



## Considerações composicionais e analíticas acerca da composição

### “Pérgolas” para violão solo.

MODALIDADE COMUNICAÇÃO-DIFUSÃO

*Ely Janoville Santana Sobral*

[elyjanoville93@gmail.com](mailto:elyjanoville93@gmail.com)

PPG/MUS - UnB

*Flávio Santos Pereira*

[f\\_santospereira@hotmail.com](mailto:f_santospereira@hotmail.com)

PPG/MUS - UnB

MODALIDADE COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: PANORAMA DA PESQUISA EM VIOLÃO NO BRASIL

**Resumo:** O enfoque deste trabalho é a composição para violão da peça *Pérgolas* a partir da resignificação de elementos composicionais extraídos e apropriados da peça *Rugendas* de Antônio Madureira, importante compositor do movimento armorial. A metodologia utilizada é a de estudo de caso, em que se aplicou a análise musical na investigação dos elementos sintáticos e estilísticos característicos da obra *Rugendas*, representativa de estilo com o qual o autor do artigo tem especial afinidade. De posse destes elementos sintáticos e estilísticos, desenvolveu-se processo criativo em que estes elementos foram apropriados, resignificados e incorporados, tendo como resultado a obra *Pérgolas*. O artigo também aborda a especificidade do papel do violonista-compositor.

**Palavras-chave:** Antônio Madureira; Composição; Violão; Resignificação Composicional.

#### Compositional and Analytical Considerations About the Composition “Pergolas” for Solo Guitar

**Abstract:** The main focus of this work is the guitar composition of the piece “Pérgolas” from the resignification of the compositional tools present in the piece “Rugendas” by the composer Antônio Madureira. His work is very representative in the contemporary guitar literature and a great highlight of this same literature in the Northeastern context, although still little mentioned and approached as a creative and compositional source in the academic national context.

**Keywords:** Antônio Madureira; Composition; Guitar; Compositional reframing

## **1 Papel do violonista-compositor no desenvolvimento do repertório violonístico**

É notável o fato de que vários violonistas, além de estudiosos e intérpretes, exerçam, em paralelo, o ofício da composição musical: os chamados violonistas-compositores. A atuação como intérprete ao violão da sua própria produção composicional é extremamente importante e ativa, sendo os próprios violonistas-compositores responsáveis por boa parte da atualização da técnica violonística. Por estarem sempre próximos com o instrumento e vivenciarem ambientes musicais distintos acabam por experimentar novas técnicas e maneiras de tocar, naturalmente incorporadas aos seus recursos composicionais. A este respeito escreve o violonista Luigi Perotto (2007):

Atualmente no meio violonístico, há uma grande diversidade de concepções musicais e estilos que, na maioria das vezes, estão relacionadas à criação de composições originais para o instrumento. Estas composições, advindas dos próprios violonistas, conferem ao violão uma nova proporção em seu desenvolvimento técnico e idiomático. Em meio a este contexto, os violonistas-compositores sobressaem-se como referências para o instrumento, pelo fato de estarem procurando novas alternativas e propostas para a sua evolução, sem se desvincular dos acontecimentos estéticos e das diversas vertentes composicionais. A atuação concomitante do intérprete a sua índole criativa acaba por aumentar significativamente o leque das pronúncias idiomáticas do violão, e a virtude desse fato se concretiza nas formas de interação entre a poética destes músicos e o ambiente sócio-cultural que estão inseridos, permitindo uma variação de condutas e diferentes escritas, contribuindo para o desenvolvimento do instrumento. (PEROTTO, 2007,p. 02)

O grupo de violonistas-compositores é cada vez mais numeroso, com presença crescente nos meios midiáticos, acadêmicos, e em encontros nacionais e internacionais. Em consequência deste fato, tem sido estimulada a criação de um novo movimento no violão brasileiro, que tem igualmente instigado um novo repertório para o violão em geral, em especial para o violão solo. É um cenário que ganha novos adeptos, profissionais ou não, e novos admiradores, também pelo fato do violão muitas vezes

localizar-se como entidade inovadora em vários contextos (instrumentais ou não) contemporâneos. O violonista brasileiro traz em sua execução uma naturalidade de influências e misturas. Comenta o violonista Ulisses Rocha (2015):

