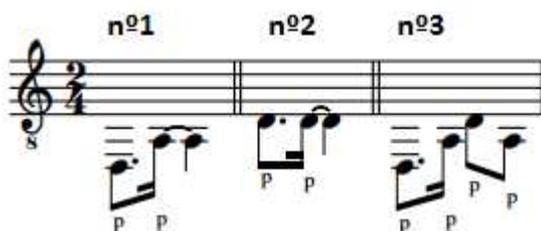


Figura 27 - Articulação dos baixos.

nº4

Figura 28 - Estudo de fragmento melódico com a articulação nº1.

nº5

Figura 29 - Estudo de fragmento melódico com a articulação nº.2.

nº6

Figura 30 - Estudo de fragmento melódico com a articulação nº3.

nº1

Figura 31 - Excerto n°1.

n°2

Figura 32 - Excerto n°2.

n°3

Figura 33 - Excerto n°3.

n°4

Figura 34 - Excerto n°4.

n°5

Figura 35 - Excerto nº5.

Poucas obras solo do compositor foram gravadas por outros violonistas. *Ponteado*, juntamente com *Romançário e Maracatu*, foram registradas pela violonista de renome internacional Cristina Azuma, em seu disco *Contatos*, de 1995. *Ponteado* é, sem dúvida, uma das obras de maior fôlego dentre o seu catálogo, demonstrando a grande influência que o ponteio nordestino da viola tem sobre o pensamento musical de Antonio Madureira. Esta obra demonstra como o compositor explora e desenvolve elementos musicais próprios da música armorial.

3.2 Aralume

“Aralume era como uma peça símbolo do Movimento Armorial, como um brasão”.
Antonio José Madureira

A frase inicial de Antonio Madureira demonstra a importância dessa obra para a música armorial. Segundo relato do compositor, os termos *Aralume* e também *Ilumiara* são os templos rústicos ou catedrais de pedra que se encontrava no sertão e faz referência à obra literária "Romance da Pedra do Reino", de Ariano Suassuna, promovendo assim, um rico diálogo entre distintas manifestações artísticas do Movimento Armorial, neste caso, uma obra musical e literária. O contexto rústico e poético pode ser tomado como referência para a elaboração de uma concepção interpretativa da obra.

Aralume também é a faixa que deu o título ao segundo disco do Quinteto Armorial (1976), no qual Antonio Madureira toca viola sertaneja. Sua versão solo foi gravada em seu primeiro disco (1982), e ganhou registro com a formação do Quarteto Romançal (1997).

3.2.1 Considerações analíticas e proposições técnico-interpretativas

A (1-29)			B (30-97)			A' (98- 128)		
a1	a2	a1'	b1	b2	b1'	a1	a2	a1'
(1-10)	(11-20)	(21-29)	(30-45)	(46-69)	(70- 97)	(98- 107)	(108-117)	(118-128)

Quadro 8 – Forma musical de *Aralume*.

Aralume segue uma forma ternária (A-B-A') e tem um contorno melódico e harmônico em torno do modo de Sol mixolídio. O uso da scordatura - afinando a 5^a

corda em Sol - amplia as possibilidades harmônicas do compositor, que explora esse recurso ao longo da obra, mantendo sempre um baixo pedal em Sol.

A obra inicia-se com um andamento de semínima = 60, e é marcada por uma atmosfera solene que permanecerá por toda a seção A. A melodia modal tem início na nota Fá, sétimo grau do modo, e caminhará com o uso de terças paralelas chegando a um Fá, uma oitava abaixo, para repousar em Sol. Mais uma vez temos o uso de terças paralelas, recurso muito utilizado pelo compositor e que reflete a influência da viola nordestina e das flautas das bandas de pífano. Esse trecho em específico, segundo o compositor, tem inspiração em uma música muito popular das bandas de pífano que se chama “A briga do cachorro com a onça”, que imita os sons do cachorro e a onça morrendo. O compositor relata que quase todas as bandas possuem essa música em seu repertório e interpretam cada uma à sua maneira. O movimento descendente em terças paralelas, tocada bem lentamente até chegar à região grave, serviu de referência para o trecho A de *Aralume*.

As “notas rebatidas” - já vistas na obra *Ponteado* - são utilizadas a partir do compasso 13 como recurso de variação melódica. Entre os compassos 21 e 29, o compositor torna a citar o tema da “A briga do cachorro com a onça”. Nas bandas de pífano, após o término da frase descendente dá-se continuidade ao baião, algo que acontece também na seção **B** de *Aralume*.

A **Aralume** Antonio Madureira

a1

♩ = 60
5ª corda em sol

a2

Repetição da frase sem terças paralelas

Figura 35 - *Aralume*, compasso 1 a 11.

Nota Rebatida **Repetição dos compassos 6 e 7**

♩ = 60
4ª aumentada

a1'

Figura 36 - *Aralume*, compasso 12 a 23.

The image displays a musical score for the piece 'Aralume'. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 18, features a melodic line in the treble clef with fingerings '2' and '1' indicated above the first two notes. A red box labeled 'a1' is positioned above measure 21. The second system, starting at measure 24, continues the melodic line. A blue box labeled 'Finalização em G' is positioned above the final two measures (27 and 28), which show a G major chord progression.

Figura 37 - *Aralume*, compasso 18 a 28.

O segundo tema é apresentado e, semelhante ao primeiro, também é uma melodia em terças paralelas tocadas de maneira alternadas com um pedal na nota Sol da 3^a corda. Por quatro compassos, o andamento permanece lento, mas nos próximos quatro compassos, com a repetição do tema, acontece um acelerando que anuncia o baião que acontecerá ao longo de toda a seção B.

Agora o andamento sugerido é de semínima = 90, criando um contraste com relação à primeira seção da obra. O mesmo tema melódico é apresentado com uma sustentação rítmica, com a figuração típica da zabumba no baião.

tema apresentado em semicolcheias

Figura 38 - *Aralume*, compasso 36 a 47.

Há uma variação melódica do segundo tema a partir do compasso 46 em b2. O tema, que fora antes apresentado com terças paralelas de forma harmônica, agora surge de forma melódica em semicolcheias. Ainda em sentido descendente, o compositor utiliza o modo dórico, que não havia sido utilizado ainda nessa obra.

Uso do Sib enfatizando o modo dórico.

Figura 39 - *Aralume*, uso do modo dórico. Compasso 66 a 69.

Comparando a partitura editada com a gravação realizada pelo próprio compositor, há uma diferença no acompanhamento na seção B, tanto em b1 quanto em b2. Entre os compassos 38 e 45, a partitura editada apresenta o acompanhamento conforme a figura 40 e a gravação conforme a figura 41. Do mesmo modo, em b2, nos compassos 36 e 37, a partitura editada apresenta a rítmica conforme a figura 42 e a gravação conforme a figura 43.

♩=90

p i

Rítmica do baixo

Figura 40 - *Aralume*, partitura editada. Compasso 38.

Rítmica do Baixo

Figura 41- *Aralume*, transcrição da gravação. Compasso 38.

Rítmica do baixo

Figura 42 - *Aralume*, partitura editada. Compasso 46.

Rítmica do Baixo

Figura 43 - *Aralume*, transcrição da gravação. Compasso 46.

No compasso 70, dá-se o início à repetição do tema inicial de B, agora apresentado novamente em terças paralelas de forma harmônica - b1'. Entre os compassos 78 e 84, o baião é interrompido dando espaço para a nota pedal em Sol, agora em colcheias, criando assim uma ponte que apresenta a melodia em terças paralelas descendentes com apogiaturas, até repousar no acorde de Sol maior (G). Esse recurso melódico não havia sido apresentado até o momento. O baião é retomado no compasso 85 e nos leva a uma finalização enérgica dessa seção com um *rasgueado* no acorde de Sol com sétima (G7).

The image displays a musical score for the piece 'Aralume'. It is divided into three systems of music. The first system, labeled '78', shows a melodic line in parallel thirds with grace notes, enclosed in a red box. Below it is the label 'Ponte'. The second system, labeled '84', continues the melodic line. The third system, labeled '90', shows a rhythmic pattern of chords, with the final chord (G7) enclosed in a red box and labeled 'Rasgueado em G7'.

Figura 44 - *Aralume*, compasso 78 a 95.

O tema inspirado nas bandas de pífano retorna a partir do compasso 98 em A', encerrando a obra com o mesmo caráter solene que a iniciou.

Como vimos, justamente por haver um diálogo entre o contexto poético de Ariano Suassuna com a obra musical de Madureira, *Aralume* adquiri uma grande relevância estética, tanto para o Quinteto Armorial quanto para o Movimento Armorial. Enriquecendo assim nossa visão da obra.

3.3 RUGENDAS

Obra dedicada ao compositor e violonista Paulo Bellinati, foi editada no ano de 1996 pela GSP e gravada no primeiro disco solo do compositor em 1982. A obra também ganhou uma versão gravada para duo de violão e contrabaixo, com Roldolfo

Stroeter e Antonio Madureira, no disco Segundo Romançário (1996). O contrabaixista é integrante do renomado grupo de música instrumental brasileira Pau Brasil, que também tem como um dos integrantes o compositor e violonista Paulo Bellinati.

Madureira relata que teve uma relação muito próxima a Rodolfo Stroeter, com quem morou por alguns meses no período em que viveu na capital paulista, ocasião em que começaram a elaborar os arranjos para o disco. Mantinha, do mesmo modo, uma relação próxima ao Grupo Pau Brasil, fato que podemos comprovar por meio de vídeos em sites, nos quais Antonio José Madureira interpreta *Rugendas* juntamente com o Grupo Pau Brasil.

Seu título é uma homenagem ao pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que assinava suas pinturas simplesmente com o nome Rugendas. O pintor chega ao Brasil em 1822 e passa a viajar pelo país registrando os costumes e o cotidiano da vida no Brasil. Antonio Madureira relata que se deparou com suas pinturas ainda na adolescência, que na época ilustravam os livros de história. Ao encontrar uma pintura que retratava uma roda de música, observou que um dos músicos segurava um instrumento africano chamado Kalimba. Por conta disso compôs *Rugendas*, na qual nos primeiros compassos, por meio do uso de harmônicos, gera o efeito e a sonoridade intrigante da Kalimba. No início da partitura editada pela GSP, deixa a seguinte observação - *effect imitating the Kalimba (African Instrument)*- e em sua recente edição brasileira - *com efeito imitando uma kalimba*.

Apesar de Antonio Madureira não lembrar com exatidão qual a pintura de Johann Moritz Rugendas que o inspirou a compor esta obra, pesquisando o acervo do pintor, nos deparamos com a pintura intitulada *Roda de Capoeira*, a qual acreditamos ser a fonte de inspiração da obra *Rugendas*, por retratar a kalimba em uma roda de músicos.



Figura 45 – *Roda de Capoeira* de Johann Moritz Rugendas.

3.3.1 Considerações analíticas e proposições técnico-interpretativas

A (1- 40)				B (41-53)	Coda (54-65)
a1 (1-8)	a2 (9-16)	a3 (17-32)	a4 (33-40)		a1'

Quadro 9 – Forma musical de *Rugendas*.

Rugendas tem um caráter vivo. Seu andamento sugerido é de semínima = 132, mas ganhou registro pelo compositor em torno de 145 na semínima, demonstrando um aspecto virtuosístico do compositor.

Os elementos principais de *Rugendas* são as melodias no modo de Mi dórico executadas com a rítmica do baião, tocadas geralmente nas regiões graves do instrumento com um acompanhamento e preenchimento harmônico feito nas cordas agudas, geralmente com cordas soltas.

Como sugerido pelo compositor, a intensão da primeira seção é de imitar uma kalimba, efeito alcançado por meio de harmônicos naturais na décima segunda casa do instrumento. Em a1, do compasso 1 ao 8, são apresentados todos os aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos encontrados na obra.

Ao violonista Paulo Bellinati

Rugendas

Antonio Madureira

Figura 46 - *Rugendas*. Compassos 1 a 8.

Entre os compassos 9 e 16, a mesma figuração rítmica permanece – agora sem os harmônicos - com a adição de alguns elementos musicais novos. No plano dos baixos, há uma alternância das notas Ré e Sol no último tempo da figura rítmica nos baixos. No plano do preenchimento harmônico, há um jogo entre a repetição da nota Si, tocada hora na 2ª corda solta, hora na 3ª corda presa, recurso da *campanela* que gera um efeito sonoro interessante de ressonância no instrumento.

Uso de campanela

Figura 47 - *Rugendas*. Compassos 8.

Até aqui os baixos apresentaram uma função de baixo *ostinato* e sustentação harmônica. A partir do compasso 17, o material rítmico permanece com a adição de uma melodia nos baixos. O uso da nota Dó # à melodia - que permanecerá até compasso 24 - caracteriza o modo de Mi dórico. Entre os compassos 25 e 32, a mesma melodia é

repetida, agora com o retorno de um elemento rítmico presente em a1 e a2, a nota Mi como elemento de contratempo. A melodia sem o acompanhamento segue conforme figura 49.

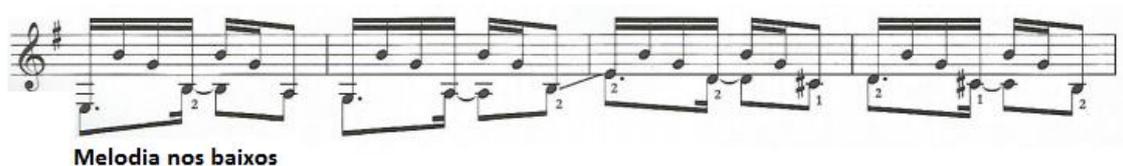


Figura 48 - *Rugendas*. Compassos 17 a 20.

Repetição da melodia com a adição do contratempo na nota Mi.



Figura 49 - *Rugendas*. Compassos 25 a 28.

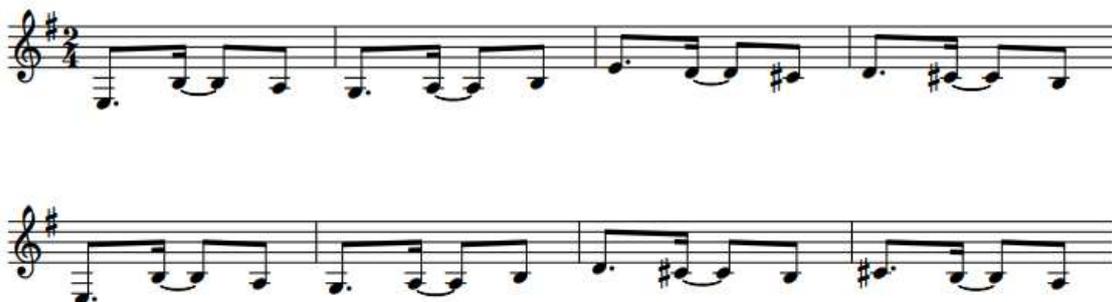


Figura 50 - *Rugendas*. Melodia isolada da seção B. Compasso 21 a 28.

No compasso 33 surge um material melódico novo que caminha em décimas paralelas sempre na 4ª e 2ª corda.

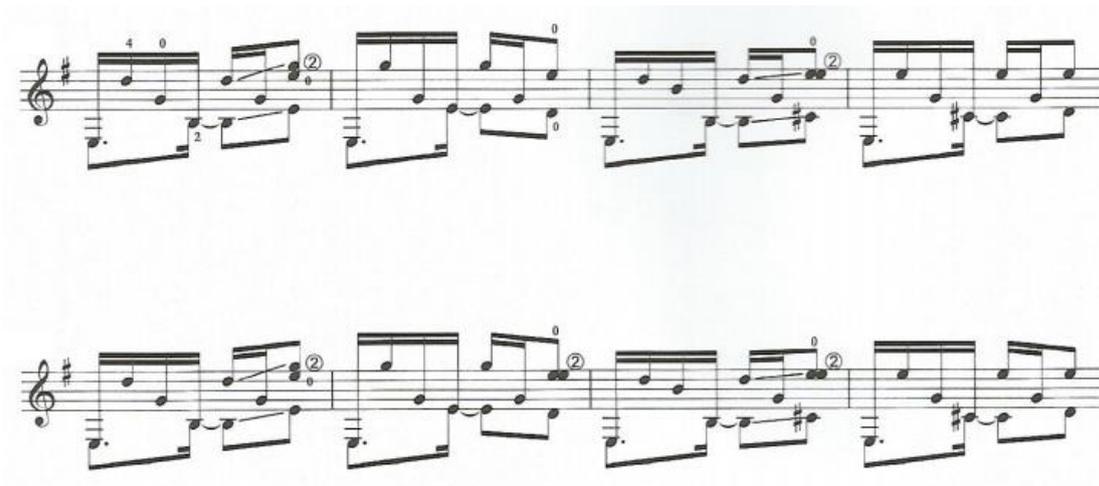


Figura 51 - *Rugendas*. Décimas paralelas. Compassos 33 a 40.



Figura 52 - *Rugendas*. Melodia isolada em décimas paralelas. Compassos 33 a 40.

A seção B se inicia no compasso 44 e cria um contraste rítmico com relação ao A, pois em termos de textura continua a mesma, um acompanhamento com as notas Si na 2ª corda solta e na 3ª corda presa, além de uma melodia na região grave no instrumento. Analisando a rítmica dessa seção, temos um rico jogo de acentuações na melodia com frases de dois compassos. A melodia segue conforme figura 52, gerando uma acentuação rítmica que está em destaque na figura 53, o que resulta em um padrão melódico que valoriza os contratempos, exemplificado na figura 54.

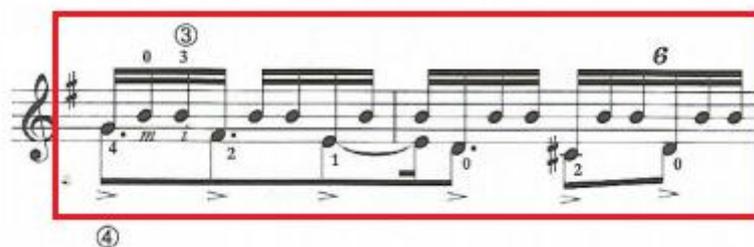


Figura 53 - *Rugendas*. Compassos 41 e 42.



Figura 54 - *Rugendas*. Acentuação rítmica. Compassos 33 a 40.



Figura 55 - *Rugendas*. Fragmento melódico dos compassos 41 e 42.

Esse padrão rítmico e melódico permanece por toda a seção B, que caminha descendentemente até chegar à nota mais grave do instrumento, finalizando de forma enérgica, arpejando as cinco primeiras cordas nos harmônico naturais na décima segunda casa.



Figura 56 - *Rugendas*. Compassos 48 a 53.

A *coda* é marcada pelo retorno do trecho inicial da obra que imita uma kalimba, finalizando a obra com um arpejo em quintinas no acorde de Mi menor com sétima (Em7).

Rugendas resulta em uma sonoridade ímpar e tem conquistado seu espaço no repertório dos estudantes e concertistas do instrumento. Certamente é uma das obras primas de Antonio Madureira, na qual vemos toda a sua criatividade, ao imitar o som da kalimba, aliadas a um senso técnico e virtuosístico, sem deixar de lado a rítmica básica do baião que permeia toda a obra.

