# A percepção de música brasileira de Antonio Madureira: música e modernismo

**Francisco Andrade**
*Universidade Federal da Paraíba PPGM-UFPB*

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo compreender e interpretar a produção musical Armorial-Romançal do compositor brasileiro Antonio Madureira, traçando conexões entre o chamado movimento armorial, importante corrente artística dos anos 1970, e o modernismo. O início da pesquisa-ação de Madureira no âmbito desse movimento aconteceu em 1971, por meio da escuta do universo dos cantadores e violeiros nordestinos, e do desenvolvimento da relação entre timbre, heráldica e música, organizadora de seu processo composicional. Procuraremos compreender essa produção musical e interpretar a singularidade da obra do compositor, por meio de um mapeamento simbólico das manifestações da cultura popular em sua prática criativa e de suas relações com o modernismo.

**Palavras-chave:** Antonio Madureira, etnomusicologia, modernismo, mosaico nordestino, música armorial brasileira, viola nordestina.

**Résumé :** Cet article vise à comprendre et à interpréter la production musicale Armorial-Romançal du compositeur brésilien Antonio Madureira, en établissant des liens entre le mouvement dit Armorial, un courant artistique important des années 1970, et le modernisme. Le début de la recherche-action de Madureira au sein de ce mouvement a eu lieu en 1971, à travers l'écoute de l'univers des chanteurs et des guitaristes du nord-est du Brésil, et le développement de la relation entre le

timbre, l'héraldique et la musique, qui a organisé son processus de composition. Nous tenterons de comprendre cette production musicale et d'interpréter la singularité de l'œuvre du compositeur à travers une cartographie symbolique des manifestations de la culture populaire dans sa pratique créative et de ses relations avec le modernisme.

**Mots-clés :** Antonio Madureira, ethnomusicologie, modernisme, mosaïque nordestine, musique armorial brésilienne, guitare nordestine.

**Abstract:** This article aims to understand and interpret the Brazilian composer Antonio Madureira musical production Armorial-Romançal, drawing connections between the so-called Armorial movement, an important artistic current of the 1970s, and modernism. The beginning of Madureira research-action within this movement took place in 1971, through listening to the universe of the north-eastern singers and guitar players, and developing the relationship between timbre, heraldry, and music, which organized his compositional process. We will try to understand this musical production and interpret the singularity of the composer's work through a symbolic mapping of the manifestations of popular culture in his creative practice and its relations with modernism.

**Key words:** Antonio Madureira, ethnomusicology, modernism, north-eastern mosaic, Brazilian armorial music, north-eastern viola.

# 1 - Antonio Madureira: uma breve contextualização Armorial-Romançal

Antonio José Madureira Ferreira, o Zoca, vem sendo referenciado, em recentes trabalhos de pesquisa da área de música, como um dos criadores da estética da música armorial, por sua atuação e liderança à frente do Quinteto Armorial[1] (1972-1980) no âmbito do movimento armorial nos anos 1970[2]. Sem nos determos, por ora, em uma caracterização desse movimento, pode-se dizer, preliminarmente, que o grupo trazia em seus dois primeiros álbuns, *Do romance ao galope*

1. Conjunto de música instrumental criado pelo escritor Ariano Suassuna em 1972 no âmbito da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Com quatro LPs produzidos pela gravadora Discos Marcus Pereira, teve participação na criação da Orquestra Romançal Brasileira (1975-1978), período em que Suassuna ocupou o cargo de Secretário de Educação e Cultura da cidade do Recife. Em 1978, o conjunto migrou para a cidade de Campina Grande, na Paraíba, e participou da formação do Núcleo de Extensão Cultural da UFPB, quando terminou sua trajetória em 1980.
2. ANDRADE, Francisco, "Antonio Madureira e a Iniciação à música do Nordeste: entre etnomusicologia histórica e educação musical", XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música — João Pessoa, 2021. *Id.*, *Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música*, 225 páginas, Dissertação de Mestrado "Em Culturas e Identidades Brasileiras", Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. PRONK, Erik de Lucena, *Do Romance ao Loop Nordestino: viola sertaneja e*

*nordestino* e *Aralume*, a predominância da sonoridade de instrumentos vistos como representativos do universo da cultura popular nordestina e de um estoque cultural híbrido: marimbau, viola sertaneja, violão, flauta, pífano e rabeca. Já nos álbuns *Quinteto Armorial* e *Sete Flechas* — o último feito pelo grupo —, constata-se a ampliação desse espectro de sonoridade, com o acréscimo da presença do cavaquinho, do bandolim, do violão de sete cordas, da gaita, do flautim e da percussão[3].

A prática criativa de Antonio Madureira, no tocante à música armorial-romançal, esteve relacionada à presença do escritor e professor paraibano Ariano Suassuna, intelectual precursor do movimento armorial[4] e do projeto Brasil-Pernambuco[5]. Nesse contexto, Madureira atuou na coordenação musical e consequente criação do Quarteto Romançal[6] (1997-2000) — grupo que seguia os mesmos princípios que guiaram a sonoridade do Quinteto Armorial, mas que era formado por violão, violoncelo, flauta e violino em alternância com a rabeca.

Da trajetória do compositor nesses dois grupos e contextos sonoros, e na perspectiva de criação de uma estética armorial-romançal, sua produção chegou a cerca de 50 composições, distribuídas nos registros fonográficos acima referenciados.

"Falar da interseção entre música e modernismo significa dedicar atenção especial a Mário de Andrade[7]". Neste sentido, lembre-se que o início da pesquisa-ação da música armorial aconteceu através do trabalho de pesquisa desenvolvido por Ariano Suassuna — inspirado, como veremos, em Mário de Andrade —, quando dirigia o Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), nos anos 1970. No DEC, Suassuna desempenhava, em relação aos músicos armoriais, "o papel que Mário de Andrade teve nos anos 1930 a 1950: "de orientador, de pesquisador e de apoio — mas também de "crítico, às vezes abrupto e intransigente[8]".

