



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

LEONARDO ARAUJO DA SILVA

**COMPOSIÇÕES FORRÓ DE SALÚ E LAMENTO DO SÃO FRANCISCO PARA
FLAUTA E PÍFANO DE EGILDO VIEIRA (1947-2015): ANÁLISE MUSICAL E
PROPOSTA À LUZ DA ESTÉTICA DO MOVIMENTO ARMORIAL**

**Natal
2021**

LEONARDO ARAUJO DA SILVA

**COMPOSIÇÕES FORRÓ DE SALÚ E LAMENTO DO SÃO FRANCISCO PARA
FLAUTA E PÍFANO DE EGILDO VIEIRA (1947-2015): ANÁLISE MUSICAL E
PROPOSTA À LUZ DA ESTÉTICA DO MOVIMENTO ARMORIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN – como requisito final para obtenção de título de mestre em música na linha 2 - Processos e dimensões da produção artística.

Orientador: Prof. Dr. Rucker Bezerra

**Natal
2021**

Silva, Leonardo Araujo da.

COMPOSIÇÕES FORRÓ DE SALÚ E LAMENTO DO SÃO FRANCISCO PARA FLAUTA E PÍFANO DE EGILDO VIEIRA (1947-2015): ANÁLISE MUSICAL E PROPOSTA À LUZ DA ESTÉTICA DO MOVIMENTO ARMORIAL / Leonardo Araujo da Silva. – Natal, 2022.

160F.: il.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação e Música-PPGMUS.

Orientador: Rucker Bezerra de Queiroz.

1. Egildo Vieira. 2. Edição crítica. 3. Movimento Armorial. 4. Pífano. 5. Performance. I Queiroz, Rucker Bezerra de. II. Título.

RN/UF/

**COMPOSIÇÕES FORRÓ DE SALÚ E LAMENTO DO SÃO FRANCISCO PARA
FLAUTA E PÍFANO DE EGILDO VIEIRA (1947-2015): ANÁLISE MUSICAL E
PROPOSTA À LUZ DA ESTÉTICA DO MOVIMENTO ARMORIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN – como requisito final para obtenção de título de mestre em música na linha 2 - Processos e dimensões da produção artística.

Orientador: Prof. Dr. Rucker Bezerra

Aprovada em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

**Prof. Dr. Rucker Bezerra de Queiroz - UFRN
(Orientador)**

**Prof. Dr. Ezequias Oliveira Lira - UFRN
(Membro Interno da Banca)**

**Prof. Dr. Alexandre Johnson dos Anjos -UFRN
(Membro Interno da Banca)**

**Prof. Dr. Roberto Stepheson Anchiêta Machado – CPII/UNIRIO
(Membro Externo da Banca)**

A música é o reflexo da observação que a gente tem da vida; é uma arte em geral.

Maestro Leitieres do Santos Leite (1959-2021)

**Aos meus pais, José Rodolfo e Porfíria Adélia,
pelos grandes exemplos de incentivos para meu
aprendizado e desenvolvimento profissional.**

AGRADECIMENTOS

Ao Deus Todo Poderoso, por me conduzir em segurança pelas mais terríveis veredas, concedendo graça, sabedoria e amparo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES)

Ao mestre Egíldo Vieira (*in memorian*), pela amizade, pela confiança, pelos conselhos e por nunca deixar de acreditar no meu potencial.

Aos meus filhos João Rodolfo e Maria Heloísa.

Ao meu irmão Fábio Araújo por acreditar no meu talento.

À Cristina Rolon, minha querida namorada, pela sabedoria.

Aos ex-presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, pela bela política de assistência estudantil desenvolvida em seus respectivos governos.

Ao orientador prof. Dr. Rucker Bezerra, pela confiança.

Ao prof. Me. Hugo Pordeus, pela amizade.

A todos os funcionários do Campus Natal, especialmente à coordenação da escola de música.

Aos amigos Antônio Madureira Filho, Alexandre Johnson, Alberto Borges, Carlos Newton, Alberto Guerra, Elias de Oliveira, Eliel Neto, Elionai Santos, Edison Quintanilha, Ernesto Odon, Daniel Leitão, Deise Aguiar, Fábio Cesar, Isaac Santos, Gustavo Arcanjo, Inaldo Gomes (*in memorian*), Harumi Matsumiya, Joaquim Tavares do Amorim (*in memorian*), Luís Maciel, Marcondes Sávio, Murilo Carvalho, Paulo Bustorff, Patrick Sena, Osiel Lôbo, Rosângela Nascimento, Rodrigo Leopoldino, Ronaldo França, Rodrigo Castro, Sérgio Soares, Severina Soares, Tereza Maciel e banda Zé do Estado, que contribuíram para formação deste trabalho.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Piranhas-AL.....	14
Figura 2 - Pífano, flaupi e tabela com as posições dos dedos no pífano.....	16
Figura 3 - Da esquerda para direita estão Edson Rodrigues, Dirceu Leite, João Lyra, Dalva Torres, Ewerton Brandão “Bozó” Egildo Vieira e Henrique Annes.....	18
Figura 4 - Da esquerda para direita estão Carlos Zens, o autor e Egildo Vieira.....	20
Figura 5 - Matéria do Jornal do Comércio.....	21
Figura 6 - Gravação da faixa 07, Forroxado, no disco De Recife a Paris, do trompetista Roque Neto.....	22
Figura 7 - Comprovante de inscrição do concurso de música carnavalesca.....	23
Figura 8 - Egildo Vieira e Ariano Suassuna na apresentação do Ariano, marimbau vertical de duas cordas fabricado pelo músico.....	25
Figura 9 - Grupo de Música Armorial de Piranhas - GMAP.....	26
Figura 10 - Escrivanhinha onde Ariano Suassuna elaborava os estudos literários.....	27
Figura 11 - Revista <i>É DE TORORÓ</i> , publicada em 1951.....	29
Figura 12 - Trecho de partitura de Êh Luanda.....	31
Figura 13 - Da esquerda para direita estão Antônio Madureira, Egildo Vieira, Antônio Nobrega, Fernando Torres e Edilson Eulálio no verso da capa do disco Aralume.....	34
Figura 14 - Capa do disco da Orquestra Romançal.....	35
Figura 15 - Modos.....	38
Figura 16 - Escala no modo Dórico.....	40
Figura 17 - Escala no modo Lídio.....	40
Figura 18 - Escala no modo Mixolídio.....	40
Figura 19 - Escala Nordestina o terceiro modo híbrido segundo Siqueira (1981).....	40
Figura 20 - Fragmentos da novena, primeiro movimento da suíte.....	44
Figura 21 - Fragmento do caboclinho, segundo movimento da suíte.....	44
Figura 22 - Fragmento do galope, terceiro movimento da suíte.....	44
Figura 23- Fragmento do romance, quarto movimento da suíte.....	45
Figura 24 - Fragmento da procissão, quinto movimento da suíte.....	45
Figura 25 - Fragmento da parte A do arranjo de uma releitura da composição elaborada pelo autor.....	46
Figura 26 - Fragmentos da parte B do arranjo de uma releitura da composição elaborada pelo autor.....	46
Figura 27 - Fragmentos da parte C do arranjo de uma releitura da composição elaborada pelo autor.....	46
Figura 28 - Forró.....	53
Figura 29 - Baião.....	53
Figura 30 - Caboclinho – Toque de Guerra.....	53
Figura 31 - Novena.....	54
Figura 32 - Galope.....	54