A forma híbrida com que Villa-Lobos tratou suas composições para violão e, de certa forma, uma grande parte de sua obra é muito representativa do comportamento do músico brasileiro, tradicionalmente aberto às influências de outras culturas, mas com um talento acentuado para a reformulação de tais influências, propiciando sua fusão com as características singulares e próprias de nossa música. (ROCHA, 2015, p. 22)

De maneira semelhante sobre essa multiplicidade de novas técnicas e influências diversas no meio violonístico brasileiro, sobretudo na crescente classe dos violonistas-compositores Perotto (2007) comenta:

Justamente o diferencial deste grupo específico de violonistas-compositores é na sua ligação com as novas propostas estéticas e na diversificação das técnicas composicionais, considerando ainda que neste momento, com a institucionalização do ensino do instrumento e os intercâmbios culturais com países de ampla cultura violonística como a Argentina e o Uruguai, há um contato maior com as novas tendências musicais, dando outra dinâmica ao trabalho. Assim, a utilização de estratégias de criação mais livres, a propensão do uso de técnicas atonais, os recursos da música aleatória e de improvisação, além da mistura de características populares e regionais tornam-se comuns. Essas novas criações têm muitas vezes um caráter peculiar próprio, ligada intimamente às relações de cada compositor ou intérprete com o violão, não sendo necessária a submissão da composição às diretrizes pré-estabelecidas, sejam elas relacionadas à sua vertente moderna ou a sua prerrogativa brasileira. (PEROTTO, 2007, p.8)

## **1.1 Composição musical: Considerações gerais (opcional)**

A composição musical é atividade criativa a impor escolhas e tomadas de decisões, de reflexão e inspiração, de questionamento e, especialmente, de pesquisa. No ato de compor, o compositor fixa no seu universo sonoro particular suas inquietações e reflexões, marcadas, sobretudo, pelas suas experiências de escuta. A composição musical é determinada e organizada de maneiras diversas, desde o improvisado, passando pelo exercício da escrita musical até a manipulação de sons em meio eletrônico. Sobre a organização da música o compositor Arnold Schonberg (2012) comenta:

Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. (SCHOENBERG, 2012, p.27)

Como compositor e violonista, este autor tem uma identificação com a composição violonística do século XXI especificamente onde "modelos híbridos" são determinantes, como é o caso na obra musical de Antônio Madureira, de quem escolhemos a obra submetida ao trabalho de ressignificação composicional, cuja produção artística tem grande influência no processo composicional deste autor.

## **2 Trabalho analítico/comparativo/composicional**

### **2.1 – Breve biografia:**

O compositor pernambucano **Antônio José Madureira** (Macau – RN - 1949) teve participação ativa como integrante do Quinteto Armorial, grupo instrumental extremamente ativo e importante formado no início da década de 70. O Quinteto promovia de forma ativa a música do então recém-nascido *Movimento Armorial*, movimento artístico encabeçado por *Ariano Suassuna* (1927-2014), onde buscaram reconhecer as influências pontuais do barroco europeu na formação do Nordeste do Brasil e unir a tradição popular/folclórica nordestina com a música erudita de concerto. Sobre o tipo de sonoridade que o movimento buscava, o pesquisador Herom Vargas (2007) comenta

Sob a liderança de Suassuna e dos compositores Cussy de Almeida e Antônio José Madureira, os armorias construíram uma concepção de música baseada nas canções, nas vozes e nos instrumentos do sertão nordestino, entendidos como marcas de uma

ancestralidade sonora na formação da música brasileira. As opções recaíram sobre os cantos de violeiros, as escalas modais, instrumentos de timbres ásperos como rabeca, viola, pandeiro e pífano e letras em forma de narrativas míticas. (VARGAS, 2007, p.39)

O Movimento Armorial estendeu-se a todas as manifestações artísticas, desde a dança, perpassando pelas artes plásticas até chegar na música, onde, como compositor, Antônio Madureira despontou com sua criatividade, realizando trabalhos com os mais diversos grupos, e.g., Teatro Popular do Nordeste, Quinteto Armorial, Quarteto Romançal e, ainda, criando peças para violão solo e para a Orquestra Armorial. A obra de Madureira é extensa e profunda, mostrando uma abordagem composicional renovadora frente às tantas influências regionais e eruditas. Sua obra para violão solo, como constata Stefan Bolis (2017), continua pouco pesquisada no meio acadêmico e pouco realizada no meio artístico. A obra de Madureira possui relevância singular para o violão brasileiro, por revelar em suas sonoridades um Brasil pouco explorado na literatura do instrumento. Na sua obra estão presentes o universo dos folguedos populares nordestinos, dos maracatus, da forma de tocar a viola nordestina. Embebido na estética armorial, este amplo conjunto de influências impulsionou o compositor a representá-lo no âmbito do repertório para violão. A propósito dessa busca de sonoridade para o instrumento, o compositor Antônio Madureira cita em entrevista:

O que eu fui agregando foram outros universos não violonísticos para dentro do violão. Então, eu fui trazendo o que era o maracatu, um grupo de percussão, eu fui trazendo para o violão; a música da viola para dentro do violão. (Entrevista 2019)

De maneira sucinta, na entrevista, o Mestre Madureira ainda complementa o trecho anterior falando sobre a questão da liberdade criativa do violonista brasileiro e como este mesmo violonista pouco explora a vastidão de informações cabíveis de transportar para a realidade da composição do violão brasileiro.

Eu acho que o violonista brasileiro, ele tem a abertura para fazer isso... agora, ele tem um pé ainda numa linguagem, digamos, ainda mais acadêmica. Ele faz um mergulho numa nova linguagem, mas, logo em seguida, ele volta. Ele não assume... por exemplo, a kora,

aquela harpa africana, muitos violonistas já incorporaram muita coisa da kora, muito a maneira de tocar, de duplicar aquele jogo rítmico..., mas, como uma, digamos, ilustração... logo em seguida eles voltam para ciclos harmônicos, para linguagem harmônica... Eles não vão fundo, não dizem “não, vamos fazer outro caminho”, como o violão africano, [que] é outra concepção do violão erudito que se desenvolveu na história da música europeia. Quem indicava muito bem isso era João Pernambuco, tem peças dele, diz-se, que Villa-Lobos era encantado, era impressionado pela... como Jongo, por exemplo. (Entrevista 2019)

## **2.2 - Peça selecionadas: descrição das peça e ferramentas composicionais selecionadas**

Dentre as peças do CD *Violão* (1980) que é o primeiro CD de violão solo de Antônio Madureira, escolhi *Rugendas* em razão da maior representatividade dentre as demais obras que trabalhem a estética e a sonoridade que caracterizam o movimento armorial. Na obra de Antônio Madureira, o traço da música tradicional nordestina (folclórica) e da música popular nordestina/brasileira é bem presente, dado tanto a sua pesquisa pessoal como por meio de uma estética que o influenciou fortemente que foi o *Movimento Armorial*. Dessa maneira, vão permear a maioria das peças desse autor os ritmos nordestinos, como o baião, o xaxado, e o forró; a ambientação harmônica modal, que traz as escalas modais, troca intermodais e harmonizações com empréstimo modal como estrutura; e as figurações melódicas/fraseológicas em junção com as influências da escola do violão brasileiro e estrangeiro. Sobre a peça *Rugendas*, o compositor fala em entrevista:

Eu vi um documentário no cinema, bem no início do Movimento Armorial, que passa uma gravura de *Rugendas* dos músicos tocando uma kalimbas, umas marimbas, umas... Eu fiquei imaginando como que soava aquele grupo naquela rua tocando aqueles instrumentos, aí foi quando eu compus essa peça com aquele “achado” sonoro, que é um harmônico abafado no quinto traste exatamente porque eu estudava os instrumentos africanos, as kalimbas, a kora, os tambores, então, tudo isso eu ia trazendo, né. E a kalimba foi um instrumento muito importante no Brasil, é um instrumento naturalmente africano, mas que foi muito importante. Inclusive, o registro

iconográfico mais antigo da história da kalimba é no Brasil, que é uma coisa que muitos músicos usam como efeito num arranjo, numa sonoridade, mas aquilo deveria ser usado como um instrumento musical, né. É lindo, a kora, a kalimba, aquelas percussões, tudo aquilo. Então, foi quando eu imaginei as lâminas, poucas lâminas da kalimba, e você intercalando com... não é propriamente um harmônico do violão e nem é um pizzicato, fica entre um harmônico e um pizzicato, né. É um som um pouco abafado, é o harmônico um pouco abafado que nos lembra, de certa forma, as lâminas da kalimba. Bom, e depois é também um desenvolvimento naquele mesmo estilo de um violão, meio como a kora toca, aquele jogo de arpejos. (Entrevista 2019)

Vários desses motivos que estão na origem da busca pela representação da música tradicional nordestina trazem para a obra de Antônio Madureira uma característica única. Ainda sobre essa busca de sonoridade, o pesquisador Francisco Andrade (2017) menciona:

As primeiras composições de Antônio Madureira em sua chegada no movimento armorial foram o *Repente* e *Improviso*, duas peças organizadas a partir do convívio e experiência cultural com os cantadores ou repentistas nordestinos. A primeira, para a Orquestra Armorial e gravada por ela, e a segunda, para solo de viola. As duas peças constam na discografia do Quinteto Armorial, e foram composições que nortearam a caminhada do compositor. No *Repente*, ele apresenta uma melodia inspirada nos cantares em sextilha dos repentistas, e utiliza o recurso dos cânones e modificações de textura para orquestração, tanto para Orquestra Armorial como para o Quinteto, com a presença da rítmica do baião. O timbre como um todo soa como um barroco sertanejo. (ANDRADE, 2017, p.57)

E novamente a defesa do nordeste, o Brasil e a cultura popular/tradicional com um lugar de total prioridade no seu contexto composicional, tornando a obra de Madureira um epítome da composição armorial e nordestina. Dentre as ferramentas técnico/composicionais, as expostas a seguir foram escolhidas como principais dentro da peça *Rugendas*.

### 2.3 - Fórmula rítmica para mão direita com harmônicos na introdução

É notável que nessa fórmula com harmônicos sobre o acorde de Em7(11) mostra-se um arpejo de maneira descendente que termina com um acento ascendente. Nessa introdução, o desenvolvimento de mão direita da música toda é apresentado; todas as fórmulas seguintes são desdobramentos deste motivo inicial que é baseado na kalimba africana. A aceleração rítmica presente sobre esse motivo inicial dá a sensação de que, por essência, traduz-se em um baião para violão. Nessa peça cabe uma análise como em Cook (1987) onde a melhor abordagem é colocar algumas questões acerca de como a peça é experimentada (experimentada aqui, no caso, como desenvolvimento técnico-violonístico e estético acerca dos ritmos nordestinos). Como ilustração, segue trecho a seguir.

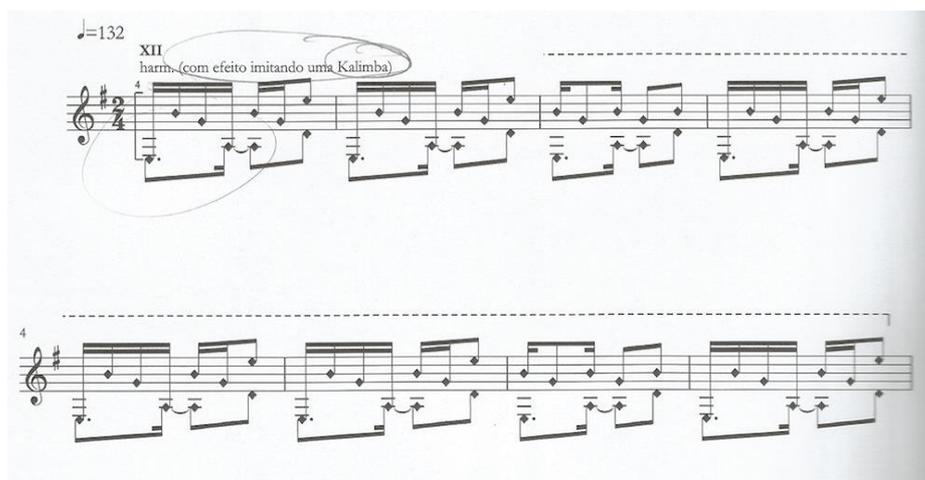


Figura 1 – Fórmula rítmica com harmônicos, que serviu como base para a criação dos arpejos da introdução de “Pérgolas”. Alternam-se cordas presas e soltas, o que traz uma acentuação rítmica bem específica ao violão. É notável a presença de cordas com timbres distintos.

### 2.4 - Fórmula rítmica da mão direita sobre quebra do acorde de Em7 (compassos 8 a 11)

Trata-se de uma inversão do movimento de quebra do acorde apresentado na introdução, agora com todas as suas figurações ascendentes e com a adição de um uníssono da nota si (quinta do acorde), tudo regido rítmicamente pela figuração do baião.