Feita essa introdução, o que seria então a música armorial-romançal? Como identificar essa estética nas composições de Antonio Madureira? Quais seriam as conexões do compositor com as ideias de Mário de Andrade e seu "modernismo nacionalista" — predominante, no meio da

---

*live looping na música armorial*, 303 páginas, Tese de Doutorado em Música, Portugal, Universidade de Aveiro, 2021. SANTOS, Marília, "Ecos Armoriais: Marília Santos entrevista Antônio Madureira", *Per Musi* nº 41, General Topics, 2021, p. 1-18.

3. Respectivamente: 1) ARMORIAL, Quinteto, *Do Romance ao Galope Nordestino*, Discos Marcus Pereira, São Bernardo do Campo, 1974, 1 disco, 42m 45s. 2) ARMORIAL, Quinteto, *Aralume*, Discos Marcus Pereira, São Bernardo do Campo, 1976, 1 disco, 34m 40s. 3) ARMORIAL, Quinteto, *Quinteto Armorial*, Discos Marcus Pereira, São Bernardo do Campo, 1978, 1 disco, 33m 24s. E, 4) ARMORIAL, Quinteto, *Sete Flecha*, Discos Marcus Pereira, São Bernardo do Campo, 1980, 1 disco, 27m 12s.
4. SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos, *Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, 2ª ed. rev., Campinas, Editora da Unicamp, 2009. *id.*, «Ariano Suassuna: un intellectuel au service de la culture brésilienne», in *L'Intellectuel, l'État et la Nation*, Coord. Denis Rolland, Marcelo Ridenti, Elide Rugai Bastos, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 215-230.
5. O projeto Brasil-Pernambuco foi criado por Ariano Suassuna em 1995 quando ocupou o cargo de Secretário de Estado da Cultura de Pernambuco no governo de Miguel Arraes, no contexto de criação das "aulas-espetáculos".
6. Em 1997 é gravado em Oslo, Noruega, o CD *Quarteto Romançal*, e em 2000, no Recife, o CD *Quarteto Romançal: Tríptico e a ave dos três punhais*, ambos produzidos pelo selo Ancestral.
7. TRAVASSOS, Elizabeth, *Modernismo e Música Brasileira*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2000, p. 9.
8. SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos, *Em Demanda da Poética Popular*, *op. cit.*, p. 169.

música "erudita" brasileira, até os anos 1940[9] —, ou ainda com o modernismo brasileiro de forma mais ampla?

## 2 - Viola Armorial: ressonância do além-mar em terras brasileiras

A palavra armorial tem origem na França medieval. Era o livro em que se registravam os brasões. A arte ou ciência dos brasões é o que se compreende por heráldica, isto é, o conjunto dos emblemas de brasão[10]. O "termo «brasão» é de origem musical. Vem do alemão *blasen*, tocar a trompa. É uma lembrança dos torneios medievais[11]". Assim, *blasonar* significava evocar a identidade de um determinado grupo através de um chamado sonoro. Com o passar do tempo, o brasão (som) passou a ser timbrado (imagem) no escudo do cavaleiro. Eis o sentido medieval da palavra timbre, o som (*blasen*) que se transforma em imagem (timbre): na concepção medieval som e imagem estavam ligadas entre si[12].

O movimento armorial, liderado por Ariano Suassuna, transformou o substantivo armorial em adjetivo, passando a utilizar a palavra para identificar as manifestações das culturas brasileiras, sobretudo as de procedência nordestina (literatura de cordel, xilogravura, música de cantoria, de pífano, viola e rabeca...). Assim, a "heráldica" saiu dos livros sobre a nobreza para buscar reconhecer as vozes culturais dos sertões recônditos nordestinos.

A prática criativa do jovem Antonio Madureira, que ingressou no movimento com 21 anos, em 1971, consistiu na perspectiva da criação armorial, pela relação do timbre, heráldica e música enquanto norteadora da busca de uma estética para a criação de uma "música brasileira".

9. Segundo Travassos, a "racionalização da estética modernista" na vertente nacionalista poderia ser sintetizada em cinco proposições expostas no *Ensaio sobre música brasileira*, de Mário de Andrade: "1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas [...]; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade." TRAVASSOS, Elizabeth, *Modernismo e Música Brasileira*, *op. cit.*, p. 33-34. Sobre o termo "música erudita" aqui utilizado, considere-se a seguinte passagem do mesmo livro: "[...] Mas música erudita e popular acabaram por se constituir como objetos de histórias separadas, tendência que vigorou até pouco tempo, quando começaram a surgir incursões panorâmicas na totalidade do campo musical. [...]" *Ibid.*, p. 61. Em nossa visão, Antonio Madureira procurou ultrapassar essa cisão entre o erudito e o popular, transcendendo as próprias perspectivas de Mário de Andrade e de Ariano Suassuna — e a despeito da importância que estes tiveram para ele em termos de orientação estética.

10. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1975, p. 134, p. 719.

11. COTTE, Roger J. V., *Música e Simbolismo: Ressonâncias Cósmicas dos Instrumentos e das Obras*, Tradução Rolando Roque da Silva, São Paulo, Cultrix 11ª edição, 1997, p. 118.

12. Para Hilário Franco Jr., a Idade Média "[...] via o Universo como uma globalidade. Assim, aceitando a existência de uma Unidade cosmológica, o homem medieval via todas as coisas ligadas entre si". FRANCO Jr., Hilário, *A Idade Média: Nascimento do Ocidente*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986, p. 175.