Figura 33 - Romance.....	54
Figura 34 - Lamento.....	54
Figura 35 - Batidas tocadas por Cícero (Base 1), Coroné (Base 2) e Borel (Base 3).....	56
Figura 36- Padrão rítmico do Forró no zabumba – base tocada por Quartinha.....	56
Figura 37- Sessão rítmica do Forró – zabumba tocada por Quartinha. O padrão quaternário resulta da conexão das batidas rítmicas de Cícero e de Borel.....	56
Figura 38 - Grifo da voz da viola realizando a célula rítmica da forma espelhada do baixo da sanfona.....	57
Figura 39 - Grifo da variação do contrabaixo.....	57
Figura 40 - Grifo da grade do zabumba e prato.....	57
Figura 41 - Grifo da célula rítmica do baixo da sanfona.....	58
Figura 42 - Rítmica do coco segundo Quartinha.....	58
Figura 43 - Padrão rítmico da zabumba de Cícero no forró segundo seu filho José Silva Gomes.....	59
Figura 44 - Pífano.....	63
Figura 45 - João do Pife.....	64
Figura 46 - Fragmento melódico do estudo de danças populares composto por Guerra-Peixe no capítulo em Três Flautas do Método Ilustrado.....	69
Figura 47 - Da esquerda para direita estão Edilson Eulálio (violão), Antônio Nóbrega (rabeça), Antônio Madureira (viola), Egildo Vieira (pífano) e Fernando Torres (marimbau).....	70
Figura 48 - Manuscrito de um método de células rítmicas elaborado por Vieira com rudimentos fonéticos.....	73
Figura 49 - Rudimentos fonéticos no modelo ascendente e descendente de Vieira utilizado no pífano na execução do forró.....	74
Figura 50 - Padrões de articulações utilizados na música regional.....	76
Figura 51 - A fotografia da esquerda os dedos fecham os orifícios e na fotografia da direita deslizam fazendo a posição do meio buraco que provoca o efeito do glissando no pífano.....	77
Figura 52 - Trecho da parte B do <i>Forró de Salú</i> (2003) onde inicia o glissando no final do sétimo para o oitavo compasso.....	77
Figura 53 - Trecho da parte B que indica o mordente no vigésimo sexto compasso do Forró de Salú (2003).....	78
Figura 54 - Trecho que indica no segundo compasso apoiatura superior no primeiro movimento da suíte Lamento do São Francisco (2003).....	78
Figura 55 - Trecho que indica a célula rítmica do caboclinho como o <i>sforzando</i> no segundo movimento da suíte Lamento do São Francisco (2003).....	78
Figura 56 - Compasso 1 ao 2 do Forró de Salú, edição 2003.....	81
Figura 57 - Compasso 1 ao 2 do Forró de Salú, edição 2021.....	81
Figura 58 - Compasso 15 ao 16 do Forró de Salú, edição 2003.....	82
Figura 59 - Compasso 15 ao 17 do Forró de Salú, edição 2021.....	82
Figura 60 - Compasso 25 ao 26 Forró de Salú, edição 2003.....	82
Figura 61 - Compasso 25 ao 26 do Forró de Salú, edição 2021.....	82
Figura 62 - Compasso 1 ao 3 do Lamento de São Francisco, edição 2003.....	83

Figura 63 - Compasso 1 ao 3 do Lamento do São Francisco, edição 2021.....	83
Figura 64 - Compasso 33 ao 35 do lamento de São Francisco, edição 2003.....	83
Figura 65 - Compasso 33 ao 35 do Lamento do São Francisco, edição 2021.....	83
Figura 66 - Compasso 59 ao 60 do Lamento do São Francisco, edição 2003.....	84
Figura 67 - Compasso 49 ao 50 do Lamento do São Francisco, edição 2021.....	84
Figura 68 - Compasso 68 ao 71 do Lamento do São Francisco, edição 2003.....	84
Figura 69 - Compasso 58 ao 61 do Lamento do São Francisco, edição 2021.....	84
Figura 70 - Compasso 77 ao 79 do Lamento de São Francisco, edição 2003.....	85
Figura 71 - Compasso 68 do Lamento do São Francisco, edição 2021.....	85