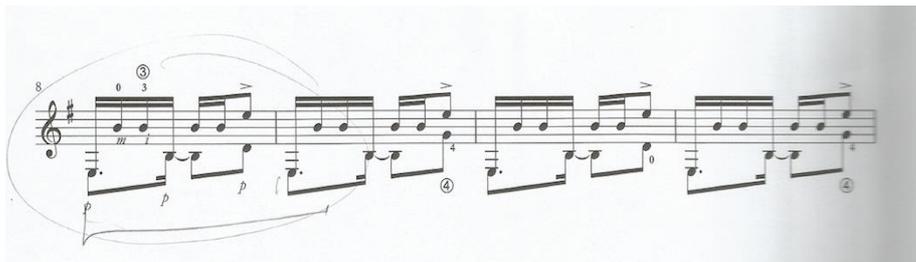


Figura 2 – Fórmula rítmica sobre acorde de Em7.

## 2.5 - Apresentação do tema com fórmula rítmica de mão direita. (compassos 16 a 24)

Aqui o tema é apresentado com a mesma figuração rítmica e quebra de acorde presente na introdução. O tema é apresentado com uma escala de Mi Dórico, onde as notas características do modo aparecem de maneira notável e acentuada (sétima e sexta maior), detalhe para o glissando entre os compassos 17-18 e 21-22, que também traz consigo uma carga de regionalismo.

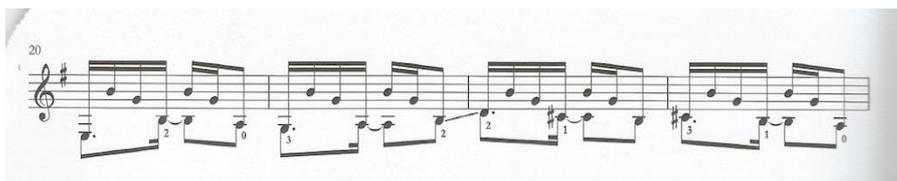


Figura 3 – Tema A com fórmula rítmica de arpejos.

## 2.6 - Parte de finalização (*Coda*) com aceleração rítmica (presença chamativa do acorde bII como função dominante)

Aqui é clara uma aumentação rítmica com a presença da sextina e de uma aglomeração de três semicolcheias a partir do compasso 40, que culmina no acorde de Fmaj(11#) função de bII e resolve em Em7(11). Novamente, vemos outro desdobramento da mesma fórmula de mão direita presente na introdução.



Figura 4 – Sessão de finalização da peça com aceleração rítmica.

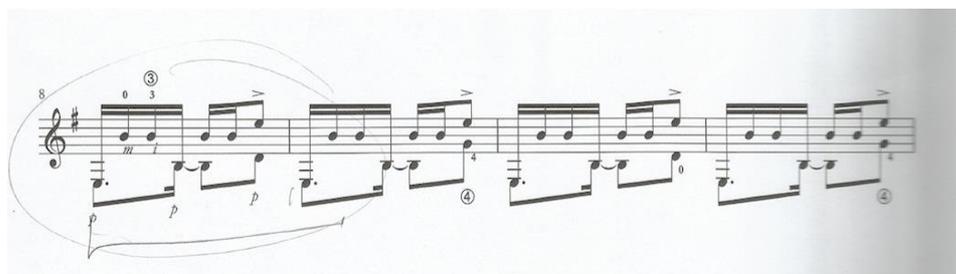


Figura 5 - Fórmula rítmica sobre acorde de Em7 usada na introdução da peça “Rugendas”

## 2.7 – Processo composicional:

A partir dos elementos analisados na peça *Rugendas*, de Antônio Madureira, foi feito um trabalho criativo composicional de apropriação, ressignificação e aplicação dos elementos estilísticos característicos. Dessa maneira, foi criada a peça *Pérgolas*, fruto desse primeiro trabalho de ressignificação composicional.

Na peça *Pérgolas*, inicialmente, foi traçado um plano geral destinado as informações sobre macroestrutura e microestrutura. Depois foi composta a introdução o tema A e uma sessão contrastante que chamaremos de B. Assim, foi reaproveitada a introdução para a sessão de desenvolvimento de A, ambas seções terminando com a mesma aceleração rítmica. O final utiliza a mesma figuração da introdução, mas são oitavados os acordes, e por último são utilizados os harmônicos da XII casa com uma acentuação final no harmônico de mi da VII casa da corda lá.

## 2.8 - Fórmula rítmica da mão direita sobre quebra do acorde de Em7

Aproveitado da peça *Rugendas*, em vez da figura com harmônicos optou-se por uma figuração fixa que fizesse alusão direta ao grave do zabumba, aproveitando da peça original a tonalidade de mi menor que tem uma boa ressonância no instrumento.