3.4 ROMANÇÁRIO

A obra dedicada à poetisa Stella Leonardos⁵⁵ foi gravada em sua versão para violão solo no segundo disco de Antonio Madureira (1986). Temos disponíveis mais duas gravações dessa obra, no disco *Primeiro Romançário* (1996), em duo com o contrabaixista Rodolfo Stroeter, e no disco *Segundo Romançário* (2010), em duo com o violinista Sérgio Ferraz. Não temos a intenção de analisar essas gravações realizadas em duo, no entanto, cabe salientar que, além de novos arranjos que valorizam o diálogo entre os instrumentos, há também aspectos de improvisação, prática que não encontramos em suas gravações solo.

3.4.1 Considerações analíticas e proposições técnico-interpretativas

A (1-16)			B (17-37)		Coda
a1	a2	a1'	b1	a1'	c1
(1-8)	(9-12)	(13-18)	(19-34)	(35-37)	(57-68)

Quadro 10 – Forma musical de *Romançário*.

Romançário – com indicação de andamento semínima = 80 - é uma obra de caráter mais solene e invoca a sonoridade da viola nordestina. O compositor explora a afinação do instrumento com a 6ª corda Ré, permitindo maior ressonância. Sua melodia possui um caráter modal, passando pelos modos de Ré mixolídio e Ré dório, muito utilizados na música nordestina, em geral, e na música armorial.

A primeira seção - A - é caracterizada pelo uso de dois temas: a1 é executado em uma região grave do instrumento, enquanto a2 está em uma região mais aguda. O compositor finaliza esta seção com uma pequena variação de a1 que chamamos de a1'.

Em a1, a frase de quatro compassos começa em *anacruse*, característica que permanecerá ao longo da seção. A melodia é sustentada harmonicamente por um baixo

⁵⁵ A poetisa e teatróloga Stella Leonardos da Silva Lima Cabassa, nasceu no dia 01 de agosto de 1923 na cidade do Rio de Janeiro. Sua extensa obra poética filia-se à terceira geração do Modernismo e inclui os premiados livros *Geolítica* (1966), *Cantabile* (1967), *Amanhecência* (1974) e *Romançário da Abolição* (1986).

da 6ª corda em Ré e um pedal em Lá na 5ª corda. Sua melodia inicial já expressa características marcantes da música armorial, como o uso do quarto grau aumentado (4ªaum) e o terceiro grau menor (3ªm), mesmo estando em um modo maior.

O tema inicial trata-se de uma bela melodia que pode ser executada de forma muito *cantábile*, ainda que não haja a indicação na partitura. Madureira interpreta esse trecho de forma *ad libitum*. O compositor deixa claro que sua execução deve ser somente na 4ª corda, garantindo assim maior equilíbrio sonoro, por permanecer na mesma corda. A nota pedal Lá, na 5ª corda, pode ser tocada sempre com o dedo polegar (*p*), mas é preciso equilibrar os planos sonoros de forma a não sobressair a melodia, em especial por estar no contratempo. Podemos equilibrar este trecho executando a melodia em *mezzo forte* (*mf*) e a nota pedal em *piano* (*p*).

À poetisa Stella Leonardos

Romançário

Antonio Madureira

A

a1

♩ = 80

6ª corda em re

4ª aum 3ª m

Figura 57 - *Romançário*. Compassos 1 a 7.

Em a1, há uma mudança na harmonia, que passa pela subdominante Sol maior na segunda inversão (G/D). Há um contraste entre a1 e b1 devido à ausência da 6ª corda em Ré e do pedal em Lá, o que deixa sua textura mais leve. No compasso 12 retornamos com a1', que apresenta o mesmo caráter de a1, com a nota pedal passando pelo Sib. Finalizando essa seção, os compassos 14 e 15 (casa 1) e os compassos 16 e 17 (casa 2),

são marcados por uma apogiatura da nota Dó natural para o Ré, enfatizando mais uma vez o modo mixolídio. Nesse trecho, o compositor utiliza um recurso técnico interessante, fazendo um jogo com a nota Ré, ora tocado preso na 5ª corda, ora na 4ª corda solta. Esse recurso gera uma sonoridade muito interessante, mas que só será alcançada se forem seguidas as orientações de digitação de mão esquerda sugeridas pelo compositor.

nº1

The image shows a musical score for exercise nº1. It consists of two systems of music. The first system has two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with fingerings (1, 2, 3) and dynamics (p). The bass staff contains a bass line with dynamics (p). The second system is similar but ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

Figura 59 - Exercício nº1 – unidade de contato com terças paralelas.

Nessa seção, Madureira permanece mais *a tempo*, valorizando sempre as frases musicais. Semelhante a seção A, deve haver um equilíbrio entre os planos sonoros.

The image shows a musical score for Romançário, measures 16 to 19. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Measure 16 starts with a first ending bracket. A red box labeled 'B' highlights measures 17, 18, and 19, which contain a melodic line with parallel thirds.

Figura 60 - Romançário. Compassos 16 a 19.

A nota pedal pode ser tocada *piano*, enquanto que a melodia em *mezzo forte*. Já anunciando o retorno à seção A, retornamos no compasso 33 à a1'. A *coda*, por meio de quintas paralelas - sendo que a primeira é uma 5ªJ (Fá – Dó) e a segunda um trítono, 5ª diminuta (Sol# - Ré) – o compositor finaliza a obra com uma sonoridade áspera, um acorde de tensão e não de repouso.

The image shows a musical score for Romançário, measures 37 to 40. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. A box labeled 'Coda' is placed above the first measure. A red box highlights measures 38, 39, and 40, which contain a melodic line with parallel fifths.

Figura 61 - Romançário. Compassos 37 a 40.

Romançário nos remete àquilo de maior importância na estrutura da arte armorial, o romanceiro popular do Nordeste.

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos ‘folhetos’ do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus ‘cantares’, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (SUASSUNA, 1974, p.7).

Essa é uma obra de espantosa simplicidade harmônica e melódica, que carrega um alto valor estético. Retrata como podemos mergulhar nas “raízes populares da cultura brasileira” para assim ampliar o repertório e a literatura do violão solista.

3.5 ASAS DO BAIÃO

O gênero Baião⁵⁷ é um dos maiores representantes daquilo que consideramos uma sonoridade regional e nordestina, isso certamente devido a sua proximidade com a música urbana e a grande projeção nas rádios, desfrutando de grande popularidade através de figuras como Luiz Gonzaga, o grande nome desse gênero.

O baião passa a ser identificado como gênero musical urbano a partir da década de 1940. Desde o seu advento, ele tem sido um dos mais fortes representantes da chamada ‘sonoridade nordestina’, assim como, um gênero expressivo dentro do que se convencionou denominar como música ‘regional’. O baião será representado aqui principalmente por composições do sanfoneiro e cantor pernambucano Luiz Gonzaga (1912-1984) e seus parceiros. (CORTÊS, 2012, p. 54)

Com Luiz Gonzaga, padronizou-se a sonoridade do gênero com o uso do conjunto típico, formado por zabumba, triângulo e acordeom, ao invés do original - viola, tamborim, botijão e rabeca.

Como enfatizado por Cortês (2012), o baião passa a ter características urbanas e uma formatação condicionada às necessidades do circuito de rádio e disco, exercendo grande influência na produção da música popular brasileira. Pereira (2007) ressalta que

⁵⁷ Na cultura nordestina outras danças e gêneros derivam-se do baião como o xote: gênero que possui a mesma instrumentação do baião, no entanto, é mais lento e notado em compasso quaternário, e o xaxado: dança tipicamente masculina no seu início, e conhecida no agreste e sertão pernambucano desde a segunda metade do séc. XX. Possivelmente se originou do “parraxaxá”, que era o grito de guerra dos cangaceiros. O vocábulo usado para o nome desse gênero parece uma onomatopéia do arrastado das sandálias no chão. Apesar de existir o xaxado composto pelo trio de forró, o tradicional nesse ritmo é apenas vocal, tendo uma acentuação no tempo forte, executado pela batida do rifle no chão. (SOUTO MAIOR, 2014. p 46.)

após o movimento da Bossa Nova, a linguagem do baião foi associada ao jazz por músicos como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Diante disso, encontramos uma vasta literatura deste gênero adaptada ao violão solista, diferente de gêneros como o frevo e o maracatu.

Tinhorão (1978) evidencia um baião mais profundo e enraizado nas tradições populares nordestinas, à medida que nos revela que o gênero “tem origem num tipo de batida à viola denominada exatamente de baião”. Guerra-Peixe⁵⁸ refere-se como baião-de-violão⁵⁹. O ritmo tem ligação direta com as tradições dos violeiros e dos cantadores nordestinos.

No ambiente rural o baião era o momento onde dois violeiros cantavam como que digladiando um contra o outro, fazendo o que eles chamam de ‘canto de desafio’ (MARCONDES, 2000, p. 61 *apud* SOUTO MAIOR, 2014, p. 42).

Segundo a folclorista Marisa Lira:

[...] o baião é de um modo geral o ritmo da viola sertaneja tanto no Ceará, Pernambuco e Paraíba, tocar um baião significa marcar na viola o ritmo alegre e contagiante com que se acompanham os cantadores nos improvisos, desafios ou peijas. (TINHORÃO, 1978, p. 217)

Veremos que as características marcantes desse gênero estarão presentes na obra para violão solo de Antonio Madureira, em especial em *Asas do Baião, Ponteados, Rugendas e Aralume*. .

3.5.1 Considerações analíticas e proposições técnico-interpretativas

A (1-57)	
a1	a2
(1-44)	(45-57)

Quadro 11 – Forma musical de *Asas do Baião*.

Consideramos que essa obra possui somente uma seção - **A** – pois não há temas contrastantes e, sim, o emprego do mesmo motivo rítmico ao longo de toda a obra, mantendo de forma bem evidente os planos da melodia, do preenchimento rítmico e

⁵⁸ GUERRA-PEIXE, César. **Variações sobre o Baião**. Disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com/textos/texto15.html>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

⁵⁹ Segundo Dourado (2004), baião de viola é a maneira de pontear a viola de arame, no Nordeste brasileiro, com fortes acentos e batidas dos dedos sobre o tampo do instrumento.

harmônico e do baixo *ostinato*. Esses planos precisam ficar evidentes na interpretação da obra, dando destaque para melodia com o dedo anelar (a), o equilíbrio do preenchimento rítmico e harmônico com os dedos indicador (i) e médio (m), e a independência e articulação dos baixos com o polegar (p). Esses elementos podem ser estudados de forma isolada da obra para uma melhor execução.



Figura 62 - Asas do Baião. Compasso 1.

No primeiro compasso dessa obra, já se percebe que há uma pequena diferença entre a partitura editada e a gravação de *Asas do Baião* feita por Madureira em seu primeiro disco (1982). Está faltando uma figura anacrúsica nos baixos, conforme figura 62. Encontramos a mesma frase no compasso 54.



Figura 63 - Asas do Baião. Anacruse nos baixos.

A obra se inicia com a citação do primeiro compasso do estudo nº 12 de Heitor Villa-Lobos, utilizando os mesmos recursos técnicos e harmônicos.

Asas do Baião

Citação do primeiro compasso do
Estudo nº12 de Heitor Villa-Lobos

Antonio Madureira

Figura rítmica da zabumba

Figura 64 - Asas do Baião. Compassos 1 a 5.

à Andrés SEGOVIA

Etude N° 12

Compasso citado em
Asas do Baião

H. VILLA-LOBOS
(Paris, 1929)

Animé

Figura 65 - Estudo nº12 de Heitor Villa-Lobos. Compassos 1 e 2.

Segundo Amorim (2009), o estudo nº 12 de Heitor Villa-Lobos é um estudo de *glissandos* em acordes paralelos. Pereira (1984) afirma que:

Este Estudo não se sujeita a uma análise harmônica, pois seus acordes, movimentando-se paralelamente não sugerem nenhum encadeamento harmônico tradicional. Pode-se dizer até que Villa-Lobos concebeu este Estudo através da digitação e em seguida escreveu as notas que daí resultaram. (PEREIRA, 1984, p. 60 *apud* AMORIM, 2009, p. 144)

Villa-Lobos utiliza recurso semelhante no Estudo nº 1 a partir do compasso 12, onde o compositor realiza um paralelismo horizontal com o acorde de 7ª diminuta. Madureira, conhecendo profundamente esse repertório, compartilha do mesmo pensamento de usar os recursos idiomáticos do instrumento, ou conforme suas palavras:

“essa música dentro do violão”⁶⁰. “Era mais como manter a fórmula do Asas do Baião, como criar acordes onde eu pudesse manter essa fórmula e de certa forma, por trás esteja aquele famoso estudo n° 23 do Coste”.⁶¹

Antonio Madureira refere-se ao estudo n° 23 Op. 38 do compositor francês Napoleon Coste, no qual desenvolve uma melodia mantendo sempre uma linha de baixo *ostinato*. Transferindo essa mesma técnica composicional para a realidade do baião, Madureira mantém ao longo de toda essa obra uma linha de baixo *ostinato* com a rítmica da zabumba, que juntamente com o triângulo formam a principal linha de condução rítmica do baião, conforme figura 66. Com isso, é possível observar mais uma vez como Madureira utiliza um processo de adaptação das técnicas composicionais de compositores clássicos aplicado aos gêneros da música brasileira.



Figura 66 - Estudo n° 23 Op. 38 de Napoleon Coste. Compassos 1 a 3.

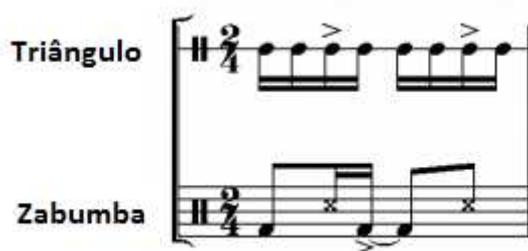


Figura 67 - condução rítmica do baião com zabumba e triângulo.

⁶⁰ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas-SP.

⁶¹ Ibid.

Cortês (2012) afirma que uma das características do baião é a fricção modal/tonal, havendo contornos melódicos modais combinados com cadências tonais. Esta característica é observada em músicas de Luiz Gonzaga. O baião-de-viola, executado pelos cantadores nordestinos, em geral tem característica modais tanto na melodia quanto na harmonia.

Nos primeiros três compassos de *Asas do Baião* não há um caráter tonal, devido ao uso das formas (*shapes*)⁶² - recurso que será explorado pelo compositor em outro trecho desta obra. No entanto, a obra como um todo possui um contorno melódico traçado pelo uso das dominantes secundárias, como veremos pela sequência harmônica encontrada entre os compassos 1 e 32. [Am B7 D#º E7 A7 Dm Dm7M Dm7 D#º Am F/A F7M E7 A7].

Entre os compassos 17 e 19, dá-se pela primeira vez o uso de uma voz interna que desce cromaticamente pelas notas Ré, Dó# e Dó, como visto na figura 67.



Figura 68 - Asas do Baião. Compassos 16 a 20.

Entre os compassos 45 e 53, mais uma vez Madureira utiliza-se do recurso idiomático do instrumento com as formas em quartas paralelas horizontais entre a 4ª e 3ª corda, finalizando a música em Lá menor (Am), para retornar *da capo* (D.C.). Após sua repetição na íntegra, a obra é finalizada com um acorde de Lá menor com sexta (Am6).

⁶² É considerado um *shape* as formas mais usuais de digitação para montar os acordes no braço do instrumento.

Uso de 4ª paralelas

D.C.

Am6

Figura 69 - Asas do Baião. Compassos 41 a 57.

Curiosamente, Madureira afirma ter composto uma segunda parte para essa obra em Lá maior, além de ter uma letra feita por Antônio Nóbrega.

[...] não publiquei porque não foi gravado, mas o *Asas do Baião* tem uma segunda parte em Lá maior. Fiz a música para um espetáculo e usei o *Asas do Baião*. Naquele momento surgiu a segunda parte depois de muitos anos. Gravei esta versão com o *Romançário*. Estaria no terceiro disco, mas não o concluímos, ficaram só algumas partes gravadas. [...] Na época que eu compus *Asas do Baião*, (Antônio) Nóbrega fez uma letra. Não sei se chegou a gravar, mas cantou muito.

63

Em muitos aspectos, *Asas do Baião* não se trata de um baião tradicional, porém, o aspecto rítmico, que é a questão primordial para o compositor, está em primeiro plano. Do mesmo modo, apresenta algumas das influências do universo do violão erudito, como a de Heitor Villa-Lobos e de Napoleon Coste, revelando um pouco do seu processo criativo ao adaptar estas referências à realidade dos gêneros da música brasileira.

⁶³ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP.

3.6 MARACATU

A obra *Maracatu*, dedicada ao seu filho Lino Madureira, foi registada em seu segundo disco. Apesar de levar como título o gênero pernambucano, o compositor o extrapola adicionando características rítmicas de outros folguedos populares. Assim como o frevo, o maracatu, enquanto gênero musical e manifestação religiosa, tem sua origem no estado de Pernambuco.

Segundo Guerra-Peixe, a hipótese mais aceita para a origem da palavra maracatu vem do termo “maracatucá”, um verbo utilizado para dar início ao cortejo que também tem o significado de “batucar”. Além de uma conotação cultural na área de dança e música, o maracatu está intimamente ligado à cidade do Recife e às tradições religiosas afro-brasileiras. Souza (2011) elabora a respeito da origem dos cortejos de maracatu:

No Brasil Colônia, durante o processo de libertação dos escravos, torna-se prática entre os negros uma solenidade chamada ‘Instituição do Rei de Congo’, que consistia na eleição e coroação de um rei - escravo liberto - que passava a chefiar a comarca ou distrito para o qual havia sido designado. Cada comarca - subdivisões dos negros em grupos de afinidade religiosa - tinha na voz de seu Rei empossado e reconhecido pela igreja e governante da respectiva Federação Brasileira (Estado), o poder de representatividade, oficialidade e identidade como nação negra liberta. Um dos postos de maior importância era o de governador das tribos ou nações negras, um verdadeiro porta voz das respectivas comarcas, que era escolhido pelo governante da Federação dentre os reis coroados. O rei e a rainha eram empossados pelo pároco da freguesia, no dia de Nossa Senhora do Rosário. Com o desaparecimento das instituições do rei de Congo, em meados do século XIX, o Recife torna-se palco do Auto dos Congos - folguedo que africanos e seus descendentes mantiveram vivo para camuflar suas práticas africanas e fugir das perseguições policiais e raciais. Para os brancos, ‘povos de origem europeia’, tal folguedo representava tão somente uma peça, seguida de danças e músicas próprias. (SOUSA, 2011, p. 74)

Para o autor:

Os cânticos do Maracatu refletem um caráter misto de religiosidade e profanidade. Seus brincantes buscam, em seus cânticos e músicas, um viver, para reviver a força de seus antepassados. (SOUSA, 2011, p. 75)

Os grupos ou agremiações de maracatus são chamados de *Nações*, algumas dessas nações foram fundadas no século XIX e início do século XX, permanecendo ainda em atividade, é o caso do Maracatu Nação Elefante, fundado em 1800, o Maracatu Nação Leão Corado, fundado em 1863, e o Estrela Brilhante, fundado em 1910.