RESUMO

O trabalho proposto tem como meta apresentar uma edição crítica de partitura das composições armoriais Lamento do São Francisco (2003) e Forró de Salú (2003) para flauta transversal e pífano do compositor Egildo Vieira (1947-2015). Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de abordagem descritivo-explicativa, utilizando-se da revisão bibliográfica e coleta de dados por meio do instrumento entrevista. O estudo foi dividido em três fases: preparação que estabeleceu a investigação para construção da concepção musical; experimentação dos ornamentos e articulações que estabeleceram a sugestão da interpretação e a edição das obras com os aspectos idiomáticos do compositor. A fundamentação teórica está baseada na edição crítica (FIGUEIREDO, 2004); paisagem sonora do nordeste (VENTURA, 2007); pífano como significação social (VELHA, 2009); aspectos técnico-interpretativos (SILVA, 2014); aspectos da música nordestina (QUEIROZ, 2014); poética popular (SANTOS, 2009); regionalismo e a articulação na flauta transversal (BENCK, 2004); estética e a história do Movimento Armorial (AMARAL, 2013); interpretação da Música Armorial (BEZERRA, 2014); interpretação musical de uma forma geral (ABDO, 2005); interpretação e execução (WINTER; SIVEIRA, 2006); gênero baião (TINHORÃO, 2013); padrão rítmico e gênero do forró (SANTOS, 2013); influências árabes no folclore brasileiro (SOLER, 1995); adaptações timbrísticas (ALOAN, 2008).

Palavras-chave: Egildo Vieira. Edição crítica. Movimento Armorial. Pífano. Performance.

ABSTRACT

The proposed work aims to present a critical edition of the score of the armorial compositions *Lamento do São Francisco* (2003) and *Forró de Salú* (2003) for transverse flute and fife by the composer Egildo Vieira (1947-2015). This is a qualitative research, with a descriptive-explanatory approach, using the literature review and data collection through the interview instrument. The study was divided into three phases: preparation that established the investigation for the construction of the musical conception; experimentation of the ornaments and articulations that established the suggestion of the interpretation and the edition of the works with the idiomatic aspects of the composer. The theoretical foundation is based on the critical edition (FIGUEIREDO, 2004); northeastern soundscape (VENTURA, 2007); fife as a social meaning (VELHA, 2009); technical-interpretative aspects (SILVA, 2014); aspects of northeastern music (QUEIROZ, 2014); popular poetics (SANTOS, 2009); regionalism and the articulation in the transverse flute (BENCK, 2004); aesthetics and the history of the Armorial Movement (AMARAL, 2013); interpretation of Armorial Music (BEZERRA, 2014); musical interpretation in general (ABDO, 2005); interpretation and execution (WINTER; SIVEIRA, 2006); baião genre (TINHORÃO, 2013); rhythmic pattern and forró genre (SANTOS, 2013); Arab influences in Brazilian folklore (SOLER, 1995); timbristic adaptations (ALOAN, 2008).

Keywords: Egildo Vieira. Critical edition. Armory Movement. Fife. Performance.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 BREVE BIOGRAFIA DE EGILDO VIEIRA DO NASCIMENTO.....	14
3 A MÚSICA NO MOVIMENTO ARMORIAL.....	27
3.1 Modo das escalas.....	37
4 FORRÓ DE SALÚ (2003) E LAMENTO DO SÃO FRANCISCO (2003).....	41
4.1 Análise musical das obras.....	43
4.2 O sistema modal na música brasileira.....	47
4.3 Processo criativo.....	50
4.4 Categorização rítmica.....	52
4.5 O forró como gênero e ritmo.....	54
4.6 A tradição cultural do pífano na cidade de Caruaru como fonte de preservação.....	60
4.7 Considerações históricas e transformações decoloniais no repertório para flauta transversal.....	67
4.8 O reflexo do pífano na música camerística do Quinteto Armorial.....	70
4.9 Sugestão de interpretação.....	74
5 EDIÇÃO CRÍTICA.....	80
5.1 Forró de Salú.....	81
5.2 Lamento do São Francisco.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS.....	89
ANEXOS	
ANEXO I – PARTITURA FORRÓ DE SALÚ (2003).....	95
ANEXO II – PARTITURA LAMENTO DO SÃO FRANCISCO (2003).....	96
ANEXO III – ARRANJO DE FORRÓ DE SALÚ (2021).....	100
ANEXO IV- ARRANJO DO LAMENTO DO SÃO FRANCISCO (2021).....	105
ANEXO V – EDIÇÃO CRÍTICA DO FORRÓ DE SALÚ (2003) PARA FLAUTA.....	117
ANEXO VI – EDIÇÃO CRÍTICA DO FORRÓ DE SALÚ (2003) PARA PÍFANO.....	118
ANEXO VII – EDIÇÃO CRÍTICA DO LAMENTO DO SÃO FRANCISCO (2003) PARA FLAUTA.....	119
ANEXO VIII – EDIÇÃO CRÍTICA DO LAMENTO DO SÃO FRANCISCO (2003) PARA PÍFANO.....	122
ANEXO IX – REVISTA PIRANHAS.....	124
ANEXO X – TÍTULO DE CIDADANIA HONORÁRIA.....	125
ANEXO XI – ORDEM DO MÉRITO DOS PALMARES.....	126
ANEXO XII – DEDILHADO GERAL DO PÍFANO.....	127

APÊNDICES

APÊNDICE I – ENTREVISTA DE EGILDO VIEIRA.....	128
APÊNDICE II - ENTREVISTA DE JARBAS MACIEL	131
APÊNDICE III - ENTREVISTA DE FERNANDO TORRES.....	135
APÊNDICE IV - ENTREVISTA DE ANTÔNIO MADUREIRA.....	139
APÊNDICE V - ENTREVISTA DE MANOEL DANTAS SUASSUNA.....	147
APÊNDICE VI - ENTREVISTA DE ANTÔNIO NÓBREGA.....	150
APÊNDICE VII - ENTREVISTA DE EDILSON EULÁLIO.....	152
APÊNDICE VIII - ENTREVISTA DE FERNANDO FARIAS (PINTASSILGO).....	155

1 INTRODUÇÃO

Partindo-se das referências da cultura musical nordestina, esta pesquisa se insere no campo de estudo da performance musical.