Allegro



Figura 6 - Fórmula rítmica da mão direita usada na peça “Pérgolas”. Variante do arpejo de introdução presente na peça “Rugendas”.

## 2.9 - Apresentação do tema e conclusão temática (aqui sem fórmula rítmica uniforme, dando mais ênfase ao tema)

Neste trecho é apresentado o tema A, inspirado nas aparições de temas tanto em *Rugendas* como em *Ponteado*



Figura 7 – Exposição temática completa

### 3.0 - Desenvolvimento baseado em uma sequência ascendente com a fórmula da mão direita.

Nesse trecho foi pego como base o arpejo sobre os acordes iniciais de *Rugendas* e desenvolvido uma outra fórmula temática inspirada na mesma fórmula rítmica com os baixos marcando um baião.

Figura 8 – Desenvolvimento com sequência ascendente.

### 3.1 - Finalização da seção de desenvolvimento com (destaque para a escala descendente)

Esse trecho é inspirado no momento cadencial presente em *Rugendas* no final da parte B (pg. XX) onde há uma aceleração rítmica e um repouso final com um acorde de Dsus6.

The image shows two staves of guitar music. The first staff, labeled 'Vi.' and measure 28, begins with a fermata over a Dsus6 chord. It then features a descending scale with eighth notes, transitioning through 2/4 and 4/4 time signatures. The second staff, labeled 'Vi.' and measure 31, continues the descending scale with eighth notes.

Figura 9 – Finalização da sessão de desenvolvimento.

### 3.2 - Finalização da peça com harmônicos da XII casa

Nesse trecho foi reaproveitada a ideia da kalimba africana abordada pelo compositor na peça *Rugendas*

The image shows a single staff of guitar music labeled 'Vi.' and measure 87. It is titled 'Harm XII'. The notation consists of a sequence of triplets of notes, starting with a G4 note and ending with a D5 note, followed by a final chord.

Figura 10 – Finalização da peça com harmônicos

### 3.3 - Considerações Finais

Dessa maneira é traçado um comparativo entre a peça de Antônio Madureira, *Rugendas*, e a peça fruto dessa resignificação composicional, *Pérgolas*, onde desde as interações harmônicas modais, fórmulas de mão direita, ritmos de origem nordestina e as alusões técnicas de instrumentos típicos foram aproveitados e contextualizados juntamente com as escolhas pessoais deste autor. Explicitar a orientação pessoal, a tomada de decisões perante uma influência composicional e o destaque para a linguagem do compositor Antônio Madureira são os reais objetivos deste artigo, por isso a necessidade da análise da peça e da seleção de figurações típicas do compositor abordado. Além de um exercício crítico e uma investigação dos elementos de identidade e

características específicas nas peças de violão de Madureira, buscamos ampliar as possibilidades, sobretudo com fundamentos regionais, para além do cânone tradicional de composição para violão. Podemos nos apoiar em influências mais próximas, regionais, e a partir da análise e da reflexão criativa chegar a novas práticas composicionais.

### **Referências Bibliográficas**

**ANDRADE**, Francisco. *Quinteto Armorial: Timbre, Heráldica e Música*. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2017.

**BOLIS**, Stephen Coffey. **ANTUNES**, Gilson Uehara Gimenes; **SILVA**, Esdras Rodrigues. *Antônio Madureira e o violão no nordeste: contribuição para uma historiografia musical brasileira*. Campinas: Unicamp, 2017.

**MADUREIRA**, Antônio. *Composições para violão*. FUNCULTURA. Governo do Estado de Pernambuco. 2016.

**PEROTTO**, Luigi Leonardo. *Violonistas-compositores: Aspectos da índole criativa e da conjunção interpretativa nas obras para violão*. Anais do congresso da ANPPOM, 2007.

**ROCHA**, Ulisses. *Dez estudos para violão, de Ulisses Rocha: uma análise do processo composicional da obra*. Campinas: Unicamp, 2015

**SCHOENBERG**, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2015. Tradução de Eduardo Seincman.

**VARGAS**, Herom. *Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi*. Ateliê Editorial, 2007.

**VIOLÃO**. Antônio Madureira. Produção de Antônio Madureira. Recife: 1980. LP. Entrevista realizada por XXX XXXXXXXXXXXX com o compositor Antônio José Madureira em Janeiro de 2019, Recife, Pernambuco.