Tradicionalmente, o instrumental do “Maracatu de baque virado” é exclusivamente de percussão de origem africana, como a alfaia (marcante, meião e repique), tarol, ganzá e agogô. Nota-se que o violão não está presente nas formações instrumentais tradicionais do maracatu, fato que pode justificar a carência de obras na literatura do violão brasileiro, assim como a escassez de trabalhos acadêmicos voltados para a relação do instrumento com as diferentes abordagens rítmicas do maracatu. Contudo, autores como Marco Pereira (2007) e Zé Paulo Becker (2013) abordam a adaptação do maracatu para o violão.

A obra *Embaixador*⁶⁴, do compositor e violonista Paulo Bellinati, é um dos poucos exemplos de uma composição feita originalmente para o instrumento que explora este gênero. A obra, que é dedicada a Antonio Madureira, tem como subtítulo uma orientação valiosa para o intérprete: Maracatu do Baque-Virado.

O maracatu possui duas formas de manifestação cultural, o Maracatu-Nação, também conhecido como Maracatu-de-Baque-Virado, e o Maracatu Rural ou Maracatu de Orquestra, também conhecido como Maracatu-de-Baque-Solto. Segundo Guillen (2007), o compositor Guerra-Peixe, por meio do livro *Maracatus do Recife*, publicado em 1955, tem grande mérito na categorização dos maracatus.

A obra de Guerra-Peixe, *Maracatus do Recife*, publicada em 1955, pode ainda hoje ser considerada como o estudo mais completo sobre os maracatus e tem como mérito indiscutível uma vasta pesquisa de campo, da qual resultou a categorização dos dois tipos de maracatus existentes em Pernambuco: o maracatu-nação (ou de baque-virado) e o maracatu de orquestra (ou de baque-solto). Naqueles anos em que Guerra-Peixe esteve no Recife (1949–1952), havia entre folcloristas, jornalistas e demais intelectuais uma grande imprecisão quanto à categorização dos maracatus. (GUILLEN, 2007, p 236)

3.6.1 Considerações analíticas e proposições técnico-interpretativas

A (1-8)	B (9 - 19)	C (20-23)	D (24-28)
---------	------------	-----------	-----------

Quadro 12 – Forma musical de *Maracatu*.

A seção A tem uma característica de introdução da obra, onde melodias inicialmente em sequência de oitavas dão lugar a sextas paralelas, anunciando o toque

⁶⁴ O título da obra de Paulo Bellinati é uma referência à figura do *Embaixador*, que faz parte do desfile do cortejo real no maracatu.

de capoeira que acontecerá na seção B. Vemos situação semelhante na obra *Baque de Luanda* do disco *Quinteto Armorial*, gravado em 1978.

Figura 70 - Maracatu. Compassos 1 a 8.

Segundo Madureira, a seção B tem uma rítmica que é encontrada tanto no caboclinho⁶⁵ quanto na capoeira. Para imitar o toque de um berimbau com a mão direita e realizar uma melodia com ligados na mão esquerda, sem o auxílio da mão direita, o compositor utiliza recursos de técnica estendida. Murray (2013) afirma que técnicas estendidas podem ser compreendidas como técnicas de performance não totalmente assimiladas. Burtner (2005) aprofunda um pouco mais no assunto.

Técnicas estendidas são técnicas de performance. É uma expressão usada em música para descrever maneiras não convencionais, não ortodoxas e não tradicionais de cantar ou tocar, com a intenção de extrair sons ou timbres inusuais do instrumento ou da voz. As técnicas estendidas requerem do performer a utilização do instrumento ou da voz de maneiras ainda não estabelecidas. Estas podem desrespeitar algumas normas tradicionais (como a maneira de segurar o instrumento ou de emitir um som vocal, por exemplo); no entanto, devem se adaptar às necessidades musicais e expressivas das mudanças estéticas ou mesmo do desenvolvimento dos instrumentos musicais. (BURTNER, 2005 *apud* MURRAY, 2013, p. 14)

⁶⁵ Segundo Maior (2014), Caboclinho é uma dança que busca trazer à memória os indígenas que habitavam a região, no período da descoberta feita pelos portugueses. Os seus integrantes representam indígenas com plumas de aves, arco e flecha. Sua principal instrumentação são os instrumentos de percussão (tambores de tamanhos diversos, chocalhos e maracás feitas de cabaça ou metal - conhecida como Inúbia) e o pífano.

Por se tratar de uma técnica ainda não totalmente assimilada, os compositores precisam de alguma forma deixar registrado na partitura como executar o trecho em questão, para isso, utilizam a bula. Murray (2013) afirma que:

Com o uso da bula, torna-se possível a leitura de qualquer tipo de escrita inventada para momentos específicos da obra em que não temos uma notação usual apropriada e já definida por outras escritas e obras musicais de referência. (MURRAY, 2013, p. 38)

Na bula, além de registrar onde e como quer que o intérprete execute o trecho em questão, Madureira deixa claro que esse recurso de técnica estendida é para gerar um efeito percussivo imitando o berimbau.

* bater a face da unha contra a 6ª corda, produzindo um efeito percussivo imitando o berimbau

29



** golpe na ponte

30



*** golpe próximo à ponte

31



Figura 71- Bula de Maracatu de Antonio José Madureira.

Esse tipo de notação não é tão comum em obras de caráter popular. No entanto, encontramos uma bula similar na obra *Jongo* de Paulo Bellinati, um compositor que compartilha com Antonio Madureira as características de uma sólida formação no campo do violão de concerto e explora gêneros da música popular brasileira, aliada a técnicas de composição da música erudita.

PERCUSSION SECTION

barre 2, 3, and 4 fingers - only to mute
(do not depress or fret the strings)

CIX-----

left hand

right hand

- Slap left palm against the guitar's side (wood sound).
- Slap the strings against the fingerboard with left hand fingers 2, 3, & 4 (keep the barre).
- Slap the right hand against the guitar's top (wood sound).
- Slap the strings against the fingerboard with right hand fingers (keep the barre).
- Slap the right hand against the strings near the bridge (bass sound) (keep the barre).

Figura 72 - Bula de Jongo de Paulo Bellinati.

O recurso de executar melodias usando ligados na mão esquerda sem o auxílio da mão direita é facilmente encontrado na literatura do instrumento, como na obra *Variaciones sobre un tema de Sor, op. 15*, de Miguel Llobet e *Gran Jota*, de Francisco Tárrega.

♩ = 96

Var. 9
(toda esta variación con la mano izquierda sola.)

Figura 73 - 9ª variação de *Variaciones sobre un tema de Sor, op. 15*, de Miguel Llobet. Compassos 1 e 2.

Madureira relata que chegou a essa técnica baseado nos seus estudos da obra *Cajita de Música* de Isaías Sávio e da obra de Francisco Tárrega que leva o mesmo nome.

Essa técnica está na *Caixinha de Música* do Tárrega. Ele (Fidja) tocava a *Caixinha de música* do Isaías Sávio, e me ensinou. Na próxima aula fiz um arranjo de *Noite Feliz*, fazendo a caixinha de música. Tárrega usa a melodia com a mão esquerda, fazendo outras melodias com os harmônicos. No caso do *Maracatu* como eu podia fazer uma base de percussão e tocar uma melodia, me lembrei dessa técnica da mão esquerda. O baixo do violão é tocado de certa forma como um berimbau - ele não é tangido é percutido. Tem duas percussões, dois timbres de percussão - um mais agudo e outro grave -

a melodia que faz com a mão esquerda. Dá muito trabalho de você sincronizar as rítmicas e a melodia da mão esquerda, mas chega lá.⁶⁶

A melodia da seção B apresenta características das flautas nos caboclinhos e está toda em torno do arpejo de E7, evidenciando o modo mixolídio. Tecnicamente, esse trecho pode ser um grande desafio para o intérprete, em especial a sincronia entre a mão esquerda e a direita.

The image shows a musical score for Maracatu, measures 9 to 19. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a complex rhythmic pattern with syncopation. The left hand (m.e.) plays a steady eighth-note accompaniment, while the right hand (m.d.) plays a more melodic line with syncopated rhythms. A red box highlights the first few measures, labeled 'Toque do berimbau' with asterisks and arrows indicating accents. A dashed box highlights the left hand part, labeled 'mão esquerda apenas'. The score includes fingerings, dynamics like 'm' and 'simile', and a final double bar line with a repeat sign.

Figura 73 - Maracatu. Compassos 9 a 19.

Com o objetivo de auxiliar o intérprete, elaboramos alguns exercícios que podem proporcionar soluções técnicas na execução do trecho em questão. O primeiro e segundo exercício isolam a parte da mão esquerda da direita, criando assim uma independência na articulação de cada uma.

⁶⁶ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP.

nº1

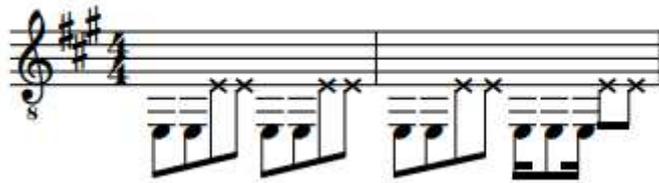


Figura 75- Isolamento da mão direita.

nº2

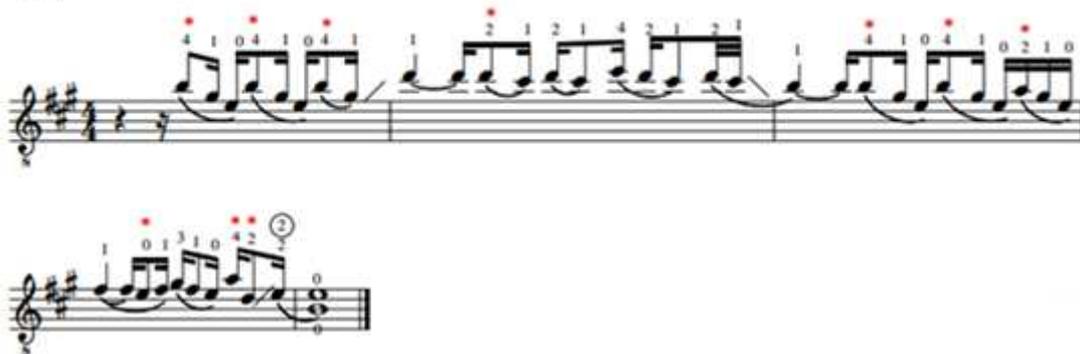


Figura 76 - Isolamento da mão esquerda.

A parte da melodia exige uma atenção especial na execução de alguns ligados, pois utilizam ligados descendentes e ascendentes com corda solta. Carlevaro (1974) sugere alguns exercícios para o aperfeiçoamento dessa técnica, no entanto, elaboramos alguns exercícios específicos para o trecho em questão. O exercício número três aborda os ligados ascendentes e descendentes partindo de uma corda solta, utilizando todos os dedos da mão esquerda (1 2 3 4). Estudar o movimento de mão que é realizado ao executar os ligados para corda solta é essencial para tocar esse trecho com precisão técnica. Por isso, elaboramos o exercício quatro, que propõe o estudo de ligados para corda solta que partem da própria articulação da mão esquerda. Após o estudo desses exercícios, podemos aplicá-los à mesma rítmica da obra, que nos leva ao processo de coordenação das duas mãos. Transcrevemos a melodia isolada na figura 76, colocando um asterisco nas notas que são realizadas dessa maneira.

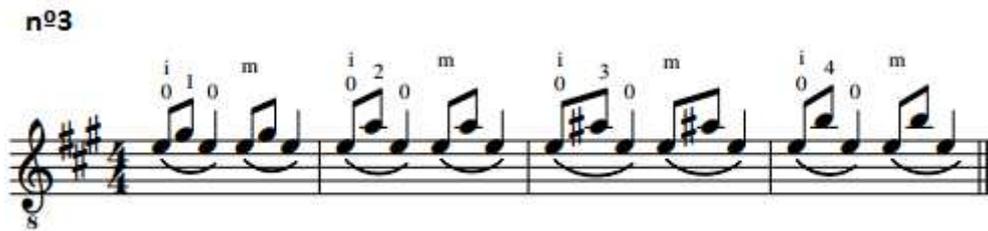


Figura 77 - Ligados ascendentes e descendentes partindo de uma corda solta.



Figura 78 - Ligados para corda solta que partem da articulação da mão esquerda.

A seção **C** é marcada por uma melodia simples com *apogiaturas*. Segundo Madureira, são melodias típicas das “gaitinhas (flautas) dos caboclinhos”.

Nessa seção encontramos algumas diferenças entre a partitura editada e a gravação feita pelo compositor, em especial com relação à rítmica dos baixos e a adição de um compasso binário anterior ao início da seção D. Segue versão editada e transcrição da gravação:

Figura 79 - Maracatu, partitura Editada. Compasso 20 a 23.



Figura 80 - Maracatu, transcrição da gravação. Compasso 20 a 24.

A seção D deixa evidente a rítmica característica do Maracatu de Baque-Virado, que é urbano e tem presença mais marcante na região metropolitana de Recife. A orquestra dos maracatus é constituída basicamente por: agogô (também chamados de gonguê); tarol e caixa de guerra; zabumbas (também chamados de alaias). Segundo Guerra-Peixe, a quantidade e a proporção de instrumentos variam de acordo com a quantidade de músicos disponíveis e com especificidade de cada “nação”.

O grupo dos zabumbas (ou alaias) é responsável pela sincopa característica do ritmo do folguedo. O grupo de músicos encarregados desses instrumentos se divide em 3: marcante, meião e repique, possuindo cada qual uma função dentro dos arranjos instrumentais da orquestra.

Em seus aspectos gerais os grandes tambores assemelham-se, mas há pequenas diferenças de dimensões, ‘tonalidades’ e encargos rítmicos dividindo-os em funções. Por esses motivos ocorrem designações indicadoras de sua funcionalidade: ‘marcante’, o zabumba mestre, comandante do grupo; ‘meião’, o que transmite o comando rítmico aos restantes zabumbas; ‘repiques’ o grupo de tambores que, em posição subsidiária, segue as indicações do anterior. [...] Para um músico ocupar a posição de ‘marcantista’, - isto é, executante do zabumba-marcante – não basta tornar-se seguro intérprete dos ritmos executados no Maracatu, mas deve também possuir requisitos morais à altura das responsabilidades exigidas pela função. Isso porque o marcante condiciona preceitos religiosos e uma tradição certa a serem seguidos, pois antes de ser executado pela primeira vez ele passa por

um ritual de sagração num dos terreiros de confiança dos dirigentes do Maracatu. (GUERA-PEIXE, 1956, p. 61-62).

Conforme vemos em Vinicius Bastos Gomes (2015), há no cortejo de Maracatu uma sincopação muito característica dada pelos zabumbas, e devido ao volume alcançado, a figura 81 representa a rítmica que se consegue perceber auditivamente.



Figura 81- Figura musical mais audível dos zabumbas no meio dos grupos de Maracatu.

Fonte: GOMES, 2015.

O autor ressalta que as alfaias (ou zabumbas) são tocadas com duas baquetas diferentes, a maçaneta e o bacalhau. A maçaneta geralmente produz um fortíssimo, enquanto o “bacalhau”, algo em torno de um piano. A figura 82 representa uma transição da figura rítmica executada pelos “zabumbas”, levando em conta esta diferença nas intensidades.

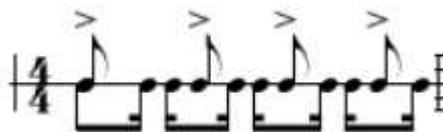


Figura 82 - Célula executada pelos zabumbas.

Fonte: GUERRA-PEIXE, 1956.

Para Madureira, a rítmica característica do maracatu foi retratada na última seção desta obra - D -, na qual executamos especificamente o toque do zabumba.

Figura 83 - Maracatu. Compassos 24 a 28.



Figura 84 - Transcrição rítmica de Maracatu. Compo 24.

Percebe-se a semelhança com o toque do “Meião e Repiques” presentes no toque “de Luanda” transcrito por Guerra-Peixe, conforme figura 84.

Figura 85 - Maracatus do Recife Guerra-Peixe, p. 78.

Maracatu tem grande relevância estética e apresenta desafios técnicos consideráveis para o intérprete. Seu caráter modal é enfatizado em todas as quatro seções, contornando de forma evidente o modo de Mi mixolídio. Sua maior riqueza recai sobre as variedades rítmicas com influências da música indígena, como os caboclinhos, o toque de capoeira, além do maracatu de baque-virado propriamente dito. O violão não está presente nas orquestras de maracatu. Não há, portanto, uma tradição do instrumento ligada ao gênero pernambucano. Sendo assim, sua adaptação para o instrumento requer que o instrumentista absorva os elementos do universo do maracatu para melhor interpretar a obra. Essa pequena obra de poucos compassos tem grande valor didático, somando-se à literatura do violão brasileiro que explora de forma profunda a música enraizada em nossa cultura popular.

3.7 ESTRELA BRILHANTE

Estrela Brilhante é um maracatu de baque-virado dedicado à sua filha Lia Madureira, além de uma homenagem à *Nação de Maracatu Estrela Brilhante de Recife*, tida como umas das mais tradicionais e antigas agremiações da cidade. A obra foi gravada pelo compositor em seu primeiro disco solo de 1982.

Algumas das características específicas do maracatu já foram abordadas nos itens 3.2.2 e 3.2.2.1, e serão agora expostas ao longo da análise.

3.7.1 Considerações analíticas e proposições técnico-interpretativas

A (1-16)		B (17- 30)	A' (31-45)	
a1	a2		a1'	a2'
(1-8)	(9-16)		(31-38)	(39- 45)

Quadro 13 – Forma musical de *Estrela Brilhante*.

Fonte: Elaborado pelo autor.

O tema inicial da obra - a1 – é uma melodia apresentada em oitavas paralelas tocada sempre na 6^a e 1^a corda do instrumento. A nota Sol da 3^a corda solta é sempre mantida como preenchimento harmônico. O compositor explora mais uma vez as melodias modais, agora com o modo de Mi frígio.

A Lia Madureira
Estrela Brilhante
Antonio Madureira

Figura 86 - *Estrela Brilhante*. Compassos 1 e 2.

No compasso 9 - a2 - a tríade de Mi menor (Em) é tocada descendente, onde cada nota da tríade é acompanhada pelo intervalo de segunda, criando um choque harmônico. Já no compasso 10, a mesma ideia é repetida, mas agora apresentada de

forma melódica, além de usar um recurso idiomático recorrente em sua obra, o jogo de digitação da mesma nota entre corda solta e presa.



Figura 87 - Estrela Brilhante. Compassos 9 e10.

No compasso 13 (casa 1), em sua gravação feita em 1982, o compositor finaliza essa seção em uma semibreve na nota Dó #, caracterizando o modo de Mi dórico, diferentemente da edição de 2016, que sugere harmônicos naturais tocados na décima segunda. Já o compasso 14 (casa 2) também enfatiza o modo Mi dórico com a nota Dó #, que já aparece na apogiatura, diferente da partitura, em que está natural. A gravação apresenta uma pequena diferença rítmica com relação à edição. A figura 88 apresenta o trecho conforme gravado pelo compositor.