A escolha do objeto de estudo se deu por causa da particularidade interpretativa das obras do compositor Egildo Vieira do Nascimento (1947-2015) no respectivo segmento musical. Portanto, a pesquisa - uma edição crítica das composições armoriais *Forró de Salú* e *Lamento do São Francisco*, para Flauta e Pífano, do compositor acima – justifica-se por buscar orientar o intérprete na execução da flauta transversal e do pífano. A partir desse contexto, foi delimitado o problema da pesquisa: as edições 2021 das composições armoriais *Lamento do São Francisco* (2003) e *Forró de Salú* (2003) podem ser reinterpretadas, considerando o arranjo realizado pelo autor, nas quais apresentam interpretações conforme os critérios de Vieira.

Para desenvolver-se a pesquisa, traçamos como objetivo geral produzir uma edição crítica (GRIER, 1995; FIGUEIREDO, 2004) das composições armoriais *Lamento do São Francisco* (2003) e *Forró de Salú* (2003). Para tanto, foram traçadas as seguintes ações específicas: 1. Destacar os aspectos técnico-interpretativos presentes nas obras em estudo. 2. Propor outra interpretação de partitura, distinta da gravação original.

A metodologia adotada é a da pesquisa qualitativa, com abordagem descritivo-explicativa, pois busca apresentar respostas a questões particulares, traz dados subjetivos, trabalha com opiniões, valores e fenômenos (MINAYO, 2001; LAKATOS; MARCONE, 2008). Dessa forma, para realizar o presente estudo recorreu-se à pesquisa bibliográfica e ao instrumento de coleta de dados – entrevista semiestruturadas - com o intuito de responder à questão que norteia a pesquisa.

A fundamentação teórica está baseada na edição crítica de partitura (FIGUEIREDO, 2004); paisagem sonora do nordeste (VENTURA, 2007); pífano como significação social (VELHA, 2009); aspectos técnico-interpretativos (SILVA, 2014); aspectos da música nordestina (QUEIROZ, 2014); poética popular (SANTOS, 2009); regionalismo e a articulação na flauta-transversal (BENCK, 2004); estética e a história do Movimento Armorial (AMARAL, 2013); interpretação da música Armorial (BEZERRA, 2014); interpretação musical de uma forma geral (ABDO, 2005); interpretação e execução (WINTER; SIVEIRA, 2006); gênero Baião (TINHORÃO, 2013); padrão rítmico e gênero do forró (SANTOS, 2013); influências árabes no folclore brasileiro (SOLER, 1995); adaptações timbrísticas (ALOAN, 2008). Todas estas referências deram-nos o suporte para realizar as nossas análises e tecer considerações sobre o nosso objeto de estudo.

No que se refere à coleta de dados¹, foi realizada entrevista semiestruturada com músicos e compositores do Movimento Armorial, buscando-se informações importantes sobre o processo criativo composicional, fontes de pesquisa e referências musicais que os inspiraram a criação de uma estética musical de música camerística nordestina. Esse processo se deu através de análise musical e de leituras de estudos e produções acadêmicas sobre Música Armorial, o que auxiliou a pesquisa sobre a respeito das obras de Vieira para o contexto camerístico.

Assim, desenvolvemos a pesquisa em três fases: preparação que estabeleceu a investigação para construção da concepção musical; experimentação dos ornamentos, articulações para interpretação musical e a edição crítica das obras com os aspectos idiomáticos do compositor - foi possível construir o percurso de expressão de Egildo Vieira e, a partir dele, realizar a releitura das duas obras em foco.

A dissertação foi estruturada com esta introdução, na qual se situa o contexto da pesquisa e se descreve objetivamente a metodologia adotada. Na sequência, apresenta-se, no primeiro capítulo, informações biográficas do compositor Egildo Vieira. No segundo capítulo, trazemos as referências histórico-culturais sobre o processo de constituição desse movimento, seu propósito e a contribuição dos artistas envolvidos, além das melodias modais que caracterizam a Música Armorial. Já no terceiro capítulo se faz a releitura e a análise musical das obras *Forró de Salú* e *Lamento do São Francisco* (2003), apresentando-se também sugestão para interpretação. No último capítulo tem-se a edição crítica dessas obras em que se buscou caracterizar as formas de execução técnica dos ornamentos e efeitos do pífano para a flauta transversal. Por fim, nas considerações finais, em que se faz as últimas ponderações a respeito do estudo realizado.

Espera-se que esta pesquisa possa contribuir para a música camerística e a formação musical de músicos, sobretudo flautistas que queiram interpretar a Música Armorial. É fundamental esclarecer ao intérprete que cada compositor tem a sua própria maneira de escrita musical nas quais estão empregados seus idiomatismos, que são as expressões “sotaque ou linguagem musical”. É dever do intérprete ter conhecimento sobre a obra, investigar suas características e identificar, através das fontes, os elementos musicais que estão relatadas nos trabalhos de pesquisa acadêmica sobre o Movimento Armorial e a Música Armorial.

¹ Por ser um estudioso da música do Movimento Armorial, as entrevistas foram realizadas ao longo dos anos de 2014, 2015, 2019 e 2020, por ligações telefônicas, ligações no aplicativo do whatsapp e por informações gravadas em áudio por gravador de voz.

2 BREVE BIOGRAFIA DE EGILDO VIEIRA DO NASCIMENTO

A pesquisa fez um estudo crítico-interpretativo de edição das partituras das composições armoriais *Forró de Salú* (2003) e *Lamento do São Francisco* (2003) para flauta transversal e pífano, de Egildo Vieira. O trabalho realiza um registro significativo sobre o processo composicional e interpretativo de Vieira para comunidade acadêmica que estuda a música brasileira e seus aspectos composicionais em múltiplos ambientes. Trata-se de um estilo de música nordestina de característica camerística com uma estética particular, discutida a partir dos anos 70 por Ariano Suassuna (1927-2014)² e Antônio Madureira³, através do Movimento Armorial.