O primeiro desafio do músico ao chegar no Armorial, com a orientação de Suassuna, foi o de trabalhar sobre as cordas da viola nordestina ou sertaneja, instrumento marginalizado no âmbito acadêmico daquele contexto, e que passou a acompanhar a caminhada do jovem compositor em sua trajetória com o Quinteto Armorial. A viola proporcionou as primeiras conexões do alémmar em ressonância com a cultura do "Nordeste Armorial", assim como foi o meio principal pelo qual foram trabalhadas as ideias do livro *Ensaio sobre música brasileira*, de Mário de Andrade, núcleo da estética armorial proposta por Ariano Suassuna, conforme relatou Antonio Madureira:

> Eu conversava muito com Ariano, ele admirava muito Mário de Andrade, [...] inclusive ele chegou a pensar em botar o nome do Quinteto de Mário de Andrade, mas [...] eu acho que nesse *Ensaio sobre a música brasileira* está muito clara essa experiência de utilizar instrumentos populares, de criar uma orquestra com instrumentos populares, de pesquisar [...] de algumas ideias musicais [...] eu acho que nunca ficou muito claro o que é musicalmente que Mário de Andrade imaginava. Ora a gente pensa que é como a música que a gente fez com o Quinteto, mas ora não é [...] parece que ele queria a coisa mais elaborada, na linha de Heitor Villa-Lobos. Pra mim nunca ficou claro em termos de composição o que Mário de Andrade sonhava, [...]. Mas, os enunciados dele me parecem muito próximos do Armorial. Inclusive foi o meu guia antes de conhecer Ariano. Agora! Ariano, quando eu me aproximei dele que veio essa ideia dessa música modal, dessas formas repetitivas[13].

Naquela época, Madureira estudava violão com José Carrión na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco, e atuava como compositor no Teatro Popular do Nordeste (TPN). Em entrevista concedida em 2015, ele relatou como foi sua experiência de músico que passou a estudar viola nos anos 1970, bem como o processo de compor "Improviso", sua primeira peça para o instrumento:

> O pessoal de violão achava a viola muito rústica [...] e, então eles não queriam tocar. Então eu dizia, bom, então eu vou tocar. Mandamos fazer aquela viola por um luthier daqui o João Batista. Então ele construiu e logo que ela chegou eu fiz aquela peça, já pra conhecer o instrumento, que eu chamei de "Improviso pra Viola". Improviso no sentido de que se usava, eu estava usando uma toada do *martelo agalopado*, não improviso no sentido de ser improvisado na hora, mas sim porque fazia parte dos improvisos dos cantadores[14].

Instrumento idiomático de raízes do universo medieval, a viola seguiu no Brasil "cantando a própria história"; de sua chegada na América ao Brasil contemporâneo, possibilitou a criação de múltiplas formas de expressar outros brasis, conforme observou Ivan Vilela:

> Viola caipira, viola sertaneja, viola de dez cordas, viola cabocla, viola de arame, viola de folia, viola nordestina, viola de repente, viola de feira, viola brasileira

13. MADUREIRA, Antonio, "Entrevista concedida em novembro de 2014", ANDRADE, Francisco, *Quinteto Armorial*, *op. cit.*, p. 71.
14. *Ibid.* "Entrevista concedida em janeiro de 2015", *op. cit.*, p. 58.

> são alguns dos nomes que encontramos para designar este instrumento que, aos poucos, tornou-se um dos porta-vozes do Brasil Interior. Apesar de todos estes atributos tão nossos que reforçam seu caráter de brasilidade, a viola é na verdade um instrumento de origem portuguesa, e tão antigo que seus sons se perdem no tempo[15].

A experiência de escuta e convívio com esse universo orientou o início da criação armorial de Antonio Madureira. Em seu "Improviso", única composição para viola solo que consta na discografia do Quinteto Armorial, o emblema central é o martelo agalopado[16].

"Repente" e "Ponteado" são outras duas composições desse período inicial de criação do compositor. A primeira foi organizada a partir de uma sextilha[17] de repente cantada por Ariano Suassuna para o músico; na segunda, o compositor procurou expressar aquele momento da cantoria onde os violeiros ponteiam a viola entre os versos que serão cantados.

O martelo agalopado de "Improviso", a sextilha de "Repente" e o toque de viola (ponteio) de "Ponteado" representavam a pesquisa do brasão-timbre (som-imagem) no início da experiência de Madureira no Armorial. Não se tratava de um aproveitamento melódico de um cantador específico, mas da percepção dessas formas e recursos da cantoria em sua cultura. Conforme observou o violinista Rucker Queiroz em estudo sobre a composição "Toré", de Antonio Madureira, essa presença da cantoria e dos folguedos populares revelava uma "espécie de simbiose, numa confraternização de tradições, num sincretismo de costume e músicas em que o Nordeste, sobretudo o sertão, está imerso[18]". A busca simbólica de uma dimensão híbrida[19] da cultura brasileira apresenta-se, assim, como traço fundamental da percepção de música brasileira na obra armorial-romançal de Antonio Madureira.

Orientado por Ariano Suassuna quanto à escolha da viola como instrumento composicional, seu traçado inicial como compositor também reverberou a orientação de Mário de Andrade a respeito do universo da cantoria nordestina como fator estimulante para a criação de uma música brasileira:

> No canto nordestino tem um despropósito de elementos, de maneira de entoar e de articular, susceptíveis de desenvolvimento artístico. Sobretudo o ligado pe-

15. VILELA, Ivan, *Cantando a própria História: Música Caipira e Enraizamento*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 31.
16. O martelo agalopado "é um dos pontos culminantes nos cantares nordestinos. A complexidade da estrofe, em décimas com versos decassílabos, cantada alternadamente e em improviso, se reflete na linha melódica. Sente-se todo o imperativo da acentuação prosódica sobre a linha melódica." LAMAS, Dulce Martins, "A música na cantoria nordestina", in *Literatura popular em verso — estudos*, Manuel Diégues Júnior, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p. 296.
17. "Sextilhas de cantoria", comumente, são compostas de "estrofe de seis versos de sete sílabas, rimando o 2º, o 4º e o 6º entre si, isto é, na disposição ABCBDB, devendo o cantador 'pegar na deixa', ou seja, rimar o primeiro verso de sua estrofe com o último cantado pelo companheiro." BATISTA, Sebastião Nunes, *Poética popular do Nordeste*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982, p. 72.
18. QUEIROZ, Rucker Bezerra, *O Movimento Armorial em três tempos: Aspectos da música nordestina na contextualização dos Quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru*, 187 páginas, Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Área de Concentração: Práticas Interpretativas, Campinas, 2014, p. 89.
19. Compreendendo a cultura em movimento híbrido, conforme expresso por CANCLINI, Nestor Garcia, *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*, Tradução Heloísa Pezza Cintrão, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 283-351.