Trecho não tocado na gravação

Figura 88 - Estrela Brilhante. Compassos 13 a 16 conforme partitura editada.

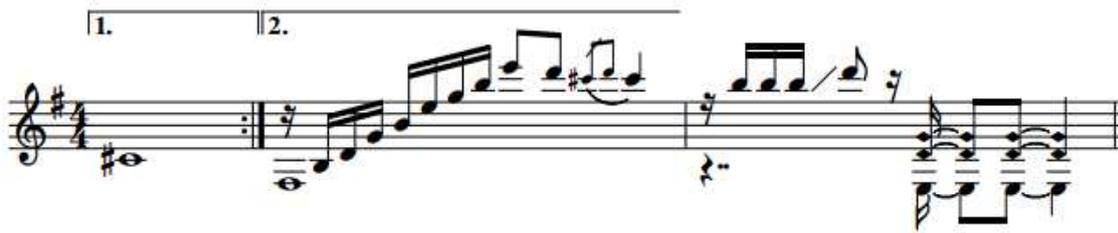


Figura 89 - Estrela Brilhante. Compassos 13 a 16 conforme transcrição da gravação.

A seção B inicia-se no compasso 17 e apresenta uma estrutura harmônica mais densa, com uma melodia interna. Transcrevemos as melodias entre os compassos 17 e 20 na figura 90, e a melodia entre os compassos 21 e 24 na figura 92.

Figura 90 - Estrela Brilhante. Compassos 17 a 20.



Figura 91 - Estrela Brilhante. Transcrição na linha melódica dos compassos 17 a 20.

Figura 92 - Estrela Brilhante. Compasso 21 a 24.

Figura 93 - Estrela Brilhante. Transcrição na linha melódica dos compassos 21 a 24.

O compasso 22 apresenta um elemento rítmico novo, sendo que há uma pequena diferença entre a partitura editada e a gravação do compositor, como veremos na figura 93 e figura 94. Madureira relata que a questão rítmica e as acentuações em suas obras são fundamentais para obter um melhor resultado. Um bom exemplo disso é o aspecto de técnica de execução deste novo elemento rítmico. Madureira executa este trecho com o movimento contrário do toque do polegar, segundo ele, para deixar a articulação mais próxima da sonoridade percussiva:

Quanto à técnica do violão, especificamente das minhas músicas ou de algumas peças, acho muito importante a parte rítmica, as acentuações. Precisa dar significado às notas a partir das acentuações. Ouvi algumas vezes pessoas tocando magistralmente, mas não acontecia nada, porque se não fizer isso, ela não se revela, fica meio vazia. O encanto dela não está no material como uma música harmônica que quando toca a harmonia já vai lhe situando. Essa música não, ela é descarnada desse plano harmônico e a graça está nas acentuações, no fraseado, nos impulsos, é isso que vai torna-la com mais graça. Se isso não estiver presente com certeza a música não irá acontecer. O *Estrela Brilhante* faz isso, porque aquela nota tocada com o mesmo

movimento não é como a percussão toca. A percussão toca com duas mãos e cada mão tem uma força diferente. É isso que faz o jogo.⁶⁷

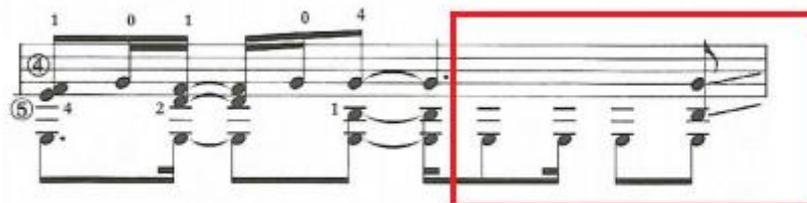


Figura 94 - Estrela Brilhante. Compasso 22, conforme partitura editada.

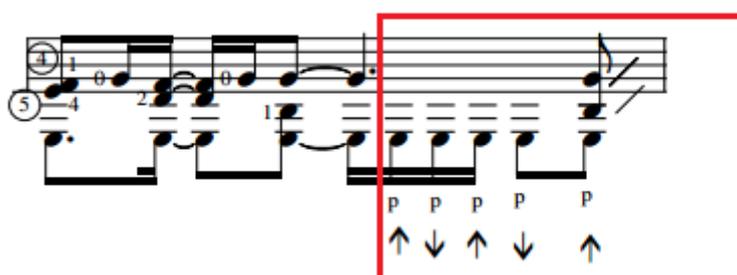


Figura 95- Estrela Brilhante. Compasso 22 conforme transcrição da gravação.

A seção B é finalizada com um decrescendo no acorde de Mi menor (Em) retornando assim para o tema inicial. A figura 95 apresenta o A', na qual há uma sobreposição de elementos de A com elementos de B.

Melodia da seção A

Elemento rítmico da seção B

Figura 96 - Estrela Brilhante. Sobreposição de elementos de A com elementos de B.

⁶⁷ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP.

O maracatu é um gênero genuinamente pernambucano e pouco explorado na literatura do violão solista brasileiro, por esse motivo, *Estrela Brilhante* tem grande relevância no catálogo do compositor.

3.8 FREVO PARA SATIE

Obra que homenageia o compositor francês Erik Satie (1866- 1925), gravada no segundo disco solo do compositor. Antonio Madureira descreve sua relação com a obra de Satie da seguinte forma:

Satie me influenciou muito, até hoje gosto muito de ouvir a sua obra pela simplicidade. É uma música minimalista, muita precisão, uma música surpreendente. Inclusive um grande escritor francês dizia - não sei se foi o Jean Cocteau – ‘os maiores foram Bach, Beethoven e Brahms, o único Satie’. O Satie tem isso de único. Uma obra que indica caminhos.⁶⁸

Erik Satie era conhecido por participar de um movimento anti-impressionista, no entanto, não necessariamente anti-Debussy. Algumas de suas obras possuem nomes surrealistas como: *Trois morceaux em forme de poire* (Três peças em forma de pera), *Embryons desséchés* (Embriões dessecados). Suas partituras possuem comentários como: *pp en un pauvre souffle* (pianíssimo, com falta de ar), *avec beaucoup de mal* (com grande dificuldade).⁶⁹ Esses comentários, que demonstram seu espírito humorado e cômico, chamaram a atenção de Antonio Madureira.

Satie fez muitos comentários indicando cenas embaixo das partituras. Inúmeras obras dele têm esses comentários. Queria em uma edição escrever embaixo do *Frevo pra Satie*, como ele fazia. Seriam coisas como: Localizando Satie no carnaval. Alguns passos do frevo que naquele momento estavam fazendo. No *Frevo para Satie* tem aqueles harmônicos que são equivalentes aos clarins do carnaval, então eu diria: os clarins tocaram. Era uma coisa meio descritiva, humorada. Ele trabalhava muito com esse grafismo, com a caligrafia. Eu devia ter anotado, mas o tempo passou e acabou não saindo, mas fica registrado essa intensão de fazer.⁷⁰

⁶⁸ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas-SP

⁶⁹ GROUT, Donald. J.; PALISCA, Claude V. **Historia da Música Ocidental**. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2005.

⁷⁰ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas-SP.

O Frevo é um gênero musical típico das manifestações populares, mais especificamente do carnaval de Recife. Souza (2011) ressalta que sua origem está atrelada à execução dos dobrados pelas bandas militares e o diálogo entre os instrumentos de sopro, sempre em um jogo de perguntas e respostas entre os naipes das palhetas e de bocal. O nome *frevo* vem de ferver, pronunciado “frever” pela população, e tem a conotação de fervura, efervescência, agitação. Origem que nos faz compreender o seu andamento acelerado e vivo. Para completar o espetáculo do frevo, não podemos deixar de citar o *passo*, dança que tem origem nos “capoeiras”, negros libertos que abriam a passagem para as bandas. Hoje, a beleza das sombrinhas coloridas dos passistas e o timbre dos instrumentos de sopro aliados a uma viva seção rítmica completam a manifestação popular do *frevo*.

Há três manifestações distintas deste gênero musical, sendo elas o Frevo-de-rua⁷¹, Frevo-canção⁷² e o Frevo-de-bloco⁷³. Segundo Aguiar (2009), o violão não é um instrumento tradicional dentro da instrumentação e orquestração do frevo, que privilegia os instrumentos de metais, palhetas e percussão, no entanto, há um crescente interesse de violonistas para adaptar o gênero para a execução ao violão. O autor expõe que o violão pode exercer a função de solista e de acompanhador, e que a tradição do violão com o gênero carnavalesco está ligado ao Frevo-de-bloco, em particular pelo uso das orquestras de pau e corda⁷⁴.

Antonio Madureira se demonstra interessado na pesquisa e execução de gêneros nordestinos que não considerava armorial, assim como a adaptação desses gêneros para o violão. Podemos perceber que isso acontece em obras gravadas para o Quinteto Armorial, por exemplo, *Sete Flechas*, um frevo que leva o título do quarto e último disco do grupo, gravado em 1980. Madureira descreve a relação do violão com o carnaval de Recife.

⁷¹ Frevo instrumental, executado por uma orquestra de instrumentos de sopro – metais (trompete, trombone e palhetas (sax)).

⁷² Frevo que possui características musicais semelhantes ao Frevo-de-rua, sendo executado pela mesma orquestra, no entanto, possui cantor à frente.

⁷³ Frevo com andamento mais lento, executado por uma “orquestra de pau e corda” e cantado por um coro feminino. Também é conhecido com Marcha-de-bloco.

⁷⁴ Orquestra composta por violões, cavaquinhos, banjos, bandolins, violinos, além de instrumentos de sopro e de percussão.

Como às vezes eu dizia, nem tudo é armorial. O Armorial era uma linguagem específica centrada numa tradição, uma tradição antiga, uma tradição ibérica, sertaneja, mas o Brasil ele tem outras linguagens, o violão já vem de muito tempo atrás, das modinhas, choros, lundus, o violão popular. No Recife mesmo o violão estava integrado ao carnaval, existe um gênero no carnaval chamado de blocos. Os blocos líricos tocam uma música que se assemelha à marcha rancho, que era tocada por uma orquestra de violões, bandolins, violinos, flautas, chamada orquestra de pau e corda, são as bandas militares que tocam frevo de rua. É um frevo mais lento, uma marcha mais lenta, que muito se assemelha ao frevo instrumental, mas que tem uma letra que é cantada por um coral feminino e acompanhada por este instrumental mais suave de cordas e madeiras. Então o violão também está presente no carnaval.⁷⁵

A proximidade do compositor com o Frevo-de-bloco é muito grande, haja vista sua íntima relação com o *Bloco da Saudade*, descrita pelo jornalista José Teles.

O frevo vive de pequenos focos de resistência. Um destes é o Bloco da Saudade. Fundado em 1923 por Edgar Moraes, ele foi ressuscitado meio século depois pelo músico Zoca Madureira, retomando uma prática do início do século. (TELES, 2012 p. 50)

Diante deste cenário, percebe-se a importância do frevo como uma manifestação cultural pernambucana e a atuação de Antonio Madureira para a preservação do gênero. *Frevo para Satie* não se trata de um frevo tradicional, no entanto, mantêm-se as características centrais do gênero, preservando assim o seu espírito carnavalesco retratado aqui no universo do violão solista.

3.8.1 Considerações analíticas e proposições técnico-interpretativas

A (1-15)	B (16-47)		Coda
a1	b1	b2	
(1-15)	(16-23)	(24-47)	(48-58)

Quadro 14 – Forma musical de *Frevo para Satie*.

Uma das características do frevo-de-bloco é o seu andamento mais lento, em torno de 110bpm e 120bpm, em oposição do frevo-de-rua, que tem um andamento mais acelerado. *Frevo para Satie* tem um andamento mais vivo e foi gravado por Antonio Madureira com o andamento em torno de 180bpm, dando à obra uma semelhança maior com o frevo-de-rua. Com relação às características melódicas do gênero, Cortês (2012) afirma.

⁷⁵ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP.

Uma característica melódica que também aponta para o choro, o frevo e o baião como pertencentes da cultura tonal ocidental é que, em termos gerais, pode-se dizer que as linhas melódicas destes são compostas por arpejos, intercalados por passagens diatônicas e cromáticas. (CORTÊS, 2012, p. 71)

Tradicionalmente, o gênero frevo é uma música tonal, porém, Madureira compõe um frevo que perde o seu sentido tonal por meio de paralelismo horizontal. Isso é evidenciado já nos primeiros compassos, nos quais o uso de terças maiores paralelas, harmônicos naturais e quartas justas paralelas não evidenciam a tonalidade sugerida. Para o compositor, o desenvolvimento rítmico é mais importante que o desenvolvimento melódico, haja vista que esta obra é monotemática, segundo Madureira “é quase um estudo rítmico do frevo”.

Seu contorno melódico se distingue daquilo que encontramos na literatura do gênero. Cortês (2012) afirma que a melodia no frevo é marcada pelo emprego de arpejos intercalados por passagens diatônicas e cromáticas, como o exemplo a seguir:

The image shows a musical score for a piece titled "Gostosão" by Nelson Ferreira. The score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of four staves of music. Above the first staff, the chords G7, C, G7, and C are indicated. Above the second staff, the chords C7, F, C7, and F are indicated. Above the third staff, the chords G7, C, G7, and C are indicated. Above the fourth staff, the chords F#°, C, Dm7, G7, and C are indicated. The melody is characterized by arpeggiated figures and chromatic passages, as noted in the text.

Figura 97 - Trecho da seção B de “Gostosão” de Nelson Ferreira.

Fonte: BARRETO, 2012.

Uma das características melódicas do frevo são os jogos de perguntas e respostas que normalmente acontecem entre as famílias dos metais e das palhetas. Podemos ver

isso na apresentação do tema em a1, que é executado com o intervalo de terças maiores paralelas. Ter um caráter melódico mais monótono pode ser um dos aspectos que refletem sua homenagem à Erik Satie.

Frevo para Satie

Antonio Madureira

Pergunta Resposta

3ª M Paralela

6ª corda em ré

Figura 98 - Frevo para Satie. Compassos 1 a 6.

Para Cortês (2012),

A assimilação da ‘levada’ realizada pela seção rítmica facilita o entendimento das figuras rítmicas recorrentes no frevo. Para a prática das mesmas recomenda-se sua execução sobre a condução rítmica realizada pelo surdo na região grave. Na execução do frevo (assim como na prática do samba) o acento, ou tempo forte, é deslocado do primeiro para o segundo tempo. A ‘levada’ da caixa seria outra boa opção a ser utilizada como base (elemento fixo) para a prática das figuras rítmicas. (BARRETO, 2012, p. 146)

Para isso, compreender a “levada” da caixa-claro e do surdo podem facilitar a interpretação desta obra.



Figura 99 - “Levada” da caixa-clara.

Fonte: BARRETO, 2012.



Figura 100: “Levada” do surdo.

Fonte: BARRETO, 2012.

Em *Frevo para Satie*, há desde o primeiro compasso a acentuação do surdo nos bordões, que se apresenta de forma natural, tendo em vista que a segunda nota é mais grave que a primeira.



Figura 101 - Frevo para Satie. Acentuação do surdo nos bordões.

O final de a1 é marcado por harmônicos naturais na sétima casa, que segundo Madureira, representam os toques de clarins que anunciam a chegada do frevo. No compasso 16 inicia-se a seção **B**. Há aqui a reapresentação do mesmo tema, no entanto, agora uma oitava acima, com o intervalo de quartas paralelas e com um diferente acompanhamento nos baixos.

Figura 102 - Frevo para Satie. Compassos 12 a 23.

Em b2, inicia-se uma variação do tema apresentado em b1. As quartas justas em paralelas horizontais realizam uma descida cromática de uma oitava deste a nota Fá da décima terceira casa até o Fá da primeira casa. Segundo Barreto (2012), o agrupamento

rítmico formado por colcheia + semínima + colcheia é típico do frevo. Antonio Madureira relata que a rítmica é muito encontrada nas orquestras de frevo e este trecho em questão tem como referência o final da seção **A** do frevo *Gostosão*, de Nelson Ferreira⁷⁶.



Figura 103 - Frevo para Satie. Compassos 24 a 30.

Gostosão
Frevo de rua
NELSON FERREIRA

Figura 104 - Parte A de “Gostosão” de Nelson Ferreira.

Há, no trecho b2, uma pequena diferença na gravação de Antonio Madureira com relação à partitura editada. No compasso 29, encontramos na partitura somente colcheias nos baixos, conforme figura 104, enquanto que Madureira executa a rítmica encontrada na figura 105. Esta pequena diferença rítmica é muito relevante, pois é uma

⁷⁶ Nelson Heráclito Alves Ferreira (1902 – 1976) foi um dos grandes compositores brasileiros de frevo.

variação do toque de caixa-clara. Esse erro de edição acontece do mesmo modo no compasso 36, 38, 40 e 42.

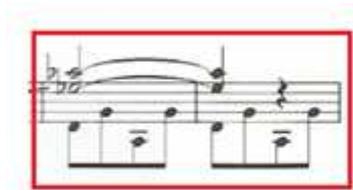


Figura 105 - Frevo para Satie. Compassos 29 a 30, conforme partitura editada.



Figura 106 - Frevo para Satie. Compassos 29 a 30, conforme gravação.

Essa pequena diferença é fundamental, pois retrata uma célula rítmica típica encontrada no repertório tanto das orquestras de frevo quanto na sua adaptação para o violão solista. Aguiar (2009) ressalta a característica típica do frevo-de-bloco que o violão cumpre. “após a introdução instrumental e uma pausa, ao tocar uma frase nos baixos, introduzindo a voz para o tom da canção. Essa frase geralmente é do quinto grau ao primeiro”.



Figura 107: Trecho típico do violão nas orquestras de frevo-de-bloco.

Fonte: AGUIAR (2009)

Tecnicamente, este trecho pode ser um desafio para o intérprete devido à polirritmia e aos portamentos e ligados sugeridos pelo compositor, por este motivo elaboramos o exercício nº 1, que auxilia na digitação de mão direita do trecho em questão.



Figura 108: Exercício para mão direita.

De forma semelhante, em Pereira (2006) encontramos um exemplo de frevo aplicado ao violão solista. A rítmica da caixa-clara encontra-se na parte da harmonia, enquanto que a condução do surdo é realizada nos baixos.

Figura 109: “Levada” de Frevo.

Fonte: PEREIRA (2006)

A *coda*, a partir do compasso 48, é marcada por uma cadência de Sol com sétima para Ré maior (G7 – D), que não possui um sentido tonal, portanto, acreditamos que o compositor pretendeu valorizar o uso da sensível de Ré maior, acorde de repouso final. Aqui há uma pequena diferença rítmica entre a gravação do compositor e a partitura editada.

Coda

Figura 110: Frevo para Satie. Coda conforme a partitura editada.

Coda

Figura 111: Frevo para Satie. Coda conforme a transcrição da gravação.