Egildo Vieira do Nascimento nasceu em 1947, no dia 20 de julho, filho de Antônio Balbino do Nascimento e Alaíde Vieira. Com apenas seis anos sua iniciação musical foi dada por seu pai Nemézio Teixeira anos, que começou a lhe ensinar música, utilizando o método de solfejo do autor Alexis de Garaudé. Aos 10 anos, tocava clarinete na banda da cidade de Piranhas. Menino curioso e criativo, usava cachos de banana para brincar de saxofone.

Figura 1 – Piranhas-AL



Fonte: <https://paisagensdonordeste.openbrasil.org/2016/07/vista-de-piranhas-al.html>

Conhecida pela famosa história da rota do cangaço e patrimônio histórico em 2004 pelo Instituto Patrimônio Histórico Nacional-IPHAN, Piranhas, situada no Sertão de Alagoas, acerca de 269 km da capital Maceió, possuiu uma cultura diversificada durante atividade da estação ferroviária, extinta em 1964.

² Paraibano, escritor e dramaturgo, criador do Movimento Armorial na década de 1970 em Pernambuco.

³ Potiguar, violonista, diretor musical e compositor do Quinteto Armorial.

Vieira relatou que durante a infância, observava as apresentações das manifestações culturais da cidade: reisados, bandas de pífanos, bandas de música, violeiros e cantadores.

[...] No centro de Piranhas tinha zabumba, vinham rezadeiras, tinha uma mulher aqui, ela não era daqui, era de Água Branca, ela era pedinte. Ela vinha, eu gostava de ficar ouvindo, era cada bendito. Era bonito, ainda hoje eu me lembro, afinado, afinada de mais. A voz dela era meia metálica como aquela voz de Flávio José, Flávio José tem a voz metálica. A voz dela era assim, eu nunca me esqueci dessa pedinte, era cada bendito, cada melodia. Naquele tempo não tinha gravador pra registrar, ficava na mente. Era bendito, era bonito demais; ela ficava ali no centro. Hoje é essa lembrança. Todos violeiros ficavam naquele pátio, tudo isso ficava cheio de gente que não sei de onde vinham - no navio, vinham no trem? As pessoas daqui não gostavam de violeiros, chegava uma viola aqui, o povo não dava valor, ainda hoje não tem tradição. Aqui nessa margem de rio até o pessoal do Sul valorizava a tradição da banda de pífano e banda de música. (VIEIRA, 2015)

Afirmou que aos 11 anos iniciou sua participação nas apresentações artísticas culturais da cidade, tocando com os mestres da região, onde desenvolveu sua habilidade musical tocando pífano e clarineta na banda de música da cidade. Seu processo criativo surgia, através do marco-sonoro da cidade. Vieira descreveu nas composições o cenário do cotidiano cultural e o contexto social do povo, relatando suas sinopses⁴ de modo informal aos alunos, amigos e espectadores.

Morou em Penedo/AL para concluir seus estudos regulares no Colégio Diocesano. É a partir desse momento que o jovem músico passa a tocar clarinete popularmente, participando de folguedos como reisado e marujada. Foi para Maceió estudar no Colégio Estadual Liceu Alagoano. Na capital de Alagoas, Vieira passa a tocar em vários grupos musicais, como o LSD (Luz Som Dimensão), que também tinha como integrante o cantor alagoano Djavan, no início de sua carreira. Além do LSD, também integrou bandas de baile, como Iate Clube Pajuçara, e tocou também em clubes como o Clube Pajuçara. Na década de 70, Egildo participou do Grupo Artístico de Pesquisas Musicais de Alagoas (GAPEMA), através do qual participou de um evento em Goiânia/GO, terminando em terceiro lugar (TOLEDO, 2006, p.1).

Participou de bandas de bailes, na época em Maceió; dividiu palcos com os músicos Djavan, Beto Batera, Canhoto da Paraíba, Carlos Bala, João Lyra, Luiz Gonzaga, Cauby Peixoto e Reginaldo Rossi. Vieira foi para Recife-PE a convite de Ariano Suassuna e de Antônio Madureira, na década de 70, quando participou ativamente do Movimento Armorial como integrante do Quinteto Armorial. Foi um músico que se destacou como compositor, arranjador e instrumentista no Movimento Armorial na década de 1970, além das diversas direções musicais feitas nas produções fonográficas de discos no Recife.

⁴ Um relato sobre o processo criativo da obra.

O Movimento Armorial foi um segmento cultural concebido para difundir os elementos musicais da tradição cultural nordestina ao mundo. Vieira contribuiu para difusão do segmento cultural até seus últimos momentos de vida⁵.

Figura 2 - Da esquerda para direita foram confeccionados por Vieira os pífanos armados em Sol maior, Lá maior, Dó maior, além do flaupi⁶ e da tabela com as posições dos dedos.



Fotografia: Edison Quintanilha e Walmir Chagas (2004)

Foi defensor da tradição oral do pífano, inserindo o instrumento na música camerística do quinteto, realizando experiência significativa: mantinha o pífano temperado no diapasão 440 Hertz (Hz)⁷ para realização das apresentações artísticas e produções fonográficas do grupo. No que afirma Antônio Madureira “Zoca” em entrevista para o autor:

[...] Ficamos sem flautista, vamos procurar flautistas, vamos procurar quem pode tocar flauta, vamos procurar. Nos reunimos se não fosse flauta o que seria, mas a flauta era fundamental pela analogia com o pífano, era fundamental até outro instrumento não daria muito certo para substituir por conta dessa analogia com a tradição do pífano. Ficamos, foi quando o Edilson, foi Edilson ou foi Fernando Torres, tinha um primo que morava no Recife chamado ‘Luizito’, disse que conhecia em Alagoas um músico, mas que não sabia que ele tocava flauta, sabia que ele tocava clarinete e saxofone. Conversamos, quem toca clarinete já é meio caminho andado a digitação, falta a embocadura. Pois mandamos buscar Egildo. Egildo nunca tinha pego numa flauta, Egildo não tinha flauta e Egildo não sabia o que era Armorial. Agora ele tinha uma bagagem musical muito forte porque ele foi menino em Piranhas e, ele não só tocava com as bandas de música clarinete, como ele tocava pífano com as bandas de pífanos e aprendeu a fabricar; e depois ele desenvolveu uma técnica de fabricação de pífanos que é uma coisa que entrou para história. A contribuição dele para história do pífano é definitiva. (MADUREIRA, 2019)

⁵ Disponível em: <https://youtu.be/1oG6FRkKciI>. Acesso em: 05 set. 2021.