> culiar (também aparecendo na voz dos violeiros do centro) dum glissando tão preguiça que cheguei um tempo a imaginar que os nordestinos empregavam o quarto-de-tom. Pode-se dizer que sim. Evidentemente não se trata dum quarto-de-tom com valor de som isolado e teórico, baseado na divisão do semitom [...] o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só graduam seccionadamente o semitom por meio do portamento arrastado da voz, como esta às vezes se apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala. São maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinário. São manifestações nacionais que os nossos compositores devem de estudar com carinho[20].

O universo da cantoria foi, portanto, o ponto de partida de diálogo com a cultura brasileira para a direção de Antonio Madureira no projeto de criação da música instrumental do LP *Do Romance ao Galope Nordestino*, produzido por Aloysio Falcão pela Discos Marcus Pereira — gravadora ativa entre 1974 e 1981, e que foi concebida, também ela, em sintonia com as ideias de Mário de Andrade, pautando-se pela busca de "autenticidade" na cultura popular como substrato para a construção de uma música brasileira enquanto representação da nação[21]. Gravado e lançado em dezembro de 1974, o disco recebeu o prêmio de melhor conjunto de música instrumental brasileira pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), e foi considerado por boa parte da crítica especializada como um trabalho que rompia a fronteira entre música erudita e popular.

## 3 - Mosaico Nordestino: a circularidade das formas pela busca do elementar

Na busca de recursos elementares ou minimalistas, das miniaturas musicais organizadoras das práticas criativas das manifestações da cultura popular, Antonio Madureira criou sua estética da música armorial-romançal, observando a multiplicidade de experiências que formavam o *mosaico nordestino*[22] de seu território.

20. ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre música brasileira*, Organização estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo Toni, São Paulo, EDUSP, 2020, p. 103.
21. Referenciais de pesquisa neste sentido: MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves, *O folclore na indústria fonográfica: A trajetória da Discos Marcus Pereira*, 195 páginas, Dissertação (Mestrado) — Programa Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, ECA/USP, 2013. E, SAUTCHUK, João Miguel, *O Brasil em Discos: Nação, Povo e Música na produção da gravadora Marcus Pereira*, 136 páginas, Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UNB, 2005.
22. O termo *mosaico nordestino* nasce da reflexão sobre a noção de *mosaico regional* empregada por Manuel Correia de Andrade em *A Terra e o Homem no Nordeste* como proposta para identificar as inúmeras diferenciações internas das atividades humanas nos quadros paisagísticos do nordeste brasileiro. Ao se debruçar sobre o estudo do homem prático que moureja na terra das microrregiões nordestinas (Mata, Agreste e Sertão), Correa de Andrade desconstruiu uma imagem monolítica da região, valendo-se, além disso, da multiplicidade das experiências e saberes populares e aproximando-se de seu universo vivido, de seu cotidiano e da intimidade das relações de trabalho — ou seja, buscando o ponto de vista "dos

Figura 1: Antonio Madureira tocando viola construída pelo luthier João Batista de Lima. Residência de Ariano Suassuna. Início dos anos 1970. ZM 21 "Acervo Fundação Joaquim Nabuco".

Em conversa com Madureira no V Colóquio de Pesquisa do programa de pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (PPGM-UFPB), Carlos Sandroni observou a originalidade do trabalho do Quinteto Armorial na relação entre minimalismo e cultura brasileira, pelo fato do grupo trazer uma outra sonoridade (viola sertaneja, marimbau, pífano, rabeca) diferente da usual nos grupos de música do minimalismo norte americano — porém, com a convergência estética da busca do elementar[23]. O estilo minimalista, comumente, é caracterizado por cinco características fundamentais: "estrutura formal contínua, textura rítmica homogênea, com uma cor brilhante, paleta harmônica simples, ausência de linhas melódicas e repetição de padrões rítmicos[24]".

de baixo". IUMATTI, Paulo Teixeira, "Saberes populares no Nordeste de Manuel Correia de Andrade", *Economia política do desenvolvimento*, Maceió, vol. 3, Edição Especial, ago. 2010, p. 153-161.

23. MADUREIRA, Antonio, "A criação musical do Quinteto Armorial ao Quarteto Romançal": uma conversa com Antonio Madureira, V Colóquio de Pesquisa do PPGM-UFPB, Mediador: Carlos Sandroni. 1 vídeo (1h 33m). 7 junho 2022 youtu.be/qBacCVx4si4.

24. JOHNSON, Steven, "Minimalism: aesthetic, style, or technique?", *The Musical Quarterly*, Vol. 78, N° 4. Winter, 1994, p. 742-773. *Apud* CERVO, Dimitri, *O minimalismo e sua influência na composição musical brasileira*, Santa Maria, Editora da Universidade Federal Santa Maria, 2005, p. 16-17.

Estrutura formal contínua, textura rítmica homogênea e repetições de padrões rítmicos podem ser encontrados na obra de Antonio Madureira.

A experiência do compositor aconteceu por meio da pesquisa-ação observadora das manifestações culturais do "nordeste armorial", e ao mesmo tempo pela escuta de materiais sonoros de pesquisas com enfoque musicológico/etnomusicológico. Para esquematizar alguns traços fundamentais desse universo, seguem duas ilustrações (imagens 2 e 3) em que podemos identificar o *mosaico nordestino* de expressões da cultura brasileira que despertaram a percepção criativa do compositor:

Figura 2: Referenciais da experiência cultural de pesquisa-ação da prática criativa de Antonio Madureira no contexto Armorial (1971-1980)

Figura 3: Referenciais da experiência cultural de pesquisa-ação da prática criativa de Antonio Madureira no contexto Romançal do projeto Brasil-Pernambuco (1995-2000).