Aguiar (2009), em sua pesquisa, nos apresenta um quadro somente com frevos que são composições originais para o violão solista. Certamente, Antonio Madureira coopera com a expansão desse quadro, bem como do gênero frevo. *Frevo para Satie* é uma obra cheia de originalidade que, por meio de um diálogo entre técnicas composicionais inspiradas no compositor francês e a rítmica marcante do frevo, retratam o espírito carnavalesco de Recife.

ORIGINAIS			
Intérprete	Obra	CD	Compositor
Marco Pereira	Pixaim; Seu Tonico na Ladeira	O Samba da Minha Terra	o próprio
	Frevo Rasgado	Em Duo com Nico Assunção (sem título)	Egberto Gismonti
Edimar Fenício	Frevo		o próprio
Erisvaldo Borges	Frevo	Estação das Cordas	o próprio
Paulo Bellinati	Sai do Chão	Lira Brasileira	o próprio
Paulinho Nogueira	Frevinho Doce	Tons e Semitons	o próprio
Zê Paulo Becker	Frevo	Um Violão na Roda de Choro	o próprio
Raphael Rabello	(disco integral)	Mestre Capiba	Capiba
Turbio Santos	Suite Teatro do Maranhão: "V. Dança dos Afritos"	Fantasia Brasileira	o próprio
Marcus Llerena	Suite Reminiscências: III. Frevo		Marios Nobre
Turbio Santos	Petit Suite: III. Frevo	O violão brasileiro de Turbio Santos	Radamés
	Estudo Número 8		Francisco Mignone
José de Oliveira Queiroz	Frevo Nos. 1, 2 e 3		o próprio
Edvaldo Cabral	Frevo		
Daniel Marques	Festival dos Destinos	Carnaval de Perneta	Armando Lôbo
André Siqueira	Frevo		o próprio
Múcio Sá	Frevo das Crianças		
Francisco Araújo	Frevo Capibano; Na Magia do Frevo; Capibano; Eletrizante; Frevo Siplório		o próprio
Nonato Luiz	Frevereiro		o próprio
Celso Machado	Frevo Bajado		Cristina Azuma

Figura 112 - Tabela de frevos que são composições originais para o violão solo.

Fonte: AGUIAR, 2009.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa análise demonstra que há, na obra de Antonio Madureira, um constante diálogo entre o erudito e o popular, entre o universo do violão solista brasileiro e o do Movimento Armorial, entre a música local e a regional, entre o nacional e o universal. Aspectos híbridos que certamente agregam um grande valor estético à sua produção artística e nos revelam uma profunda musicalidade⁷⁷ brasileira, presente em sua produção para o violão solista (PIEDADE, 2011).

As questões historiográficas e analíticas que foram levantadas dão base para uma interpretação musical coerente, visando assim auxiliar na performance de sua obra, pois, conforme frisado por Gandelman (2001), acreditamos que a interpretação musical não é um campo autônomo.

O instrumentista, tradicionalmente, concentra o melhor de seu tempo e esforço na prática do instrumento, mas, certamente, seu alvo transcende o âmbito do domínio instrumental e se corporifica na tradução da partitura – notação –, em música – som, forma. É justamente nessa tradução que se revela o quanto a interpretação de um texto depende de vivências prévias informadas e conhecimento analítico e histórico-estilístico, ou seja, o quanto ela não é um campo autônomo. (GANDELMAN, 2001, p. 489)

Levando em conta que a interpretação de um texto musical é um ato envolvido por múltiplas significações, o conhecimento analítico e histórico-estilístico da obra de Antonio Madureira é mais uma fonte para se conhecer as tradições da interpretação da música brasileira, seja ela no contexto do violão de concerto ou do violão solista brasileiro. Guerra-Peixe ressalta a necessidade de se ter uma tradição de interpretação da música brasileira baseada nas “falas” das nossas culturas, seus acentos e ritmos, aspectos que estão presentes de forma abundante na obra de Madureira.

Em uma partitura o que está escrito não é o suficiente para interpretar uma obra, defende que deve existir uma tradição de interpretação como há de composição, e ainda afirma que para a interpretação das nossas músicas é essencial a intimidade com as ‘falas’ das nossas

⁷⁷ [...] musicalidade é uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. A musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical. [...] Mais do que uma língua musical, portanto, musicalidade é uma audição-de-mundo que ativa um sistema musical simbólico através de um processo de experimentação e aprendizado que, por sua vez, enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível no sujeito. (PIEDADE, 2011, p. 104-105)

culturas, seus acentos, ritmo e outros aspectos (VIEIRA, S. M. 1985 *apud* NÓBREGA 2007)

Com isso, destacamos que há de se explorar o valor pedagógico desta obra como forma de absorção e continuidade de uma tradição de interpretação da música brasileira, seja ela erudita ou popular. Esta faceta foi muito bem observada e enfatizada pelo violonista Fabio Zanon.

Nesta qualidade de música erudita de berço local, a obra para violão de Madureira me parece digna de ser colocada ao lado de nomes como Matteo Carcassi ou Leo Brower, autores consagrados cuja música para violão, por sua profundidade e representatividade cultural, é adotada como material de ensino em todo o mundo e constante fonte de aprendizado e inspiração. (ZANON, Fabio. Prefácio. IN: MADUREIRA, Antonio José: Antonio Madureira Composições para violão Vol. 1. Recife: Ed. Do Autor, 2016, p. 13).

Os compositores citados acima são de fundamental importância para o ensino da técnica e da interpretação musical do violão. Obras como *25 Etudes Op. 60*, de Matteo Carcassi, e os *10 Études Simples*, de Leo Brower, tem lugar cativo nas estantes de partitura de professores e estudantes do instrumento. Acreditamos que a obra de Madureira pode proporcionar fundamentos semelhantes do instrumento no que tange a música brasileira, em especial da música nordestina.

O caráter híbrido atribuído a esta obra contribui reduzindo as fronteiras existentes entre o erudito e o popular no violão brasileiro. Bouny (2011; 2012), trás uma reflexão a partir dos diferentes processos de aprendizagem e formação musical envolvendo o violão erudito e o violão popular. A autora ressalta as principais diferenças na formação musical conforme o ambiente de ensino do instrumentista. No entanto, uma de suas maiores ênfases está em apontar como os dois ambientes de formação podem complementar um ao outro.

[...] o violonista de formação popular poderia enriquecer o violonista de formação erudita, e vice-versa, absorvendo 'o que faz falta', na formação do outro, podendo desfrutar de uma formação ainda mais completa. (BOUNY, 2011, p. 13)

A prática do diálogo entre o erudito e o popular parece ser constante no ambiente do violão brasileiro, como bem vemos em Thomaz (2013), em que o autor aprofunda as questões híbridas da formação e obra do violonista Marco Pereira.

Ao analisarmos os processos composicionais de Madureira e os seus registros fonográficos - como fonte textual para uma análise interpretativa (MORAIS, 2014) - temos traços nítidos tanto do universo da música erudita quanto da música popular.

Observa-se que suas composições são obras fechadas sem espaço para o improviso, cabendo ao instrumentista expor seu olhar interpretativo da obra. Madureira carrega, em sua forma de executar o instrumento, uma base técnica muito sólida e refinada, vinda de seus estudos do violão de concerto, algo que reflete em sua sonoridade limpa e bem projetada, além de uma visão interpretativa com nuances de timbres e dinâmica, aspectos típicos da escola de violão erudita. Contudo, o compositor não consolidou uma carreira como concertista executando o repertório tradicional, abrangendo os diferentes períodos históricos e os grandes concertos para violão e orquestra do século XX. Diferente disso, concentrou sua carreira como violonista de suas próprias composições e arranjos, algo que nos remete ao universo do violonista popular.

É importante frisar que o violão sempre esteve presente ao longo de sua carreira e tem um papel central, o de apoio para suas composições e arranjos. Nesse sentido, sua produção para violão solo reflete suas atividades como pesquisador da cultura popular nordestina, certamente a principal preocupação de Madureira. Esse fato corrobora nossa intenção em destacar a conotação didática dessa obra, que está profundamente imbricada de elementos musicais e significações associadas à tradição oral e com isso, lança fundamentos estilísticos importantes para o desenvolvimento e a continuidade de uma tradição de interpretação da música brasileira.

Devido a sua pesquisa e produção artística em torno da cultura popular nordestina, o compositor tem lugar de destaque na história da música brasileira, contudo, até o momento, sua obra para violão solo não havia recebido a atenção merecida no contexto acadêmico. A presente pesquisa procurou dar o lugar de destaque a essa obra que revelou ter um grande valor estético e didático. Sob essa perspectiva, destacamos que Antonio Madureira prestou grande contribuição para o instrumento que ascendeu ao status de símbolo nacional - o Violão Brasileiro.

Nascido em 1949, Madureira tem 68 anos e, ao questioná-lo a respeito de futuros projetos envolvendo o instrumento, não demonstra grandes ambições em continuar compondo. Revela, no entanto, que existe um grande interesse em divulgar sua obra

solo, haja vista o lançamento do livro, “Antonio Madureira *Composições para Violão Vol. I*”.

No momento é como se estivesse esgotado o que estava procurando. Não vejo outras possibilidades, mas nunca se sabe em que caminho vai se apresentar na frente. [...] Nós estamos divulgando o livro pessoalmente com amigos instrumentistas interessados. O lançamento oficial só vai acontecer no próximo ano (2017). Vamos fazer um trabalho mais amplo, workshop, masterclass. Alguma coisa que as pessoas toquem o repertório e discutam em grupo. Estou muito feliz, porque acho que agora as pessoas começaram a entender o que estava propondo. Tenho certeza que algumas dessas peças vão entrar no repertório do violão brasileiro, com o tempo vão experimentando e algumas peças vão ter vida longa.⁷⁸

Almeja-se, com essa pesquisa, que a obra para violão solo de Antonio José Madureira possa ser melhor compreendida diante do contexto da história do violão no Brasil e mais difundida entre os intérpretes, professores e instituições de ensino que buscam uma fonte de aprendizagem dos fundamentos interpretativos da música brasileira, seja ela popular ou erudita.

Sendo esse o primeiro trabalho que se propõe a analisar essa obra de forma mais profunda, percebe-se que há ainda um vasto campo a ser pesquisado, levando em consideração que o compositor possui dezoito obras inéditas que permanecem sem registros em partituras ou fonográficos, abrindo novas perspectivas para futuras pesquisas em torno do tema.

Tendo em vista que o atual cenário acadêmico em torno do violão no Brasil carece de pesquisas e documentação em torno de compositores e intérpretes em muitas regiões do país, damos destaque para a atuação de Antonio Madureira, que prestou grande contribuição para o violão brasileiro como compositor e intérprete na região Nordeste do Brasil. Desse modo, o levantamento de aspectos biográficos e analíticos visam auxiliar na performance de sua obra e preencher uma lacuna historiográfica evidenciada na bibliografia sobre o instrumento em nosso país, ampliando os quadros para se escrever a história do violão no Brasil, em especial na região Nordeste.

Por fim, espera-se através dessa dissertação, contribuir com intérpretes e pesquisadores que tenham como centro dos seus interesses o Violão Brasileiro.

⁷⁸ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.
- ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. 164p. Dissertação (Mestrado em Música) - USP, São Paulo, 2002.
- AMORIM, Humberto. **Heitor Villa-Lobos e o Violão**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.
- AGUIAR, Daniel Marques de. **O frevo no violão: uma linguagem em construção**. Dissertação (Mestrado) - UFRJ, Rio de Janeiro, 2009. BECKER, Zé Paulo. **Levadas brasileiras para violão**. ed. Independente. Rio de Janeiro, 2013.
- BONILLA, Marcus Facchin. **Três estilos do violão brasileiro: choro, Jongo e Baião**. Dissertação (Mestrado) – UDESC, Florianópolis /SC, 2013.
- BOUNY, Elodie - **Reflexões sobre as diferenças entre a formação musical erudita e a formação musical popular do violonista** – Anais do V Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP, Curitiba 2011
- BOUNY, Elodie - **Violonista de Formação Erudita e Violonista e Formação Popular: investigando diferenças na educação musical** – Dissertação de Mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2012
- BURTNER, Matthew. **Making noise: Extended Techniques after Experimentalism**. 03 01, 2005.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. 2. ed. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CARLEVARO, Abel. **Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental**. Buenos Aires: Barry, 1979.
- _____. **Serie didáctica para guitarra – Cuaderno n°.1: Escalas diatônicas**. Buenos Aires: Barry, 1966.
- _____. **Serie didáctica para guitarra – Cuaderno n°.2: Técnica de la mano derecha**. Buenos Aires: Barry, 1967.
- _____. **Serie didáctica para guitarra – Cuaderno n°.3: Técnica de la mano Izquierda**. Buenos Aires: Barry, 1974a.
- _____. **Serie didáctica para guitarra – Cuaderno n°.4: Técnica de la mano Izquierda (conclusión)**. Buenos Aires: Barry, 1974b.
- CORRARI JUNIOR, C. J. **César Guerra-Peixe: suas obras para violão**. Dissertação (Mestrado) USP, São Paulo/SP, 2006.

CORTÊS, Almir. **Improvizando em música popular**: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. Tese (Doutorado). Unicamp, Campinas/Sp, 2012.

DELNERI, Celso Tenório. **O violão de Garoto**: a escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha. Dissertação (Mestardo), USO, São Paulp/SP, 2009.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed.34, 2004.

DUDEQUE, Norton Eloy. **História do violão**. ed. da UFPR, Curitiba/PR. 1994.

GANDELMAN, Salomena. **A relação análise musical/performance e a pesquisa em práticas interpretativas no programa de pós-graduação em música da Uni-Rio**. Artigo do XIII Encontro da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em musica 2001.

GOMES. V. B. **Alma**: o estilo pianístico de Egberto Gismonti. Dissertação (Mestrado) UNICAMP, Campinas/SP. 2015.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. São Paulo. Ricordi. 1956.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **Historia da Música Ocidental**. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2005.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. **Guerra-Peixe e os maracatus no Recife**: trânsitos entre gêneros musicais (1930–1950). ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 235-251, jan.-jun. 2007

PAZ, Ermelinda A. **O modalismo na Música Brasileira**. Brasília: Ed. MUSIMED, 2002.

PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. **O violão na sociedade carioca (1900-1930)**: técnicas, estéticas e ideologias. Dissertação (Mestre) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

PEREIRA, Marcus. Apresentação. In: ARMORIAL, Quinteto. **Aralume**. São Paulo: Discus Marcus Pereira Estéreo, 1976. 1 disco compacto (33min): digital, estéreo. MPL 10071.

MAIOR, G. C. S.. **Movimento Armorial**: Uma breve Análise Histórica, Musical, Gestáltica e Computacional. Dissertação (Mestrado em Música). Unicamp. Campinas, 2014.

MADEIRA, Bruno. **A obra para violão solo de Maurício Orosco: uma abordagem analítica, interpretativa, técnica idiomática de peças selecionadas**. Dissertação (Mestrado em Música). Unicamp. Campinas, 2013.

MADUREIRA, Antonio José. **Iniciação à música do Nordeste através dos seus instrumentos, toques e cantos populares.** Projeto de Pesquisa subvencionada pelo Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq). Brasília. s/ed.s/d.

MADUREIRA, Antonio José: **Antonio Madureira** Composições para violão Vol. 1. Recife: Ed. Do Autor, 2016.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1977.

MORAIS, Luciano. **Interpretação Musical como hermenêutica Musical:** um ensaio sobre performance. Tese (Doutorado em Música). ECA-USP. São Paulo, 2014.

MURRAY, Daniel. **Técnicas estendidas para violão:** hibridização e parametrização de maneiras de tocar. Dissertação (Mestrado), Unicamp, Campinas/SP. 2013.

NAVES, Santuza Cambraia. **O Violão Azul:** modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

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

_____. **A Música no Movimento Armorial.** In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM SÃO PAULO, 2007, São Paulo. Anais eletrônicos... Disponível em: < http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_APNObrega.pdf > Acesso em: 10 ago. 2016. NOGUEIRA, G. G. P.: **A viola com anima:** uma construção simbólica. (Doutorado em Música) USP. São Paulo-SP, 2008.

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros.** Rio de Janeiro: Garbolights. 2007

PIEIDADE, Acácio. Perseguido os fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. **Revista Per Musi,** Belo Horizonte, 2011.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da Poética musical:** Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. 2. Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SCARDUELLI, Fabio. **A Obra para violão solo de Almeida Prado.** Dissertação de Mestrado em Música). Unicamp. Campinas-SP, 2007.

SILVA, Débora Borges da. **O Movimento Armorial e os aspectos Técnico-Interpretativos do Concertino para Violino Orquestra de Câmara de César Guerra-Peixe.** 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRGS, Porto Alegre, 2014.

_____. **A “rabeca triste” no II movimento do Concertino para Violino Orquestra de Câmara de César Guerra-Peixe:** uma concepção interpretativa sobre a ótica Armorial. Artigo apresentado no XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa de Pós-Graduação em Música – São Paulo- 2014.

SOUZA, Fernando. **Esquentando os tambores:** manual de percussão dos ritmos pernambucanos - escrita e técnica. Recife: Funcultura; CEL, 2011.

STELLA Leonardos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3964/stella-leonardos>>. Acesso em: 05 de Set. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TABORDA, Marcia. **Violão e Identidade Nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TAUBKIN, Myriam: **Violões do Brasil**. 2ª ed. Ver. e ampl – São Paulo: Editora SESC São Paulo, 2007.

TELES, José: **Do frevo ao Manguêbeat**. ED. 34. 2ª ed. 2012. Recife/PE.

TINÉ, P. J. S. **O Modalismo em alguns compositores da música popular do Brasil pós Bossa Nova**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.110-116.

TINÉ, P. J. S. **Procedimentos Modais na música Brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960**. Tese (Doutorado em Música). ECA-USP, São Paulo, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular da modinha à canção de protesto**. Editora Vozes LTDA. 3ª edição. Petrópolis -RJ, 1978.

THOMAZ, Rafael. **A Linguagem Musical e Violonística de Marco Pereira – Uma simbiose criativa de diferentes vertentes**. Dissertação (Mestrado em Música). Unicamp. Campinas-SP, 2013.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. **Revista de História**, São Paulo, n. 1. 2007.

WHITE, John. **Comprehensive Musical Analysis**. New Jersey; Scarecrow Press 1994.

WOITOWICZ, Karina Janz. O som popular e erudito do Quarteto Romançal. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, v. 1, p. 1, Paraná, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/534/368>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

ZANON, Fabio. O Violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: **Revista Textos do Brasil**, nº12. Brasília, Ministério das Relações Exteriores, 2006.

ZANON, Fabio. **Programa Violão**. Disponível em: <www.vcfz.blogspot.com>. Acesso em: 10 jan. 2015.

APENDICES**ENTREVISTA I - CONCEDIDA POR ANTONIO JOSÉ
MADUREIRA A STEPHEN COFFEY BOLIS****(DIA 17 DE NOVEMBRO DE 2016, EM CAMPINAS-SP)**

SB - Stephen Bolis

AM - Antonio Madureira

SB: Como foi seu primeiro contato com o violão antes de um ensino formal?