⁶ Pífano fabricado com encaixe para cabeça de flauta transversal.

⁷ Unidade da grandeza física que mede a frequência do som por unidade de tempo. O mesmo que “ciclo por segundos” (c/s).

Composições como *Bendito* e *Marcha Caminheira* lhe deram reconhecimento profissional na imprensa nacional⁸ durante o período que foi integrante do Quinteto Armorial⁹. *Bendito* foi gravada no LP “Do romance ao galope nordestino”, em 1974¹⁰, e *Reisado, Chamada e Marcha Caminheira* gravadas no LP “Aralume”, em 1976¹¹, pela gravadora Marcus Pereira. Vieira não tinha formação musical formal, tocava clarinete, saxofone tenor e pífano, além da flauta-transversal - último instrumento de sopro que aprendeu a tocar quando iniciou sua carreira musical em Recife.

Após o período como integrante do Quinteto Armorial, Vieira em 1976 iniciou novos projetos em sua vida musical: lecionou flauta transversal e pífano no curso de artes/música do departamento de extensão cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, além das produções artísticas culturais e direções musicais com o grupo Som da Terra e Banda de Pau e Corda na cidade do Recife.

[...] No período em que Egildo passou na Banda, a mesma gravou apenas 1 disco (LP) em parceria com o Quinteto Violado, que foi lançado no ano de 1986. O disco se chama ‘O Maior Forró do Mundo’ e nele Egildo tem uma canção, em parceria com Waltinho e Zéza Andrade, chamada Partida. Nesse mesmo período a Banda fez várias viagens por algumas cidades brasileiras, mas sem ser uma turnê propriamente. Foi um período em que a banda permaneceu mais tempo fazendo apresentações dentro de Pernambuco. (ANDRADE, 2020)

Músico *freelance*¹² e diretor musical muito ativo nas produções fonográficas e artísticas do Quinteto Armorial do Conjunto Pernambucano de Choro, do Som da Terra¹³, da Banda de Pau e Corda¹⁴, da cantora Teca Calazans e dos Nordestinados¹⁵.

⁸ PINTO, José Neumane. A marcha caminheira do Quinteto Armorial. **Jornal do Brasil**, São Paulo, p.10, 31 mar. 1976.

⁹ Grupo camerístico de música nordestina formado em 1971 em Pernambuco.

¹⁰ Disponível em: https://youtu.be/wDC2TJRpF_0 Acesso em: 05 set. 2021.

¹¹ Disponível em: <https://youtu.be/jeliP27w82U> Acesso em: 05 set. 2021.

¹² Profissional autônomo que executa uma atividade de maneira independente, podendo prestar serviços a vários empregadores.

¹³ Disponível em: <https://youtu.be/1FLsLRN3Zak>. Acesso em: 05 set. 2021.

¹⁴ Disponível em: <https://youtu.be/CGmmS6Z2ifA>. Acesso em: 05 set. 2021.

¹⁵ Disponível em: <https://youtu.be/oHrSIMoJUiA>. Acesso em: 05 set. 2021.

Figura 3 - Da esquerda para direita estão Edson Rodrigues, Dirceu Leite, João Lyra, Dalva Torres, Ewerton Brandão “Bozó”, Egildo Vieira e Henrique Annes.



Fotografia: Inaldo Gomes (2007)

Conhecedor de choro¹⁶, manteve um repertório de choros memorizado. Solfejar era o método dele na prática de memorização, ensino e composição. No que revela o maestro e professor, Marco Cezar, no seu depoimento sobre Vieira:

[...] Tenho em meu repertório uma música que conheci nos ensaios da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, que se chama Flaubaião. Música essa que inserimos também no repertório no Conjunto Pernambucano de Choro e no meu repertório pessoal. Trata-se de uma música de Egildo Vieira em parceria com João Lyra, caracterizada por um diálogo entre duas vozes instrumentais que nos dão muita margem para improvisação e trabalho de dinâmica considerável. No meu grupo, Marco Cezar e Trio sempre escolho para as minhas performances essa música, por tudo que ela representa para mim e para a região. (BRITO, 2020)

Possuía uma didática de mestre de banda, pois sua formação musical se deu no ambiente do ensino informal na banda de música pelo seu padrao Nemézio Teixeira. Seu método ativo no ensino instrumento (flauta e pífono) era parecido ao modelo de *Shinichi Suzuki* (1898-1998)¹⁷, baseado na prática do ouvir e reproduzir no que afirma o ex-aluno Emanuel Santana:

[...] Conheci Egildo porque fui estudar flauta doce no curso de extensão em música da Universidade. Egildo era professor do curso de extensão, mas ensinava teoria e flauta para quem quisesse, mas ele não era tão procurado, porque era flauta popular. Ele tinha uma didática baseada na realidade do mercado musical, a sua metodologia veio da experiência de músico de banda do interior. Então, era contra a ideia do aluno passar 2 anos somente estudando teoria, eu tinha aulas com ele e tinha que me virar porque ele dava as dicas para eu desenvolver rápido. Profissionalmente, fui tocar com ele no festival da ABRAF; foi a minha primeira vez trabalhando com ele como flautista. Eu participei da oficina que ele ministrou de fabricação de pífono. (SANTANA, 2020)

¹⁶ Chorões documentário Brasil TV Cultura, 2007. Disponível em: https://youtu.be/_TIP1AHPy_Q. Acesso em: 08 abr. 2021.