# 4 - Nacionalismo: Antropofagia, modernismo e música Armorial

Há cem anos o modernismo trazia a problemática do nacionalismo e o emaranhado da cultura para o campo político. A projeção simbólica do evento de fevereiro de 1922 foi refletida por Antonio Candido da seguinte maneira:

> O Modernismo foi um momento crucial no processo de constituição da cultura brasileira, afirmando o particular do país [...]. Mais do que ninguém, os modernistas fizeram sentir a verdade segundo a qual só o particular se universaliza, ou, como disse Mário de Andrade com relação à música: "Não há música internacional e muito menos música universal; o que existe são gênios que se universalizam por demasiado fundamentais". Oswald de Andrade exprimiu brilhantemente na teoria da Antropofagia todo esse movimento, ao sugerir que a nossa maneira de fazer cultura era devorar a europeia, a fim de transformá-la em carne e sangue nossos[25].

Se compreendida à luz dessa perspectiva utópica, a *Antropofagia* proposta por Oswald foi um divisor de águas político do modernismo[26]. O ideal do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de conciliar num composto híbrido a cultura nativa (a *floresta*) e a cultura intelectual (a *escola*) constituiu uma proposta de reeducação da sensibilidade ao trabalhar os materiais da cultura brasileira ensinando o artista a "*ver com olhos livres*" os fatos que circunscrevem sua realidade cultural. Neste sentido, abriu espaço para uma reflexão crítica, embora possivelmente dentro de certos limites conceituais ("culturas primitivas"; "escravo negro"):

> [...] focalizando a oposição, que foi um dos móveis da dialética do Modernismo, entre o seu arcabouço intelectual de origem europeia, que integrou a superestrutura da sociedade e se refletiu no idealismo doutoresco de sua camada ilustrada, e o amálgama de culturas primitivas, como a do índio e a do escravo negro, que teve por base[27].

Refratário à ordem, ao tupi *verde-amarelo* do "índio vestido de senador do Império", e com visão anticolonialista, o *Manifesto Antropofágico* de 1928 foi escrito na antessala da Revolução de 1930, no auge da crise, e abriu caminho para o escritor em sua trajetória de engajamento político em contraposição à corrente conservadora do híper nacionalismo sentimental, da pátria-amada *Verde-amarelo* e do integralismo de Plínio Salgado. "Assim, ficou evidente como nas variações do nacionalismo brasileiro se cruzavam a cada instante a atitude crítica e a obnubilação afetiva[28]".

25. CANDIDO, Antonio Candido, "Uma palavra instável", in *Vários Escritos*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2011, p. 221-222.
26. NUNES, Benedito, "Antropofagia ao alcance de todos", in ANDRADE, Oswald de, *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, Globo, 1990, p. 5-39.
27. MENDES, Murilo, "Conflito de culturas em três poetas brasileiros", *Annali*, Instituto Universitário Orientale, Napoli, 1961, s. p. *Apud* NUNES, Benedito, "Antropofagia ao alcance de todos", *op. cit.*, p. 11.
28. CANDIDO, Antonio Candido, "Uma palavra instável", *op. cit.*, p. 217-227.

O sentido "antropofágico" do "primitivismo" trazia uma dimensão reflexiva de uma ancestralidade híbrida. Já no campo da pesquisa-ação musical, considerando o contexto de sua escrita na década de 1920 e publicação em 1928, quando a radiodifusão ainda não tinha alcance nacional, o *Ensaio sobre música brasileira*, que inspirou uma geração de intelectuais, pesquisadores e músicos compositores em suas práticas criativas, chamou a atenção para a exuberância da música popular amalgamada no tecido cultural de diversos brasis, mas dentro de uma perspectiva crítica em que em determinados pontos encontramos certa convergência para com a perspectiva "antropofágica":

> Além dessas influências já digeridas temos que contar as atuais. [...] Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. [...] Está claro que o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou de base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa[29].

Por outro lado, no início de seu ensaio, Mário de Andrade orienta que "o compositor brasileiro tem de se basear, quer como documentação quer como inspiração no folclore" — e nesse sentido, entre os diversos brasis possíveis, aquele das manifestações urbanas mais ligadas ao "mercado cultural moderno" era sem dúvida preterido[30]. Além disso, o modernista separa, enquanto concepção, a "música popular" (folclórica) da "música artística", de concerto, dita erudita — porém esta não poderia ser criada de forma plena sem o exame e a experiência de pesquisa-ação da primeira: "Mas o artista que se mete num trabalho desses carece alargar as ideias estéticas senão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial[31]".

Outro ponto a ser destacado é a importância explícita da região do Nordeste brasileiro em sua perspectiva de estudo:

> E quanto à peça nordestina ela se apresenta muitas feitas com uma rítmica tão sutil que se torna quase impossível grafar toda a realidade dela. Principalmente porque não é apenas prosódica. Os nordestinos se utilizam no canto dum *laisser aller* contínuo, de efeitos surpreendentes e muitíssimas vezes de natureza exclusivamente musical. [...] afirmando a grandeza do Nordeste musical não desconheço o valor das outras zonas[32].

Ocorre que a musicalidade do "povo nordestino" apontava o horizonte de pesquisa-ação da trajetória de Mário de Andrade no sentido da sedimentação de um caminho que ele já havia trilhado nos anos 1920, e que o levaria a realizar as Missões Folclóricas de 1938, quando o intelectual se tornou secretário de cultura da cidade de São Paulo.