AM: A minha história com o violão começa quando meu pai, nós ainda morando em Natal, no Rio Grande no Norte, comprou um bom instrumento que estava em uma loja de material de esportes. A referência dele era o 1007 da Gianinni, na época um bom violão da linha dos concertistas. Devia ter mais uns dois modelos acima dele. Depois vi no catálogo da Gianinni que poucos desse 1007 foram fabricados. Meu pai comprou e guardou o instrumento, sabendo que um dia algum dos filhos iria tocar. Minha irmã já estudava acordeom, então quando ele viu esse violão comprou e guardou. Era um instrumento muito caro, a gente tinha muito cuidado com ele em casa. Um dia despertei para o instrumento e começamos a procurar os professores chamados de aulas particulares. A essa altura ainda não tinha o curso de violão na escola de música nem na universidade. Eu e outro amigo da rua começamos a nos envolver com a música, com o violão, e o primeiro professor era um rapaz que morava em uma praia do Rio Grande do Norte chamada *Redinha*. Uma praia que se fazia travessia de barco. Uma praia famosa de veraneio que íamos quase todos os anos. Descobrimos esse rapaz que tinha estudado violão clássico no Rio. Naquele momento ele tomava conta do cartório dessa pequena aldeia.

SB: O senhor sabe com quem ele estudou no Rio?

AM: Não sei, porque na época estava começando, então não tinha curiosidade para saber. Ele tinha um violão mais avançado do que o meu que era o 1011 ou 1013. Ele tinha este instrumento e estava deixando de tocar. Tinha aceitado a religião e não permitia mais tocar, mas nos dava aula. Eram aulas ainda muito simples, ele solando e a gente acompanhando as valsas. Lembro de *Abismos de Rosas*. Esse foi meu primeiro contato com o instrumento e um professor. Logo em seguida já consegui outro professor que tocava em um clube. Ele já tinha um repertório maior de improvisação, tocava

música pra baile, tocava música americana, bossa nova. Aprendi muita coisa com ele, não especificamente solo, mas a parte de acompanhamento e harmonia. Outro que me lembro era um senhor que conhecia um pouco do repertório clássico, tocava algumas coisas, naturalmente com uma técnica não tão apurada, mas conhecia o repertório clássico, sabia, tinha partituras. A experiência foi muito boa, dei um salto com ele, mas ainda era ele mostrando e eu repetindo a peça, eu ainda não lia a partitura. Tinha que ser um aprendizado pouco a pouco ele transmitindo o conhecimento.

SB: Ele ensinou a parte da partitura também?

AM: Não, isso foi para frente. Acho que tive mais alguns professores porque a gente saía procurando quem sabia um pouco mais, quem sabia alguma coisa que pudesse acrescentar, então ia de professor em professor. Devo ter encontrado mais uns dois professores, cada um acrescentando alguma coisa. Outro amigo da turma da rua me informou que estava estudando música na escola de música de Natal e tinha chegado um professor de violão do Recife pra começar um trabalho de violão. Uma coisa eu só vim saber muito tempo depois é que ele era filho de um professor famoso de Recife, Amaro Siqueira - um nome conhecido do violão - e que o Amara já tinha sido professor nesta escola. Ele adoeceu e não pôde continuar e ano depois veio o filho ocupar. O filho chama-se Fidja Siqueira e era aluno no Recife do professor José Carrión, que foi meu mestre. Fidja viajava para o Natal dava alguns dias de aula e voltava para o Recife, fazia essa ponte. Fui procurar o Fidja e me inscrevi na escola de música. Ele ficou muito entusiasmado, porque meu avanço era muito rápido. Só consegui estudar com ele justamente o último semestre da nossa permanência em Natal, porque logo no final do ano, em 67 quando eu tinha 17 anos, minha família mais uma vez se transfere para o Recife.

Conversando com Fidja disse que estava indo para o Recife e ele disse: “excelente você lá vai estudar com o Carrión, que é um grande professor de violão. Agora para ter acesso à escola de belas artes terá uma prova e você tem que se preparar. Você toca mais do que conhece a parte teórica. Na parte prática você está muito aquém e você precisa dar conta”.

Fui para o Recife, procurei a escola e fiz minha inscrição. Fidja me dava aula no Recife da parte teórica - Solfejo, rítmica, teoria - me preparando para a prova da escola de belas artes. Fiz a prova e fui admitido. Tomei um grande susto, porque a primeira notícia é

que eu não tinha passado. Eles depois chegaram à conclusão de que aplicaram uma prova que englobava todos os níveis do curso, então quem tirasse uma média um pouco baixa não estava apto para os últimos anos do curso, mas estava apto para ingressar. Mandaram um telegrama que tinha havido esse equívoco e que estava aprovado.

Fui pra aula e o primeiro encontro com o Carrión foi nessa aula. Acho que ele estava com mais um ou dois alunos. O Carrión me passou o violão e quando segurei o violão já na postura clássica do violão ficou muito surpreso e perguntou da minha história. Conteí da minha formação e dos últimos momentos com o Fidja, que era aluno dele. Ficou logo entusiasmado e me colocou para ter aula só com ele, não era mais aula coletiva. Imediatamente ele sentiu que estava em frente dele um aluno, como ele dizia, “muito especial”. Ele sentia uma musicalidade muito forte em mim, uma sonoridade muito especial e então começou a se envolver muito como meu aprendizado, foi muito rápido. Eu tinha muito desejo de conhecer aquilo tudo e continuei meus estudos com ele mesmo quando eu terminei a escola de Belas Artes.

SB: Foram quantos anos ao todo?

AM: Foram três anos na escola de Belas Artes e depois acho que ainda fiquei uns dois anos.

SB: Como foi a metodologia de Carrión? Sei que ele foi discípulo de Pujol. Ele usava a metodologia de Tárrega, Carcassi?

AM: Tive uma grande sorte na vida, porque no Recife encontrar um professor daquele nível foi realmente uma grande sorte. O Carrión veio da Espanha para o Brasil, mas veio para Porto Alegre para tocar na orquestra.

SB: Ele era Cellista, certo!?

AM: Ele era cellista, pianista e violonista e tocava todos como concertista. Tinha uma musicalidade que era uma coisa espantosa. Depois com um companheiro dele, violinista, Luiz Solet, que também tinha vindo da Espanha, falou que no Recife a escola de belas artes da universidade estava abrindo vagas para professor. Vieram de Porto Alegre para o Recife. O Carrión ensinava violão e violoncelo na universidade.

SB: Então o conservatório tinha vínculo direto com a universidade?

AM: Era o Belas Artes, o conservatório era outra instituição.

SB: O curso que fez era da universidade?

AM: Não era um curso superior era o curso, digamos, de extensão. O conservatório é uma escola de música do estado, são duas instituições, certo!?

Então o Carrión veio da Espanha e tinha uma formação muito completa, tinha a técnica impecável, uma musicalidade imensa. Tocava tudo aquilo com uma desenvoltura, uma naturalidade. Entre os professores dele, não lembro agora os professores de violão mais formais, mas foi aluno do Emílio Pujol, inclusive aluno de vihuela. Ele estudava vihuela com o professor Emílio, assim ele o chamava. O professor Emílio estava muito empenhado em divulgar o repertório, as tablaturas e o instrumento também, que naquele momento ainda estava desconhecido. Ele fez a pesquisa sobre os modelos de vihuela, o repertório. Fez talvez as primeiras edições do livro de Mudarra, eu tenho essa edição. Daquele vihuelistas, principalmente eu lembro do Mudarra. O Carrión quando ainda era bem jovem estudava com o professor Emílio, contava isso muitas vezes.

SB: Ele usava basicamente esses compositores mais clássicos ou ele passeava também bela bossa nova, o choro?

AM: Não, o Carrión era o repertório clássico mesmo. Tanto do Tárrega quanto Barrios e Sor. Todo o repertório do violão.

SB: O senhor então teve esse convívio maior com esse repertório?

AM: É, foi muito maior. Ele gostava muito de tocar Ponce e as transcrições de Bach, tocava os concertos, os famosos de Rodrigo, o Aranjuez, o Tedesco. Inclusive há um fato que em Porto Alegre a orquestra queria tocar o concerto de Rodrigo, ele como solista, e não tinha o material de orquestra e ele transcreveu o material de cor. A orquestra tocou e ele como solista. Em outro momento tocou o solo do cello. No concerto tem um tema lindo e tem um solo de cello. Disse que já tinha tocado também o concerto de Rodrigo como cellista, não violonista, mas tocou inúmeras vezes como solista. E transcrevendo também a orquestração. Ele tinha um ouvido fantástico, era um músico muito especial.

SB: Como era o cenário do violão no Nordeste na época?

AM: Existia um grupo muito forte do violão Pernambucano. O violão ligado aos choros às valsas. Como até lhe falei, aquele pesquisador Alessandro Soares fez uma tese de mestrado sobre o violão de Pernambuco numa época, inclusive que haviam dois programas de rádio e que esses violonistas tocavam ao vivo. Iam para o estúdio e tocavam o repertório, atendendo pedidos, alguém pedia um choro uma valsa e eles executavam. Esse trabalho é sobre esse momento do violão no Recife. Tem alguns compositores que hoje são até estudados da época, principalmente o Zé do Carmo. Tinha aquele grupo do violão em Pernambuco. Falando em Pernambuco, o João Pernambuco, veio de Recife com um conhecimento básico do violão da música tradicional, mas foi muito cedo para o Rio e desenvolveu.

SB: Essa escola de violão voltado para o violão clássico começa com o Carrión então, no Recife?

AM: Não. Acho que já existira outros professores, inclusive esse Amaro Siqueira já tocava o clássico, tinha outro professor que não estou lembrado agora. Não o conheci, mas que é como se fosse o início da escola do violão erudito em Recife. Naturalmente que o grande salto foi com a presença do Carrión. Ele deu um grande salto tanto na técnica quanto no repertório.

SB: Isso é década de?

AM: Isso foi, o Carrión eu comecei a estudar com ele em 67, mas ele já estava há algum tempo no Recife, acho que uns seis anos.

SB: Consegui algumas informações a respeito dele (Carrión)

AM: O Henrique Annes - que é um violonista Pernambucano e tem uma presença no cenário nacional muito importante - tem um acervo também muito importante sobre o violão em Pernambuco. Ele diz que tem gravações do Carrión. Mas o Carrión nunca fez um registro formal ou um disco. Sempre tocava em sala de concerto ou muitas vezes nós íamos ao encontro desses violonistas e o Carrión me levava para mostrar o aluno dele. Ele tinha uma grande alegria em me levar. Não só me levava para esses encontros como as vezes nós tínhamos aulas na escola de Belas Artes e ele prolongava a aula até o final tarde e dizia que ia me levar em casa mas sempre dizia que tinha fazer alguma coisa em casa e eu ia à casa dele e a esposa dele servia um lanche. Ele dizia: “Madureira, não quer tocar um pouquinho?”. “Eu toco professor”.

Na verdade ele queria me levar para a esposa dele me ouvir. Quase todas as aulas nós tínhamos essa passagem na casa dele. Logo no início ele me emprestou muito material e eu comprei outros. Os alunos, quem tinha alguma coisa passava para os outros, não tinha xerox, muitas vezes nós tínhamos que copiar toda a música a mão com todo o cuidado para não errar, tinha a digitação além de tudo. Nós fazíamos aquilo com a maior alegria. Eu tirei férias e quando voltei tinha estudado sozinho aquelas variações sobre as *Folias de Espanha* de Sor, que não estava na programação. Estava muito abaixo, mas nas férias eu estudava muito. Quando voltei para o curso ele perguntou se eu tinha feito alguma coisa nas férias e eu disse: “estudei essa peça” e toquei a *Folias de Espanha* para ele. Ele abriu os olhos e disse: “*Hombre!* Você dormiu nessas férias?”.

SB: Ele ainda falava em espanhol?

AM: Falava, sempre falava em espanhol. “Você dormiu nessas férias? Como é que você conseguiu levantar essa peça em tão pouco tempo?” Mas eu estudava muito. Ele estava muito entusiasmado. Achava que eu seria um concertista, que estava me preparando e logo iríamos montar uma agenda para sair tocando pelo Brasil. Mas minhas preocupações com o violão não só eram o estudo para ser concertista, ao contrário, queria fazer uma ponte para desenvolver um trabalho de composição, de estudar a música tradicional do Nordeste. Coisa que para ele inclusive foi de muita tristeza, de muito pesar, porque dizia que não era possível que esse talento fosse desviado para outra área de realização e não o de concertista. Que eu tinha qualidades excepcionais para ser concertista. Infelizmente eu tinha vindo para o Recife para estudar arquitetura que era o meu sonho de criança, o desenho e a arquitetura, e na hora do vestibular fui para a arquitetura e já estava envolvido com o Quinteto Armorial. Então, já estava muito adiantado o processo com o Quinteto e já dentro do curso de arquitetura, o violão ficou como um apoio para o meu trabalho de composição. Até no Quinteto eu toquei a viola. Porque naquele momento as pessoas não conheciam a viola e não estavam dispostos a deixar o violão para fazer a pesquisa de um instrumento. As vezes você nem encontrava um instrumento bom para executar, então eu disse: “não, eu toco a viola” e o Edilson - que também era aluno do Carrión - continua tocando o violão”.

SB: O Edilson, entrei em contato com ele pelo Facebook e foi bem acessível.

AM: Ele também tem muitas preocupações com o instrumento e com a didática. Tem um irmão que desenvolveu um trabalho muito interessante sobre o violão. Hoje é

falecido o Edvaldo, tem peças, tem alguns métodos. Tem até um processo que ele adaptou ao violão o que chamava de Glisson, não sei se chegou a ver?

SB: Vi alguns vídeos deles tocando.

AM: Tudo isso era o Edvaldo que era um pesquisador.

SB: Já entrando nessa questão na composição. A sua formação como compositor sempre se deu em paralelo?

AM: Quando entrei na Belas Artes, já estava paralelamente ligado a um grupo de teatro muito importante no meio cultural de Recife, o “Teatro Popular do Nordeste”, liderado por um grande escritor e teatrólogo Hermilo Borba Filho. Já tinham me levado para este teatro, eu tanto tocava nas peças quanto já estava sendo convidado para musicar peças. Fazia algumas coisas também com meu pai de popular, participava daqueles festivais das canções. Fruto desse meu contato com o Teatro Popular do Nordeste conheci um sociólogo que também era músico, o Sebastião Villa Nova. O Sebastião me apresentou a obra de Mario de Andrade, logo cedo. Me apresentou e me emprestava todos os livros. Lia aquilo incansavelmente e me impressionava muito o trabalho do Mario, inclusive aquelas propostas dele que estão no livro “Ensaio da música brasileira”, aquilo eu lia muito e já estava iniciando as primeiras composições instrumentais, inclusive foi um quarteto que eu compus. Também já estava fazendo uma ponte de uma grande amizade com o Antônio Nóbrega que também estudava violino na escola de Belas Artes. Nós tínhamos muitas conversas, tocávamos coisas juntos, composições de início experimentais. Na escola o Carrión era muito entusiasmado, dizia aos outros que eu já estava começando a compor, mas não era muito incentivado na composição não.

SB: Tinha algum curso específico na época.

AM: Tinha o curso superior em composição, mas como não fiz o curso superior para música, e sim arquitetura, acabei não fazendo. Fiz aulas com o Padre Jaime Diniz, um musicólogo muito importante para a história da música brasileira. O Padre Jaime tem um trabalho muito importante da restauração da música barroca colonial de Pernambuco. Muito conceituado. Tinha uma biblioteca imensa, estudou na Itália. Estudava contraponto e harmonia em aulas particulares. Na verdade, aprendia mais levando os livros dele toda semana pra casa. Abria a biblioteca e levava de monte.

Inclusive teve um momento que começou a se desfazer da biblioteca e a vender por um preço simbólico para os alunos. Adquiri muita coisa. Também foi outra grande fonte de aprendizado. Tinha acesso não somente às partituras, mas também a muitos discos e livros. Me ajudou muito, porque de certa forma o aprendizado da composição foi quase autodidata. Fui analisando as partituras, testando e aprendendo, vendo as partituras, ouvindo as gravações.

SB: Como enxerga as influências estéticas de Mario de Andrade e Ariano Suassuna sobre sua obra do Quinteto Armorial e sobre sua obra solo principalmente?

AM: Naquele momento achava que Mario de Andrade estava com uma visão nacionalista, mas achava muito parecido. Inclusive, conversava muito com Ariano sobre a visão de Mario de Andrade e a sua visão. Existia sim uma diferença grande. Pelo menos pode ser que o Mario não tenha realizado ou visto algum músico realizar, que era esse pesquisa dessa linguagem brasileira que não pegasse o viés de uma sonatina, que já era o desenvolvimento de uma música europeia, e no mundo inteiro naquele momento eles estavam voltados mais uma vez para conhecer as estruturas tradicionais, aí veio o nacionalismo. Heitor Villa-Lobos foi o grande mestre da música brasileira. A diferença é essa, que ele anuncia a possibilidade desse desenvolvimento de uma linguagem nova para a música brasileira, mas o que foi realizado foi numa linha do que Villa-Lobos fez. Enquanto que no Recife, Suassuna tinha uma preocupação maior com a valorização da música do Nordeste e inesperadamente eu apareço no cenário com essa proposta, que de certa forma era um sonho dele, mas ele não via esse sonho sendo realizado pelos outros músicos que estavam na música nacionalista.

SB: Então sua parceria no começo é fundamental para o Quinteto Armorial?

AM: Ah, sim! Porque a música não estava indo para esta direção.

SB: A proposta do Quinteto é sua?

AM: É sim, exatamente! Em um encontro com o Ariano, ele assume o departamento de extensão cultural em 69 e em 70, e lança no final do ano o Movimento Armorial com um concerto da Orquestra Armorial e uma exposição de artes plásticas. Durante este período que estavam elaborando este concerto, Ariano queria fazer um trabalho de música de câmara de música experimental, mas os compositores que estavam

envolvidos tinham mais essa visão da música nacionalista. Naquele momento a orquestra de câmara no Conservatório Pernambucano estava sendo montada. Essa orquestra tinha muitos músicos do exterior e seria dirigida pelo Cussy de Almeida. Quando os músicos souberam dessa orquestra, convidaram o Cussy e propuseram à Ariano: “porque ele não desenvolvia aquele trabalho com essa orquestra que já estava sendo montada, pois teria um nível altíssimo?”, “porque ele não aproveitava essa formação, esse grupo?”. Ariano disse que achava que uma orquestra de cordas naquele momento não iria ser muito propício para a busca, a pesquisa dessa linguagem. Já íamos pegar a orquestra com uma história, um repertório, uma maneira de se compor para orquestra. Ele achava que não era propício, mas mesmo assim montaram o repertório com a orquestra que passou a ser denominada de Armorial. Não iria ser, foi uma orquestra de câmara do conservatório, mas como ficou vinculo ao movimento ela foi batizada de Orquestra Armorial. Ela tocava barroco, os compositores e paralelo sempre fazia o trabalho. Então, quando foi lançado o Movimento Armorial em outubro de 70, um amigo meu desse grupo de teatro era aluno de filosofia de Ariano e conversava muito comigo sobre Mario de Andrade, sobre esse pensamento da composição brasileira. Ariano externou a ele que não estava satisfeito com os resultados musicais da orquestra, como o repertório foi lançado em 70. Foi quando o Fernando Barbosa, que depois se integrou ao Quinteto Armorial, falou para Ariano que conhecia um jovem músico e achava que era o compositor que estava procurado. Ariano perguntou se eu tinha alguma coisa gravado que ele pudesse ouvir. Nós não tínhamos, mas fizemos uma gravação de algumas peças, de alguns trechos e ele levou para Ariano que ficou muito entusiasmado querendo me conhecer imediatamente. Fui até o departamento de cultura e lá, eu tinha vinte anos, ele me convidou para ingressar nesse trabalho com ele do Movimento Armorial. Ainda fiz algumas composições para a Orquestra Armorial, mas a ideia era a gente abrir a frente de um grupo de câmara que utilizasse os instrumentos populares, alguns dos instrumentos eruditos que correspondiam aos populares, como o pífano/flauta transversal, a rabeca/violino, a viola/violão. Nós iríamos montar esse grupo. Ai que nasceu o Quinteto Armorial. Comecei a me dedicar a compor e a fazer as pesquisas para o Quinteto Armorial

SB: Como acha que o Movimento Armorial influenciou em suas composições para violão solo?