¹⁷ Japonês, pedagogo musical do século XIX e XX, baseou sua proposta pedagógica na aquisição da língua materna pelas crianças considerando que haveria um paralelismo entre aprender a língua e aprender um instrumento musical.

A minha aproximação com Vieira surgiu quando éramos vizinhos na rua Iguatu, bairro da Campina do Barreto região metropolitana do Recife. Todos os dias ele tocava seu repertório, tocava muitos estilos e ritmos como Choro, Bossa Nova, Baião, Frevo e Música Armorial. A prática do tocar diariamente para ele era importante, pois se preocupava em passar seus conhecimentos sobre música regional. Dono de um considerável conhecimento musical e cultural, citava grandes compositores e intérpretes da música brasileira como referência musical: Joaquim Callado, Patápio Silva, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Altamiro Carrilho, Villa Lobos, Cesar Guerra-Peixe, Capiba, Luiz Gonzaga e José Ursicino, o maestro “Duda” foram suas referências. No que revela José Carlos, músico e compositor do grupo Som da Terra, em entrevista sobre apresentações artísticas pelo Brasil com Vieira:

[...] Egildo chegou no Som da Terra através de João que ele próprio indicou João Lyra para tocar com a gente. Como o flautista da gente tinha saído ou estava para sair que era Matias. João conversou com ele; ele já estava não muito feliz lá no Quinteto Armorial e iria terminar a turnê e viria tocar com a gente. Coisa que eu não acreditava, mas ficou aquele negócio. Quando a gente foi gravar o primeiro disco que é o Agreste, ele estava em turnê com o Quinteto Armorial. Aí ele gravou com a gente. Calhou dele ir para o Rio de Janeiro, botou uma data que ele estava no Rio de Janeiro, aí ele gravou com a gente. Quando terminou turnê ele veio pela satisfação tocar conosco. Falar de Egildo musicalmente é uma satisfação muito grande porque a capacidade dele como músico e compositor era sensacional A gente aprendeu muito com ele Egildo - era uma sumidade, cara. É difícil você falar; só quem conviveu e tal que conhece a capacidade dele. Inclusive a gente tava no Rio de Janeiro nessa época que ele foi para um bar onde o pessoal de chorinho se reunia, chamado Sovaco da cobra. Aí cada um ia lá e dava uma canja. Pronto, foi nessa época que a gente estava no Rio, a gente tinha ido na casa de Djavan (que eles eram muito amigos, ele e João Lyra, lá de Alagoas tal). A gente foi fazer uma visita a Djavan e passou no bar. Quando passou nesse bar ele disse: ‘vamos conosco’ e tal, aí a gente foi. O pessoal que estava lá na casa de Djavan, vamos para o Sovaco da cobra, aí Egildo tirou a flauta (tava com a flauta porque ele só andava com aquela flauta, ele não deixava ela de lado de jeito nenhum). Aí abriu, começou a tocar, cara. Os cara vieram lá, foram porque ele estava lá, fora... foi sensacional, musicalmente impecável. Egildo passou mais ou menos uns 4 anos, 4 a 5 anos com a gente. Ele entrou em 86 quando a gente lançou o disco. Egildo gravou dois discos e uma participação: o primeiro foi o Agreste, o segundo foi um projeto da Universidade de Marcus Acyolli que era o poeta com música de Cesar Barreto, um compositor cearense, e o som da terra fez a parte musical com os arranjos de Egildo e João Lyra: eles fizeram os arranjos desses disco chamado Nordestinados. Então, Egildo gravou com a gente Agreste e Nordestina e a última participação dele foi no projeto da gente - Passeando pelo Brasil -, que ele gravou o CD com a gente, não participou do show, mas gravou o CD com a gente. (SANTOS, 2021)

Figura 4 - Da esquerda para direita estão Carlos Zens, o autor e Egildo Vieira



Fotografia: Edison Quintanilha (2008)

Seu nome e suas obras são citados em textos de produção científica que discutem temas relacionados ao Movimento Armorial. Trabalho de conclusão de curso em letras da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, que tem por título *Solo da terra: os textos poéticos da Orquestra Armorial de Piranhas* (SILVA, 2019), analisou as canções *Solo da Terra*, *Balanço da Cana e Senhor da Terra*; *Caderno de Música Pernambucana para flauta doce* (BARROS, 2019) e fez um edição das músicas: *Lula no Coco*, *Pife torto*, *Arre égua*, *Escovando caranguejo*, *Valsando e Lembrando Nemézio Teixeira*; tese de doutorado que faz um estudo da *Paisagem Sonora no Campo Acústico do Nordeste* (VENTURA, 2007), cita *Bendito* e *Marcha caminheira* como duas composições que repercutiram na imprensa nacional; *A malícia do Pife* (PIRES, 2005), dissertação em musicologia que faz uma análise acústica dos pífanos de Vieira; *Maestro Egildo Vieira* (REVISTA PIRANHAS, 2014); *Reflexão do Pós-nacionalismo Musical* (SILVA, 2020), artigo de revista cita a biografia e o processo criativo de Vieira; *O Pífano como Instrumento de Musicalização* (SILVA, 2020) cita concertos didáticos sobre a vida de Vieira; *História do Bloco da Saudade* (BEZERRA, 2006) participação de Vieira na fundação do bloco da saudade; *Uma Vida na Flauta* (TOLEDO, (2006) entrevista de Vieira para o *Jornal do Commercio*; *Sonora Brasil*¹⁸ programa para ouvintes sobre a *Nova Organologia de Egildo Vieira e Conjunto* (GUIMARÃES, 2007), apresentando instrumentos confeccionados por Vieira.

Esse trabalho é uma justa homenagem ao compositor que contribuiu com sua arte e ensinamentos para música do segmento Armorial que já recebeu, segundo Silva (2019), o título de cidadão da Geórgia em 1973, nos Estados Unidos da América, dado por Jimmy Carter e o

¹⁸ Programação musical do SESC que difundiu a música de uma região para salas de concertos do Brasil.

título de “Cavaleiros da Ordem do Mérito dos Palmares”, do governador Teotônio Vilela filho, no dia 17 de janeiro de 2014.