Ariano Suassuna não conheceu Mário pessoalmente. Porém, sua atuação em instituições de cultura do estado de Pernambuco e à frente do movimento Armorial nos anos 1970 trazia

29. ANDRADE, Mário, *Ensaio sobre música brasileira,* op. cit., p. 75.
30. TRAVASSOS, Elizabeth, *Modernismo e Música Brasileira, op. cit.*, p. 51-52. Tal preterimento é reconhecido hoje, amplamente, como um dos grandes limites do modernismo nacionalista mariodeandradeano.
31. ANDRADE, Mário, *Ensaio sobre Música Brasileira,* op. cit., p. 73.
32. *Ibid.*, p. 72-73.

uma perspectiva de pesquisa-ação para o campo criativo no sentido de se pensar a cultura brasileira de forma "crítica", sendo o Nordeste o espaço para essa ação.

Fundamentalmente, o processo criativo de Antonio Madureira evocava o hibridismo, nesse espaço, das três dimensões simbólicas da cultura brasileira que o modernismo já projetara: 1) A do além-mar pelo eixo europeu-moçárabe-judaico-cristão, amalgamado no longo processo do tecido histórico medieval-renascentista, da formação ibérica que desagua na América Portuguesa. 2) A do além-mar pelo eixo da população africana transplantada para a América Portuguesa pelas vias da escravidão. 3) E a dos brasis pelo eixo dos povos originários, indígenas do Brasil.

Nessa perspectiva, para o movimento liderado por Ariano Suassuna, a "cultura brasileira" era a soma dessas dimensões simbólicas, que teriam encontrado sua expressão "mais cabal" no Nordeste — no que era reinventada uma ideia de Brasil em sintonia com as ideias de Mário de Andrade.

## 5 - Emblemas da cantoria nordestina de "Repente" e "Revoada": nas trilhas de Mário de Andrade

Todo esse amálgama pode ser visto na análise das obras "Repente" e "Revoada", de Antonio Madureira. O repente, em si, é a arte do cantador nordestino que encontra no improviso o seu ponto mais alto. Conforme expressou Braulio Tavares, a palavra repente, em última análise

> [...] indica simplesmente a arte de improvisar versos, não importa em que ritmo, ou ao som de que instrumento. Cantadores de viola, emboladores de coco, aboiadores, *rappers*, todos eles praticam o repente, o verso improvisado, neste sentido participam de uma cultura muito ampla[33].

Variadas são as melodias que podem ser criadas pelos cantadores de repente para versos de sextilhas. Em "Repente", Antonio Madureira formulou o tema central da composição, como já vimos, com base em uma melodia cantada em sextilha por Ariano Suassuna. Tal melodia tornou-se o emblema-timbre-brasão que estruturou a composição, concebida, por outro lado, a partir da experiência do compositor com a viola nordestina (*figura 4*) — mas que, na versão presente em *Do Romance ao Galope Nordestino*, circulou também pela sonoridade do violino, da flauta e, em destaque, do marimbau — instrumento versátil e adequado à construção de formas repetitivas presentes na cultura popular (*figura 5*).

A chegada de Fernando Torres Barbosa ao Quinteto Armorial, em 1972 — decisiva para a construção do álbum *Do Romance ao Galope Nordestino* —, trouxe, com efeito, o marimbau para a sonoridade do conjunto, e a composição que abria o LP, intitulada "Revoada", apresentada pelo

33 . TAVARES, Braulio, *Poetas do Repente*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, Ed. Massangana, 2011, p. 22.

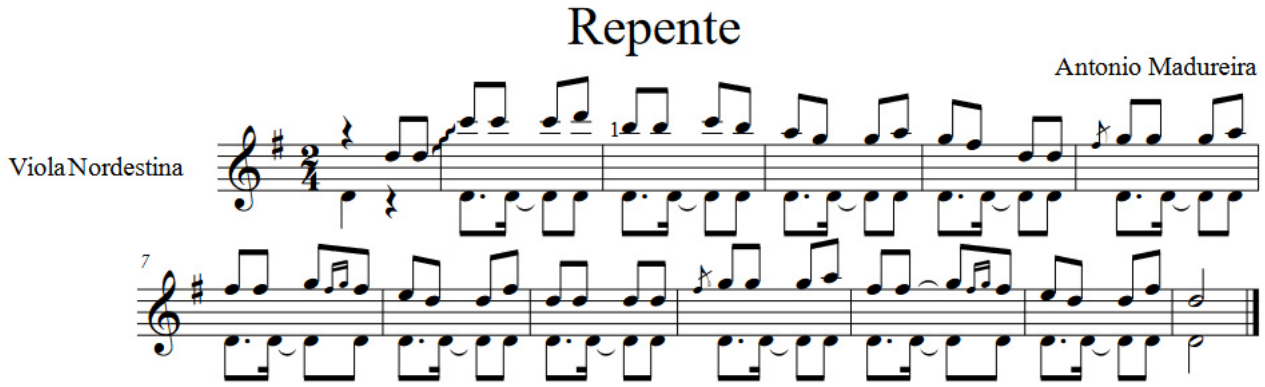


Figura 4: Emblema da sextilha do "Repente" de Antonio Madureira. Transcrição da viola nordestina do LP Quinteto Armorial Do Romance ao Galope Nordestino.

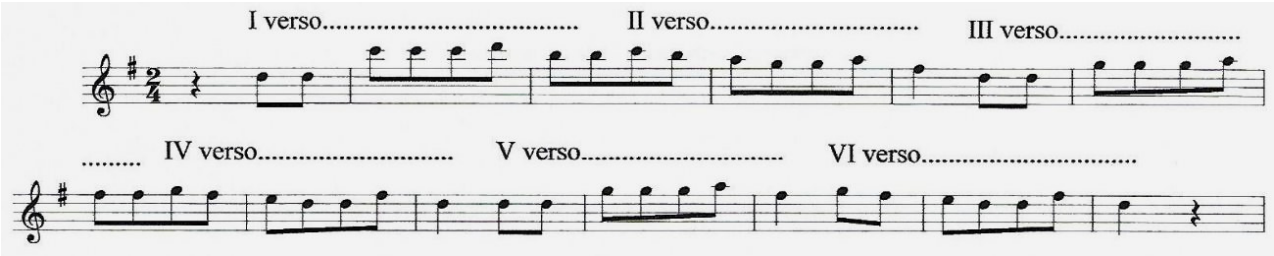


Figura 5: Emblema da sextilha. Composição "Repente" de Antonio Madureira. ANDRADE, Francisco, *Quinteto Armorial, op. cit.*, p. 111.

grupo pela primeira vez na residência de Ariano Suassuna[34], era já uma primeira experiência que mostrava as possibilidades do instrumento[35]. Note-se que, em São Paulo, a palavra marimbau encontrava correspondência com o berimbau em trabalho de investigação de Mário de Andrade[36] — que também identificou um instrumento de mesmo nome usado em Pernambuco como um dos instrumentos africanos do Brasil, em comentário ao trabalho de Pereira da Costa sobre o folclore pernambucano (1908)[37].