AM: Como as vezes eu dizia: “nem tudo é armorial”. O Armorial era uma linguagem específica centrada numa tradição, uma tradição antiga, uma tradição ibérica, sertaneja. O Brasil tem outras linguagens, o violão já vem de muito tempo atrás, das modinhas, choros, lundus, o violão popular. No Recife mesmo o violão estava integrado ao carnaval. Existe um gênero no carnaval chamado de blocos. Os blocos líricos tocam uma música que se assemelha à marcha rancho, tocada por uma orquestra de violões, bandolins, violinos, flautas, chamada orquestra de pau e corda. São as bandas militares que tocam frevo de rua. É um frevo mais lento, uma marcha mais lenta que muito se assemelha ao frevo instrumental, mas tem uma letra cantada por um coral feminino e acompanhada por este instrumental mais suave de cordas e madeiras. O violão também está presente no carnaval. Essas influências todas chegaram e lógico em algum momento elas podiam dialogar uma com a outras, mas em outros, eram departamentos bem separados. Não se pode comprar a tradição do choro e da valsa com o modalismo da música armorial.

SB: Minha pesquisa é centrada em seus dois discos, porque é aquilo que temos acesso. Tanto que o senhor lançou o livro agora com as obras editadas e algumas não tínhamos acesso até o momento. Comentou que ainda tem dezoito obras não editadas e gravadas.

AM: Faremos o segundo volume que de certa forma, acho que até agora seria o mais representativo como uma música violonística, a música solista. Porque na minha obra como um todo o violão sempre esteve presente em todos os grupos, todas as formações, todas as trilhas para teatro, o violão sempre estava presente. Agora, algumas composições nasceram primeiro no violão e depois foram adaptadas e outras composições originalmente ficaram no violão. Sempre transitei com elas, sempre achava muito bom estar com outros intérpretes, dialogando, como eu fiz com o Rodolfo Stroeter, violão e contrabaixo, depois eu fiz violão e violino. Algumas peças fiz com o Romançal que originalmente foram escritas para violão como a *Suíte Retreta*, o frevo *Tradicional*. Foram peças para violão e depois...

SB: Essas possuem uma versão solo também?

AM: Sim! Seria publicado no segundo livro. Tem outras peças também de outras épocas mais recentes e curiosamente eu iria incluir a primeira composição que considero feita para violão solo.

SB: Estou com o livro aqui. É essa aqui?

AM: Não. Essa é a solidão.

SB: Eu a li do que jeito que estava aqui e falei: “Essa eu conheço”.

AM: Ela não está aí. Era uma obra para uma peça de teatro. A peça de teatro era toda cantada mas tinha o momento de uma dança que o teatrólogo chamava de pantomina que é uma dança que é um momento mímico, né!? Compus essa pecinha para violão meio no estilo barroco, meio rococó. Essa peça que chama-se “Pantomima” eu vou incluir no segundo volume e assinalar que considero a primeira composição para violão.

SB: Separei algumas obras que gravou nos dois discos que são algo específico. São elas: Rugendas, Ponteado, Aralume, Romançario, Maracatu, Batucada, Frevo para Satie, Asas do Baião e improviso também, apesar de que o improviso o Sr. gravou com o Quinteto e com a viola.

AM: Gravei primeiro a versão solo com a viola e no quarto disco fiz uma versão para o Quinteto.

SB: O nome Rugendas faz referência ao Pintor?

M: Sim. Fui assistir a um filme e antes passou um documentário e mostrava alguma das gravuras que tinha os músicos. Sai com aquela impressão, como é que aquele grupo soava? Foi esse desejo de entender como era a sonoridade daquele grupo que compus essa peça. Inclusive ela imita a kalimba, pois tinha uma kalimba no grupo. Parti desse núcleo. Rugendas ilustrava os nossos livros de geografia e de história. Foi uma homenagem. Achava um nome também muito bonito. Depois que eu soube que no alemão se diz Rugendas.

SB: No *Frevo para Satie* qual seria essa influência? Li em alguns lugares sobre a influência de Bartók. Enxergamos essa coisa do nacionalismo, da busca do folclore local. Qual seria essa influência de Satie?

AM: Satie me influenciou muito. Até hoje gosto muito de ouvir a sua obra pela simplicidade. É uma música minimalista, muita precisão, uma música surpreendente. Inclusive, um grande escritor francês, não tenho certeza se foi o Jean Cocteau, ele dizia

que: “os maiores foram Bach, Beethoven e Brahms, o único Satie”. O Satie tem isso de único. Uma obra que indica caminhos.

SB: E nessa obra especificamente, o Frevo?

AM: O frevo porque é uma música da tradição do Nordeste, de Pernambuco e eu imaginei fazendo aquelas brincadeiras que o Satie fazia. É um frevo que tem algumas características de frevo, mas você vê que ele não sai de uma irreverência, aquelas sequências de quarta, tem a alma do frevo, mas é como se dissesse, o frevo nunca sai daquele tecido. O Satie também fazia muitos comentários na partitura em baixo das melodias, indicando cenas e fazendo comentários. Inúmeras obras dele têm esses comentários. Queria em uma edição também escrever embaixo do *Frevo pra Satie*. Escrever como ele fazia.

SB: Teria ideia de como seria essa descrição?

AM: Seria coisas como, localizando Satie no carnaval, a figura que era do compositor Satie. Alguns passos do frevo que naquele momento estavam fazendo. Esses seriam comentários na partitura. No *Frevo para Satie* tem aqueles harmônicos que são equivalente aos clarins do carnaval, então, ai eu diria: “os clarins tocaram”. Mas era uma coisa meio descritiva, coisa humorada, com humor, como Satie fazia nas composições dele. Ele trabalhava muito com esse grafismo, com a caligrafia. Eu devia ter anotado, mas o tempo passou e acabou não saindo. Fica registrado essa intensão de fazer.

SB: Sobre o Maracatu. Usa a técnica estendida de tocar os ligados somente com a mão esquerda.

AM: Essa técnica está na *Caixinha de música* do Tárrega. Não sei se você lembra dessa peça de Tárrega, que toca a melodia com os harmônicos. Ele (Fidja) tocava a *Caixinha de Música* do Isaías Sávio, e me ensinou como era e na outra aula eu fiz um arranjo do *Noite Feliz*, fazendo a *Caixinha de Música*. Ele ficou muito impressionado. Como é que eu tinha feito essa transposição? Eu até tenho esse caderno em casa. Uma vez conversando com o Carrión, tocando a *Caixinha de Música* Sávio, o Carrión disse: “Ah, você precisa conhecer a do Tárrega”, e tocou pra mim. O Tárrega usa a melodia com a mão esquerda e fazendo outras melodias com os harmônicos. Realmente dá uma aproximação muito grande. Então no caso do *Maracatu* como eu podia unir à percussão,

fazer uma base de percussão e tocar uma melodia, foi quando me lembrei dessa técnica da mão esquerda. O baixo do violão é tocado de certa forma como um berimbau, ele não é tangido, é percutido. Tem dois timbres percussões - um mais agudo e um grave - a melodia que faz na mão esquerda. A mão esquerda usa as possibilidades de ligado, de arraste, até no final ela conclui com duas notas, com o indicador puxando as duas cordas pra concluir a frase. Dá muito trabalho de sincronizar as rítmicas e a melodia da mão esquerda, mas chega lá.

SB: A sequência harmônica inicial de *Asas do Baião* vem do estudo nº12 de Heitor Villa-Lobos?

AM: Eu acho que sim, dever ter vindo como um caminho sugerido por Villa-Lobos.

SB: Foi mais intuitivo?

AM: Eu conhecia. Não foi intencional, mas foi digamos, indicado. Era mais como manter a fórmula do *Asas do Baião*. Como criar acordes onde eu pudesse manter essa fórmula e de certa forma, por trás esteja aquele famoso estudo nº 23 do Coste. Eu ia trazendo também outras informações do repertório tradicional e recriando, adaptando. Os meus choros, minhas valsas, são tradicionais, mas são diferentes um pouco do que é um choro tradicional, porque trago também elementos do violão erudito. Quando eu tocava com alguns músicos eles diziam: “mas seus choros são diferentes, tinha uma estrutura diferente”, mesmo que você localize que são choros e valsas, a harmonia vem dentro de uma tradição, mas a maneira de estruturar de instrumentar tem o violão erudito. Só mais uma coisa, não publiquei porque não foi gravado, mas o *Asas do Baião* tem uma segunda parte em Lá maior. Fui fazer a música para algum espetáculo e eu ia usar o *Asas do Baião* e naquele momento surgiu a segunda parte depois de muitos anos. Até essa versão completa gravei com o Romançario. Ela estaria no terceiro disco, mas não concluímos do disco, ficaram só algumas partes gravadas.

SB: Tem essas faixas?

AM: Tenho. Agora, não está o violão solo. É o quarteto e a segunda parte é dessa peça. Na época que eu compus *Asas do Baião*, (Antonio) Nóbrega fez uma letra. Não sei se ele chegou a gravar mas cantou muito. Alguns acordeonistas também experimentaram.

SB: Tenho usado como referência uma pesquisa a respeito do *Concertino para Violino e Orquestra* de Guerra-Peixe. Essa é uma das questões, o seu envolvimento com ele. Guerra-Peixe teve uma passagem pelo Movimento Armorial e fala sobre uma linguagem interpretativa musical brasileira, de se buscar essas nuances rítmicas, esses acentos, essa coisa da fala, enfim, uma ideia de interpretação dentro da música. Ele fala de buscar essa tradição. Onde quero chegar em minha pesquisa é isso, quais esses elementos interpretativos que devemos buscar na música armorial? O Sr. , como intérprete da sua própria obra ou de outras obras - porque eu tenho também o Sr. tocando João Pernambuco - como pensa nisso como intérprete, o que busca?

AM: Sobre Guerra-Peixe. Não tive no momento do Armorial com o Guerra-Peixe. Ele esteve no Recife, passou muitos anos. Deu uma contribuição imensa à música Pernambucana. Escreveu livros, inclusive o livro dele sobre maracatu até hoje é uma referência. Fez um trabalho sobre a música do piano em Pernambuco, um trabalho muito importante. Dirigiu a orquestra da rádio, teve muito alunos inclusive o Clóvis Pereira, Guedes Peixoto, vários músicos do Recife foram alunos de Guerra-Peixe. Inclusive, acho que o Padre Jaime Diniz foi aluno de Guerra-Peixe. No Armorial ele não esteve, foi uma encomenda de Ariano, que ele fizesse a versão que hoje é conhecida como *Mourão*, mas que na verdade chama *De viola e rabeca*, é uma música inclusive popular, ela tem até letra. Nunca ouvi nessa versão popular.

SB: Então é um arranjo de Guerra-Peixe?

AM: É um arranjo e o Clóvis Pereira também disse que participou dessa adaptação. Há controversas de usar os dois nomes como autores do *Mourão*. Mas a peça original chama-se *De viola e rabeca*. Conheci uma pessoa especializada na obra de Guerra-Peixe que não localizava essa peça, *Mourão*. Ai disse: “Não. Ariano me falou que é *De viola e rabeca*. *Mourão*, Ariano rebatizou, porque justamente aquela melodia que ele toca, é uma melodia de cantoria para se cantar o gênero mourão. Um gênero específico de pergunta e resposta dos cantadores. É um gênero que é dividido a improvisação. Existem vários tipos de mourão, mourão rebatido, mourão agalopado. Esse nome *Mourão* foi rebatizado, mas também porque esse tema é um tema para se tocar mourão. Teve o *Mourão* e também teve o *Galope* que também é lindo, esse *Galope*, acho que é de uma sonata para viola e piano. Parece que tem algumas versões. Tem versões com

uma harmonia muito complexa e tem outras que são as harmonias mais simplificadas. Ariano pediu a ele uma versão simplificadaíssima. Ele gostava muito das peças dos temas mas as harmonias eram muito complexas. É linda essa peça do *Galope* de Guerra-Peixe. Vez ou outra depois tive alguns momentos com o Guerra-Peixe de encontro. O encontro mais notável foi quando fui para o Rio e Guerra-Peixe estava sendo consultor para as edições da Vitale, Irmãos Vitale, da parte de violão. Um amigo me levou à casa de Guerra-Peixe no Rio. Ficava na Av. dos Tabajaras, foi uma tarde maravilhosa. Toquei todas as minhas peças e ele tinha um papel lá que dava nota. Também bebemos muito. Ele tinha umas garrafas de uma cachaça Iracema, acho que era isso. Trouxe essa garrafa e ficamos conversando. Fiquei tocando e curiosamente quando eu toquei a peça *Preludio Chorado* para João Pernambuco, por causa daquele jogo com as cordas soltas que as harmonias nascem desse jogo, ele disse: “Filho da mãe, é a peça que eu queria compor para violão”.

Era isso que ele procurava, essa música dentro do violão e Villa-Lobos fez isso magistralmente. Também no meu estilo de violão tem muito isso de conseguir mais com menos, ter mais volume, ter mais timbre com menos velocidade, com menos escalas, mas uma coisa que o violão ele ressoe mais os harmônicos. Uso muito esse recurso que não é um recurso novo, mas uso bastante. Também uso muito o recurso das segundas tocadas juntas. Proporciona um fenômeno acústico muito específico, até identificava como uma coisa luminosa, algo que acendia naquele momento esse choque das segundas. Tá muito presente no *Estrela Brilhante*. *Estrela Brilhante* também é uma peça bem diferenciada, não sei se chegou a ver?

SB: Eu a conheço mas não cheguei a tocar.

AM: Ela é um Maracatu, é feita toda nas cordas oitavadas. Ela é uma peça que também tem uma instrumentação muito própria. Toda a primeira parte ela está oitavada na 6ª e na 1ª, o que você faz na 6ª você faz na 1ª, e o sol sempre está presente preenchendo esse campo, essa distância dessas oitavadas. Você vê que aqui as segundas estão presentes, porque eu usei muito este recurso das cordas. Até as pessoas achavam meu violão muito parecendo com uma coisa meio de harpa. Acho ela muito parecida com aquilo que você selecionou para o estudo. Agora quanto à técnica do violão, especificamente das minhas músicas ou de algumas peças, acho muito importante a parte rítmica, as acentuações. Você dar significado às notas a partir das acentuações, porque eu ouvi algumas vezes

peessoas tocando, tocavam magistralmente, não acontecia nada, porque se não fizer isso ela não se revela, ela fica meio vazia. Porque o encanto dela não está no material como uma música harmônica, você tocou a harmonia já vai lhe situando, nem que não esteja uma interpretação, mas a harmonia já está indicando e essa música não, ela é descarnada desse plano harmônico e a graça está nas acentuações, no fraseado, nos impulsos, é isso que vai torna-la com mais graça. Se isso não estiver presente com certeza a música não irá acontecer.

SB: Pensando naquela pergunta sobre interpretação. Acha que a questão do fraseado da acentuação rítmica está intimamente ligada à ideia de como interpretar sua obra?

AM: Exatamente. Da composição, está muito dentro, sem isso a composição não acontece ela fica no meio do caminho.

SB: E isso – obviamente, para mim - pra quem for tocar sua obra, a primeira referência são seus discos. Fico imaginando que conhecer tudo que te cercou ajuda.

AM: Lógico. Você vai compreender que aquilo que está dentro também do violão é o que está fora.

SB: Esse é sua referência direta, o maracatu, o repente.

AM: Até a música de Villa-Lobos mesmo, que está sendo reanalisada. Porque as pessoas faziam as sequências de notas repetidas - o mi repetido - faziam aquilo como se fosse um pinicado igual, quando aquilo tinha um jogo de digitações imitando um pandeiro. Esse jogo natural de usar dedos diferentes para uma mesma nota que não ficaram claro nas partituras e a música perdeu muito. Tem muita coisa ainda a ser levantada na obra de Villa-Lobos. É muito importante esse jogo rítmico. As vezes utilizo também o movimento contrário do polegar, justamente para aproximar o toque das percussões.

SB: Alguma música específica?

AM: O *Estrela Brilhante* faz isso. Porque? Porque aquela nota tocada no mesmo movimento não é como a percussão toca. A percussão toca com duas mãos e cada mão tem uma força diferente, é isso que faz o jogo. Se não você programa no computador. Por isso que digo, você pode perder o encanto num jogo de baixo, que está emulando

um instrumento de percussão. Tem que fazer isso na digitação, para que aquilo tenha vida e não seja uma sequência da divisão rítmica. O grande encanto da música está nesse jogo, nos ligados, no jogo da digitação, se não tiver isso a música vai perder muito conteúdo de expressão, da criação mesmo da peça. A nossa língua, como falamos, também são palavras com sílabas acentuadas, tudo isso vai fazendo um contraste. Porque se todas as sílabas fossem iguais seria uma metralhadora.

SB: O Fabio Zanon na apresentação desse livro – Antonio Madureira *Composições para Violão Vol. 1*- te compara a Carcassi e Leo Brower, dando uma visão didática e pedagógica de obras que tem uma essência da música brasileira tão grande. Como enxergaria sua obra como algo didática, no sentido de que é fundamental para que os violonistas brasileiros compreendam a música nordestina a partir da sua obra?

AM: Você respondeu com uma resposta muito bem elaborada, é isso! Minha intenção, também com o violão, era fazer uma obra didática. Não tinha intenção em criar grandes peças, grandes malabarismos. Sempre queria encontrar a essência e colocar numa composição e que aquilo fosse um ponto de referência para o aprendizado do instrumento, dessa linguagem da música brasileira dentro do violão, que já existe dentro do violão brasileiro. Nós estamos prosseguindo um pouco mais. Acho que o Zanon captou essa intenção, porque até então, as pessoas, os violonistas não entendiam muito bem como situar essa obra, não sabiam onde encaixar. Agora já começam a entender que é a música brasileira dentro do violão ou alguma expressão da música brasileira dentro do violão.

SB: O que pretende fazer com o violão daqui para frente, além dessas obras? Como pretende trabalhar a divulgação deste livro, para que a comunidade violonística conheça a intenção didática desta obra?