A repetição aparece como elemento essencial na poética musical da tradição sertaneja, quer nos folguedos, quer na arte dos cantadores e violeiros. Em "Revoada" há, além dessa conexão,

34. ANDRADE, Francisco, *Quinteto Armorial, op. cit.*, p. 108.
35. O marimbau é um instrumento criado por Madureira e Ariano Suassuna com o luthier João Batista Lima. Sua construção foi inspirada no berimbau de lata de Severino Batista, músico tocador nas ruas e feiras da cidade do Crato e Juazeiro CE, nos anos 1970. Madureira, em 1977, fez uma homenagem a Severino criando o concerto "Toque pra Marimbau e Orquestra". *Ibid.*, p. 44, p. 154.
36. "Em São Paulo 'marimbau' designando o berimbau é comum. Uma quadra antiga de meninos dizia-se aqui: "Chocolate, café, marimbau,/ Uma correia na ponta dum pau/ Manejada por minha mão/No teu lombo não será mau." E também corre por São Paulo a quadra: "Minha mãi é uma coruja/Que sai do oco do pau,/Meu pai é um negro velho,/Tocador de *marimbau*." ANDRADE, Mário, *Dicionário Musical Brasileiro*, Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89, Belo Horizonte, Itatiaia, Brasília, DF, Ministério da Cultura, São Paulo, IEB-USP, 1989, p. 310. *Apud* ANDRADE, Francisco, *Quinteto Armorial*, *op. cit.*, p. 45.
37. Segundo Mário de Andrade, Pereira da Costa "Não o identifica com o berimbau, antes diz que não sabe se é a mesma coisa que a Marimba." *Ibid.*

uma primeira correspondência com o minimalismo pela presença do ostinato (*figura 6*) como forma de organização do processo composicional.

Em alusão ao universo da cantoria, o tema da "Revoada" apresentava-se enquanto processo rítmico-melódico que se repetia por toda composição, pelo toque ou linha do marimbau (em consonância, o manuscrito original[38] da composição era conciso, dispondo de apenas quarenta e dois compassos). Nisso, podemos constatar uma referência clara à embolada, tal como a concebeu Mário de Andrade: para o escritor modernista, a embolada não era propriamente uma forma musical, mas sim o "processo rítmico-melódico" de construção das estrofes utilizadas pelos repentistas e cantadores nordestinos[39]. No convívio com o cantador Chico Antônio, Mário de Andrade relacionou o termo embolada com a palavra *bola*, que no idioma dos cantadores significava cabeça, tino e inteligência. Desse complexo de significados o intelectual derivou o surgimento do termo *embolada*[40].

Acrescente-se que, assim como a cantoria de viola, a embolada é cantada na maioria das vezes por duplas que se revezam, alternando versos e estrofes em forma de desafio, podendo este durar horas a fio na improvisação dos versos dentro de um "processo rítmico-melódico" — nos termos de Mário de Andrade.

Ora, foi com esse tipo de recurso que Madureira criou boa parte da sua música armorial — e nesse sentido, a obra "Revoada" é bastante representativa de sua produção. Significativamente, o compositor não se pautou pela escolha específica de um cantador para o desenvolvimento do tema da peça, mas trouxe a embolada e o repente como emblemas do universo da cantoria que serviram de esteio e timbre para a composição — no que eram ultrapassados, como queria o modernismo nacionalista de Mário de Andrade, os simples procedimentos de citação ou de incorporação epidérmica de células rítmicas, melodias ou fragmentos melódicos populares que não alteravam as formas de expressão e a estruturação das composições[41].

O minimalismo do marimbau em "Revoada" também pode ser compreendido pela noção de "linhas-guia", termo traduzido das *time-lines* de Nketia por Carlos Sandroni, em seu estudo a respeito da "síncope"[42] no Brasil e suas conexões com a música africana:

---

38. A cópia do *fac-símile* original encontra-se no livro de SUASSUNA, Ariano, *O Movimento Armorial*, Recife, UFPE, 1974, p. 54-55.
39. A embolada "não é uma forma musical, é apenas o nome das estrofes solistas nas canções nordestinas de origem coreográfica. É um processo de tirar o solo nessas cantigas e não compreende, pois o refrão [...]". ANDRADE, Mário de, *Dicionário Musical Brasileiro*, São Paulo, IEB-USP, EDUSP, 1989, p. 199.
40. "Chico Antônio 'estava com a bola alegríssima, agudíssima, embolando mais rápido que sempre'. Câmara Cascudo nos seus *Vaqueiros e Cantadores* diz que 'bola é cabeça, tino, inteligência' pro cantador. [...] Ora o que carece não esquecer, é que de 'bola' formaram os brasileirismos 'embolar' e 'embolada', termos de cantoria, um processo de cantar e uma forma, que não só puxam pelo tino, mas puxam pela língua também. Disto, imagino derivou hoje um confucionismo de terminologia que vai dando aos poucos pra bola, embolar e embolada um valor técnico musical que não depende apenas da inteligência mas de processo de execução". ANDRADE, Mário de, *Vida de Cantador*, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Vila Rica Editoras Reunidas, 1993, p. 70-72.
41. TRAVASSOS, Elizabeth, *Modernismo e Música Brasileira*, *op. cit.*, p. 35-36.
42. "O emprego da palavra 'síncope' para designar as articulações contramétricas foi, no Brasil, tão frequente que se transformou, se me perdoam a expressão, numa verdadeira 'categoria nativa-importada', como o café e a manga." SANDRONI, Carlos, *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Zahar, 2001, s. p.

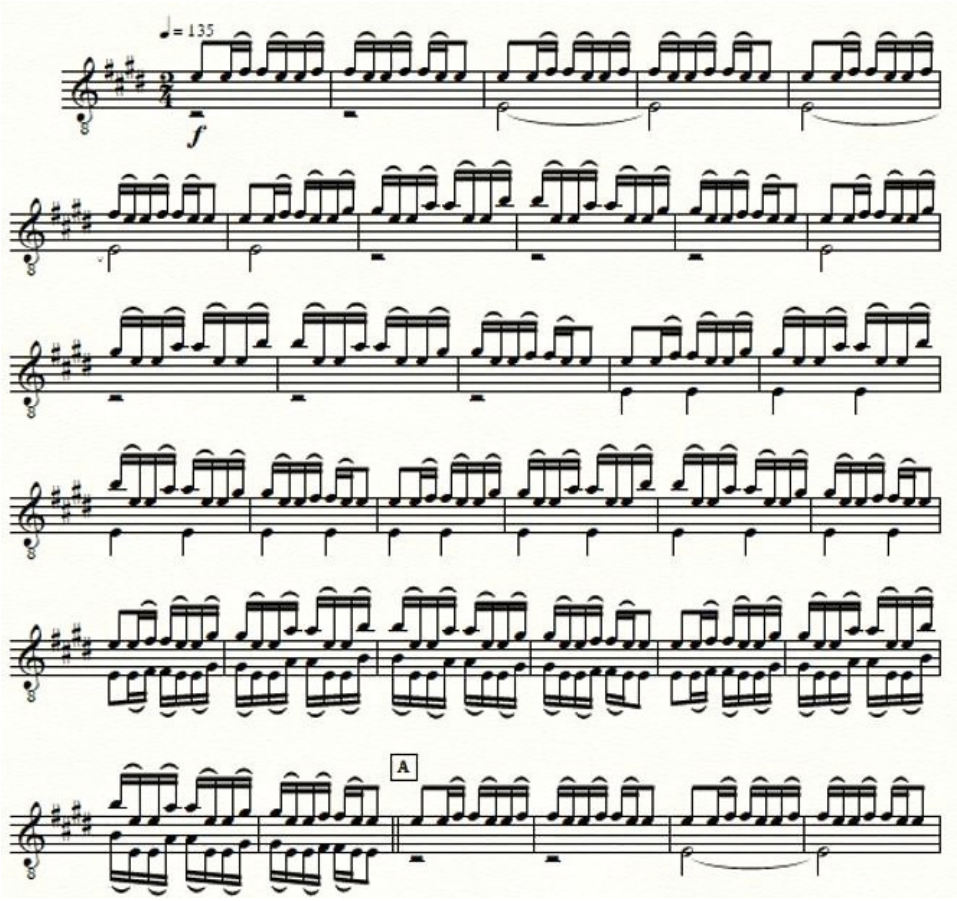


Figura 6: Transcrição da linha do marimbau da composição "Revoada" de Antonio Madureira.

> Em muitos repertórios musicais da África Negra, "linhas-guias" representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante (como idiofones metálicos do tipo do nosso agogô), funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade. O fato é que essas "linhas-guias" têm especial predileção por fórmulas assimétricas como as mencionadas acima, que são, então, repetidas um *ostinato* estrito, do início ao fim de certas peças[43].

A circularidade do tecido musical da "linha-guia" do marimbau da "Revoada", com seu "*ostinato* estrito", "estrutura formal contínua, textura rítmica homogênea", pulsação "contramétrica" e seu timbre transcendente, evidenciava a busca do tino da cultura do mosaico nordestino pela música armorial proposta por Antonio Madureira — em diapasão herdeiro das ideias do modernismo musical nacionalista na vertente de Mário de Andrade.

Existe, porém, uma dimensão simbólica da música de Antonio Madureira que não cabe na representação dos signos e códigos dos sons pelo sistema de notação ocidental — e nesta, a inspiração mais ampla no modernismo se revela nas conexões e afinidades de Ariano Suassuna para com o movimento.

43 . *Ibid.*

# Conclusão

O movimento Armorial brasileiro foi modernista no sentido da pesquisa-ação da cultura, de se buscar a universalidade no particular, na localidade, na visão crítica de se pensar o Brasil e, em particular, na incorporação estrutural, na obra musical, de componentes da cultura popular. Passado meio século da formação do *Quinteto Armorial*, e um século do advento da semana de 22, a obra de Antonio Madureira continua a abrir uma janela de percepção para o estudo da música brasileira para além dos cânones do erudito e popular. Sua produção é vasta e enigmática como a cultura brasileira, tão diversa em sua unidade continental e tão pouco conhecida em um mundo que tenciona a homogeneizar e padronizar os sentidos; ela buscou possibilitar conexões com a ancestralidade, do além-mar e dos vários brasis — promovendo uma espécie de síntese em que a valorização do popular por Mário de Andrade e algo do gesto modernista antropofágico de Oswald podem ser vislumbrados.

Figura 7: Formação do Quinteto Armorial dos LPs Do Romance ao Galope Nordestino (1974) e Aralume (1976), Recife idos de 1972. Da esquerda para direita: Antonio Nóbrega (violino e rabeca), Antonio Madureira (viola nordestina), Edilson Cabral (violão), Fernando Barbosa (marimbau) e Egildo Vieira (pífano e flauta transversal). ZM 55 "Acervo Fundação Joaquim Nabuco", in ANDRADE, Francisco, Quinteto Armorial, *op. cit.*, p. 75.