AM: O momento do violão... Eu sofri algumas articulações neurológicas e fui perdendo a segurança, fui ficando muito intranquilo ao tocar e não estava mais realizando o que eu conseguia realizar, então fui me afastando do instrumento como performance. Estou fazendo um tratamento, medicamentos e fisioterapia e estou com muita vontade de retornar ao instrumento, mesmo que não seja num nível que eu possa ir num palco e tocar, mas que eu possa realizar coisas com o violão, dar continuidade, fazer algumas outras peças, compor e até nesse momento que está começando a divulgação deste

trabalho, poder estar presente com os jovens, com os alunos com o instrumento pelo menos indicando como eu faço, como realizo, como deve tocar, isso é importante. O momento agora já é mais propício a voltar ao instrumento. Quando voltar para casa vou começar de novo.

SB: Seria ótimo ter mais obras para o instrumento solo também.

AM: Não tenho ideia do que poderia ser. No momento é como se eu estivesse esgotado o que estava procurando. Não vejo outras possibilidades no momento, mas nunca se sabe em que caminho vai se apresentar à frente. Como essa peça orquestral que estou tentando fazer, já começo a ver que está surgindo outra interferência, que uma caminhada do que eu fiz. Não vai ser uma repetição, vai ser uma caminhada. Estou aberto, tenho pensado muito nessa composição, gostaria muito que ela revelasse um pouco mais dessas ideias que venho trabalhando durante tantas décadas. Nós estamos ainda divulgando o livro pessoalmente com amigos, com instrumentistas que estão interessados, mas o lançamento oficial só vai acontecer no próximo ano. Vamos fazer um trabalho mais amplo, workshop, masterclass, alguma coisa assim. Onde as pessoas toquem o repertório e discutam em grupo. Estou muito feliz porque agora as pessoas começaram a entender o que é que eu estava propondo. Tenho certeza que algumas dessas peças vão entrar no repertório do violão brasileiro, com o tempo vai experimentando e acho que algumas peças vão ter vida longa.

**ENTREVISTA II - CONCEDIDA POR ANTONIO JOSÉ
MADUREIRA A STEPHEN COFFEY BOLIS**

(DIA 25 DE ABRIL DE 2017 VIA TELEFONE)

SB - Stephen Bolis

AM - Antonio Madureira

S SB: A referência “batucada” vem do toque do toque de caboclinho?

AM: Não. Fiz uma homenagem a uma escola de samba.

SB: Então não considera a obra *Batucada* como sendo uma obra de gênero nordestino?

AM: De certa forma aqui nós temos muita coisa ligada ao samba. Samba de roda, escola de samba. Tem tudo, mas é uma homenagem ao samba, tem alguns elementos da cuíca, do agogô. Isso é tentando trazer a sonoridade de uma escola de samba. Bem discreto, mas você vê que tem uma coisa muito rítmica também. O bordão você usando o golpe ascendente e descendente do polegar. Aquela troca dos dois acordes ligados, o Lá e o Sol. Tudo remete aos instrumentos de percussão.

SB: Esses ligados entre o Lá e o Sol seriam quais instrumentos?

AM: Acho que as caixas claras. Já os surdos com o polegar com o movimento ascendente e descendente. O agogô que é aquele efeito das segundas. A cuíca que aquele no Ré para o Mi. O nome *Batucada* é de certa forma uma referência à bateria de uma escola de samba.

SB: Sobre o *Frevo para Satie*. Considera ele mais próximo ao frevo-de-rua ou frevo-de-bloco? Pesquisando achei elementos dos dois.

AM: Acho mais do frevo-de-rua. Se bem que é uma ideia de um frevo bem no estilo de Satie, por isso fiz essa homenagem a ele. De certa forma tem a parte rítmica. Vê que ele não desenvolve nenhuma melodia. É quase um estudo rítmico de quartas, daquele desenho sincopado com os baixos marcando, mas em cima ele está fazendo um desenho sincopado como os frevos fazem.

SB: Fiquei em dúvida se ele remetia a algum instrumento específico.

AM: De certa é o (AM: solfejou o trecho em questão), entendeu? Isso é um desenho muito típico de muitos frevos instrumentais. Tem o frevo do Nelson Ferreira, *Gostosão*. Tem alguma coisa que lembra. Mas é típico das orquestrações de frevo, esse sincopado que vai se prolongando. E aqueles harmônicos de certa forma são os clarins do carnaval. Também típico da abertura do carnaval que os clarins tocam os toques característicos no carnaval. Tem dois momentos que tem os harmônicos.

SB: Analisando a música cheguei a conclusão que ela não tem uma tonalidade específica, apesar de ter essa melodia (Solfejando. Fá, Mi, Ré, Ré, Si, Ré). É quase modal, mas tem um cromatismo no meio, tem o Fá #. É quase um estudo mesmo

AM: É. E conclui em Ré maior.

SB: Exatamente. Até associei com aquela ideia que o Villa-Lobos usa de usar uma forma e ir descendo.

AM: Sim. Venha o que vier o importante é usar o padrão. Não é isso que você diz?

SB: Exatamente.

AM: Vão surgindo coisas espontaneamente, também tem isso. Aquele Mi maior que aparece ali e surpreendente. Tem uma coisa que faço de dança indígena, quando ele muda, ele inverte a acentuação.

SB: Fiz uma associação desse trecho, como também é muito típico nas orquestras de frevo, como se fossem as perguntas e respostas.

AM: Legal.

SB: A obra *Estrela Brilhante* é uma homenagem ao grupo de Maracatu Estrela Brilhante?

AM: Exatamente. Teve momentos que estava querendo fazer peças homenageando as agremiações carnavalescas. Quando fiz esse maracatu coloquei *Estrela Brilhante* por conta do maracatu que acho que tem mais de cem (100) anos.

SB: Qual o tipo de Maracatu considera Maracatu Nação ou Rural?

AM: Inclusive a outra peça que chama-se *Maracatu* ficou até um pouco fora do nome porque na verdade o maracatu propriamente dito é a parte percussiva.

SB: Aquela última parte?

AM: Até a parte que faz a melodia com a mão esquerda, que faz o berimbau. Ali tem o berimbau, tem uma percussão e tem uma melodia na mão esquerda, mas de certa forma aquela rítmica você encontra tanto no caboclinho quanto nos toques de capoeira.

SB: E essa parte intermediária?

AM: Isso de certa forma tem um pouco das gaitinhas dos caboclinhos, das flautas dos caboclinhos.

SB: Tanto o *Estrela Brilhante* quanto *Maracatu*, considera um maracatu nação ou rural?

AM: O rural não tem nessas peças. O rural é um ritmo muito rápido meio um galope muito rápido. Usei em outras músicas não no material para o violão. Tem coisas no Romançal e em outras trilhas usei o maracatu rural, que chamamos de baque-solto. Ele não tem esse sincopado do maracatu nação. É um galope muito rápido. Inclusive, tem uma coisa muito curiosa da percussão, que tem um agogô bem grande, não é pequeno feito escola de samba. É pendurado e é tocado com duas baquetas como se fosse uma caixa, um tarol. Tem a cuíca grave que eles chamam de “porca”, que é muito grave. Lá no Maranhão chamam de “onça”. A cuíca as vezes é quadrada as vezes é redonda, agora, é um som muito grave, não é aquele som das cuícas de escola de samba, por isso chamam de “porca” ou “onça”. Tem o tambor, o tarol e um ganzá grande e muito rápido. Tem o canto, uma parte recitada e de improviso que são as loas. O solista faz um verso e o coro responde o mesmo verso e no final ele vai acelerando a palavra já pra entregar para a orquestra. A orquestra entra nessa percussão rápida e ai geralmente o maracatu rural tem alguns instrumentos de sopro. As vezes três, dois trompetes, um trombone, um clarinete, que faz os intervalos instrumentais. Tem a parte das danças que os caboclos dançam. O mestre apita a orquestra para e começam a improvisar os versos. O chamado baque-solto é muito rápido.

SB: Então o baque-solto e o baque-virado têm muitas diferenças.

AM: Bastante. São duas coisas distintas.

SB: Talvez venham da mesma tradição religiosa, é isso?

AM: O maracatu rural vem da zona da mata eu acho que deve ter uma ligação com o caboclo, com o lado indígena e com o africano. Enquanto que o baque virado0virado, que o maracatu nação, ele já é uma coisa tipicamente afro. Sai dos centros religiosos afro-brasileiros, do candomblé do xangô. É como se fosse a corte daquele centro religioso que sai no carnaval. Porque a origem dele tinha as coroações dos reis do congo, tudo é religioso.

SB: No maracatu rural não tem o cortejo?

AM: Tem um cortejo que de certa forma deve ter elementos do caboclo. Elementos indígenas junto com a tradição afro. Enquanto que o baque virado é muito africano. Até as percussões, os três tambores. Mesmo que tenham vários tambores eles estão divididos em três vozes, esses tambores do maracatu rural tem o meião, tem o repique, que equivale aos três tambores que tocam nos rituais religiosos. Não é o mesmo instrumental, mas equivalente aos que tocam dos rituais e vão ao carnaval. Inclusive tem todo um ritual de pedir licença para sair para a nação. Porque justamente, aquilo é uma nação africana. Nos primórdios vieram tribos, dinastias africanas, nações mesmo. No carnaval eles saiam como nação. O rei, a rainha, os vassalos, eram revivendo essa realeza no carnaval.

SB: Com relação a *Rugendas*. Esse trecho em sextinas...

AM: Quando fiz eu tocava as sextinas, eu tinha velocidade e tocava. Depois, com o tempo fui perdendo e já não tocava com as sextinas, tocava como o padrão mesmo, o dedo que vinha. Na gravação agente ouve as sextinas.

SB: Ouve as sextinas. Ali está muito rápido.

AM: No finalzinho da frase.

SB: Esse baixo é para imitar algum instrumento?

AM: Não, é mais um berimbau. Nessas minhas músicas tem muitas coisas imitando as percussões. Aquilo que nós conversamos, as minhas composições tem que ter a

articulação rítmica porque muitas vezes a ideia está na articulação rítmica do que no elemento melódico. Tem que dar significado rítmico às notas e não melódico.

SB: Sobre *Aralume*. A inspiração dele vem da Pedra do Reino do Suassuna?

AM: Sim, é dali. Ele fala dos aralumes e ilumiaras. Existe as duas palavras, ara-lume ou lumi-ara. Que Ariano diz que são templos rústicos de pedra como se fossem catedrais de pedra que ele encontrava no sertão e o personagem dá o nome de Aralume e ilumiaras.

SB: Pensou nessa obra como uma trilha sonora para o romance ou mais algum trecho específico.

AM: Não, isso foi uma peça isolada que compus e coloquei esse nome que eu achava muito bonito. Essa obra ficou marcando como se fosse um símbolo do Movimento Armorial. Musicalmente sempre dizíamos que ela era o brasão da música armorial. Uma vez uma pessoa quando ouvir na época do quinteto ele disse: “ah, isso ai você se inspirou numa peça muito popular das bandas de pífano, que se chama a brigado do cachorro com a onça”. Não sei se lhe falei isso.

SB: Não lembro disso.

AM: Todas as bandas de pífano no repertório tem essa peça. Porque eles imitam o som dos cachorros, imitam a onça morrendo. É muito comum as bandas todas tocarem, cada um com a sua versão. Mas o tema é esse “A briga do cachorro com a onça”. Esse movimento descende que vem de nota em nota, isso é tirado de um trecho dessa briga do cachorro com a onça. Tem um momento em que vem com os pífanos em terças, lentamente, com notas muito longas vão descendo a escala até chegar na nota bem grave do pífano e eles retornam o baião. Mas tem esse momento. Muitos dizem que esse movimento descendente é a hora que onça está morrendo, como se fosse um gemido.

SB: Essas eram as perguntas que eu tinha.

AM: Fique a vontade. Naturalmente quanto mais elementos tiverem, mais o trabalho fica completo, detalhado com informações. Acho isso muito bom porque ai o público vai tomar consciente que aquela composição tem esses elementos, tem um significado os elementos dentro da composição.

**ENTREVISTA III - CONCEDIDA POR EDILSON EULÁLIO A
STEPHEN COFFEY BOLIS VIA INTERNET**

(DIA 24 DE FEVEREIRO DE 2017)

SB - Stephen Bolis

EE - Edilson Eulálio

SB: Como foram seus anos de estudo com o professor Carrión e quais aspectos acha mais relevante da sua metodologia?

EE: Estudei de 1969 a 1974 com José Carrión. Inicialmente no Curso Preparatório da antiga Escola de Belas Artes de Pernambuco onde posteriormente ingressei no Curso de Graduação desta mesma escola, que ficava na Rua Benfica em Recife e onde posteriormente passou a fazer parte do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

Durante o período preparatório do Curso de Música, além das aulas de Solfejo e Teoria Musical tínhamos a parte referente ao instrumento, onde era abordado toda a parte técnica fundamental na qual estudávamos postura, escalas, arpejos, ligados, algumas peças como estudos e minuetos de Sor, algumas peças do método de Aguado-Sinopoli, Estudos e peças de Tárrega, D. Aguado, Parga, etc...

Já no Curso Superior, passamos a ter aulas instrumentais 2 vezes por semana com 3 horas de duração cada onde, nas aulas de instrumento, passamos a ver peças mais adiantadas além das aulas de Estética, História da Música, etc...

Carrión procurava ver peças seguindo um critério de escolha das peças de forma mais ou menos livre, claro que dentro das possibilidades técnicas e do gosto musical de cada um, onde estudávamos peças de Bach, Albeniz, Tárrega, Villa-Lobos, Tedesco, Turina, Pedrel, Torroba, Ponce, etc... Só no final do curso é que para a prova final tivemos que escolher um concerto dentre os de Castelnuovo-Tedesco, Villa-Lobos e se não me falha a memória também de Rodrigo.

Na parte referente à técnica do violão, além de sua formação seguindo a Escola de Tárrega, Carrión adotava uma maneira, criada e adotada por ele, que acho de grande importância para o violonista no que diz respeito ao desempenho da mão esquerda. Nessa sua abordagem ele usava alguns princípios adotados na técnica utilizada por ele no Violoncelo (ele também era um excelente Violoncelista). Tal técnica aplicada ao violão está demonstrada no exercício para a mão esquerda (Pag. 65 a 67) no seguinte link:

<http://www.tecvio.com.br/Preview2/html/S.html>

Obs. Também, se você desejar, poderá fazer o download do seguinte aplicativo (somente para Windows) neste outro seguinte link:

<http://www.tecvio.com.br/ME/ME2midi.zip>

onde deverá ser descompactado para qualquer pasta em seu computador e executado (O Windows poderá emitir alguns alertas de segurança, que deveriam ser ignorados para poder executá-lo). Neste Aplicativo fica bem demonstrado como deve ser o comportamento dos dedos da mão esquerda, dando uma certa ideia da forma utilizada na técnica adotada por ele.

Um detalhe que eu achava bem interessante na maneira de Carrión ensinar é que muitas vezes quando ele tentava explicar como deveria ser determinado trecho da música e que não conseguia se expressar com clareza usando palavras então ele pegava o violão e tocava na hora, tornando, dessa forma, muito claro o que ele queria dizer.

Ele também tinha uma musicalidade extraordinária e por mais simples que fosse a peça, nós ficávamos impressionados com a sonoridade e o sentido musical dada à mesma.

SB: Tendo em vista que tem um papel fundamental como professor de violão, em aspectos gerais, como vê o cenário do violão de concerto em Recife e em Pernambuco?

EE: Com relação à sua segunda questão, gostaria de lhe dizer que ultimamente ando um pouco por fora do ambiente musical Pernambucano. De qualquer forma pelo que vejo,

vez por outra aparecem bons violonistas além dos já consagrados daqui mesmo (Djalma Marques, Henrique Annes, Guilherme Calzavara, Newton Messias, Léo Aguiar, Miquéias Bandeira, Marcone Freitas, João Paulo Pessoa, João Neto, etc.). Na parte didática temos Napoleão Costa Lima, que desenvolve trabalho interessante na parte técnica do instrumento e que além de ter estudado com Carrión estudou também com Carlevaro.

SB: Como foi o seu primeiro contato com Antonio Madureira?

EE: Meu primeiro contato com Madureira foi durante o Curso preparatório na Escola de Belas Artes (ele também estudava com Carrión no preparatório). Ele me convidou pra participar de um grupo (na época era um quarteto) e depois com a adição da flauta transversa passou a ser quinteto (Quinteto Armorial).

SB: Como era a dinâmica junto ao Quinteto Armorial, como divisão entre quem tocava violão, viola etc?

EE: No Quinteto Armorial eu tocava Violão e Matraca; na Flauta tivemos três flautistas na seguinte ordem : José Generino em seguida Egildo Vieira e finalmente Fernando Farias; no Marimbau tinha Fernando Torres Barbosa, no Violino e Rabeca e às vezes Vocal e composição tivemos Antônio Carlos Nóbrega (o Tonheta) e na Viola Sertaneja e Percussão tivemos Madureira que era o principal arranjador e compositor do grupo. Ensaiávamos uma ou duas vezes por semana (não estou bem lembrado).

SB: O que considera as contribuições mais relevantes do violão no Nordeste para o violão brasileiro?

EE: Na parte Técnica, sem sombra de dúvida foi José Carrión e eu diria que, não só na parte técnica mas musical, ou seja, na forma de como se vê e interpreta a música. Naquela época, e creio que para muitos, a nossa referência principal no violão era Dilermano Reis, Paulinho Nogueira, Baden Powell, etc... e tomando como exemplo o meu caso, a parte mais erudita era Geraldo Ribeiro, Isaias Sávio, Barbosa Lima, Irmãos

Abreu, Segóvia etc. O nosso acesso a esse pessoal era muito difícil, não tinha discos e partituras com facilidade. No entanto a facilidade de termos aqui no Nordeste uma boa orientação numa escola pública e gratuita com um professor do nível de Carrión foi uma coisa que pesou muito na nossa formação. Aqui antes de Carrión tivemos outros violonistas (e acho que a maioria estudou depois com ele). Tínhamos Júlio Moreira, Edson (não estou lembrado o sobrenome), Henrique Annes, Vital Joffily, Djalma Marques, Fidja Siqueira (filho de Amaro Siqueira) indo dar aulas em João Pessoa (não sei se chegou a morar lá e depois em Natal) e outros. Ou seja, alguns violonistas que estudaram com Carrión passaram a dar aulas particulares e em cursos que estavam sendo criados em escolas e universidades aqui no Nordeste

Do ponto de vista da composição e arranjos para violão, temos as obras de Madureira, Nilton Rangel, Léo Aguiar, Edvaldo Cabral, este último com composições de grande qualidade técnica e musical e com algumas peças editadas pela “matepis” (veja o seguinte link: <http://www.matepis.com.br/cabral-biografia>)

Certa vez, tendo contato com Guilherme Calzavara, escutei ele tocar uma peça muito bonita de um violonista daqui, mas infelizmente não recorde o autor.

Bom, espero ter dado alguma informação útil para seu trabalho.

Grande abraço, Edilson Eulálio.