Figura 5 - Matéria do Jornal do Comércio



Fonte: Arquivo pessoal (2008)

Participou de três documentários sobre o Choro em Pernambucano nos anos 2000, produzido pela Página 21¹⁹ da tradição do sertão nordestino²⁰ e da Música Armorial com Ariano Suassuna, em 2012, produzido pelo Serviço Social de Comércio - SESC²¹.

Egildo era tão musical que escrevia músicas em qualquer lugar, como em guardanapos e até mesmo no verso de carteiras de cigarro Hollywood, no tempo em que fumava. Ainda, segundo a esposa, ‘Ele tinha mais um sonho, maior sonho dele era ir até a França, tocar na França. Ele tinha mais sonhos que um homem de sessenta e poucos anos não tinha’. Em sua trajetória musical, ministrou palestras e oficinas de pífano por todo o Brasil. Em 2007, com o grupo intitulado ‘Egildo Vieira e Conjunto’, realizou 75 apresentações por todos os estados do Brasil em três meses, no projeto Sonora Brasil/SESC, durante o período de Julho, Agosto e Setembro. Ele foi homenageado diversas vezes, tendo como mais importante o ‘Título de Cidadão da Geórgia’, nos Estados Unidos da América, dado por Jimmy Carter, em novembro de 1973. Em 2009, retorna para sua terra Natal, Piranhas/AL, onde se instalou como Coordenador do Conservatório Música da Cidade, contribuindo bastante para a cultura local, com a criação de grupos como o GMAP, o Gmapinho (extensão infantil do grupo armorial), Os Chorões de Piranhas e o Bloco Cheiro de Saudade. Recebeu, também, o título de ‘Cavaleiros da Ordem do Mérito dos Palmares’, do governador Teotônio Vilela filho, no dia 17 de janeiro de 2014. (SILVA, 2019, p. 59)

¹⁹ A Página 21 é uma produtora cultural sediada no Recife que desenvolve projeto nos diversos segmentos da cultura e arte. Na música, realiza festivais e documentários, além dos encontros de bandas de pífano que originou o mapeamento e pesquisa sobre a expressão musical dando reconhecimento nacional como patrimônio cultural.

²⁰ Disponível em <https://youtu.be/Xgfu4eDuzE0>. Acesso em: 30 set. 2021.

²¹ Documentário gravado pelo SESC na cidade de Piranhas-Alagoas em 2012 para o TV Escola, porém não exibido.

Ministrou palestras e oficinas de pífano por todo o Brasil. Em 2007, com o grupo intitulado “Egildo Vieira e Conjunto”, realizou 75 apresentações por todos os estados do Brasil em três meses, no projeto Sonora Brasil/SESC²². Recebeu convites para participações nas produções fonográficas com o pífano nos discos do grupo Treminhão²³, Roque Neto²⁴, Orquestra da Bomba do Hemetério²⁵ e o Quadro²⁶, grupo de música de câmara de tendência Armorial, do curso de extensão da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE.

Figura 6 - Gravação da faixa 07, Forroxado, no disco **De Recife a Paris**, do trompetista Roque Neto



Fonte: Arquivo pessoal (2019)

Apresentações artística culturais do Recife nos festivais de serestas, Frevança, rodas de choro do Quintal do Cosme, bloco carnavalesco Galo da Madrugada e bloco carnavalesco Irresponsáveis. Endereços fixos: Sabiá (Sítios dos Valença); Olho Nú (Avenida 17 de agosto Casa Forte); Pirata (Casa Forte); Fundo do Poço (Poço da Panela (Casa Forte); Hotéis, Mirante em Olinda ao lado de Canhoto da Paraíba; Casa Grande e Senzala, em Boa Viagem.

Na tabela abaixo, apresentamos os álbuns, espetáculos, *jingles* políticos²⁷ e livros que tiveram as obras de Egildo Vieira registradas:

²² Disponível em: <https://youtu.be/V1CN99LtK0g>. Acesso em: 05 set. 2021.

²³ Disponível em: <https://youtu.be/5APulG6alh4>. Acesso em: 05 set. 2021.

²⁴ Disponível em: <https://youtu.be/Zx2xlsK3vQE>. Acesso em: 05 set. 2021.

²⁵ Disponível em: <https://youtu.be/2HW4SVQMjWs>. Acesso em: 05 set. 2021.

²⁶ Disponível em: <https://youtu.be/QnCNibJJf50>. Acesso em: 05 set. 2021.

²⁷ Trilha sonora de campanha política partidária. Disponível em <https://youtu.be/PgG0briIOaI>. Acesso em: 05 set. 2021.

Tabela 1 - Composições gravadas em discos e editadas em livro

Música	Compositor(es)	Ano	Disco	Tipo	Intérpretes
Bendito	Egildo Vieira	1974	Do Romance ao Galope	LP/CD	Quinteto Armorial
Chamada e Marcha Caminheira	Egildo Vieira	1976	Aralume	LP/CD	Quinteto Armorial
Reisado	Egildo Vieira	1976	Aralume	LP/CD	Quinteto Armorial
Do Galo ao Bacalhau	Egildo/Claudio Almeida	1987	Frevança	LP	Kayto
Do galo ao Bacalhau	Egildo/Cláudio Almeida	1991	Galo da Madrugada	LP	Geraldo Azevedo
Alagoas é o meu lugar	Egildo/Sertton	2011	<i>Jingle</i>	Áudio visual	GMAP
Pife Torto	Egildo Vieira	2002	É caco de vidro puro	CD	Cascabulho
Choro de botequim	Egildo Veira	2003	Véio Mangaba	CD	Walmir Chagas
As mangabetes	Egildo Veira/Guinho	2008	Pastoril do Véio Mangaba	CD	Walmir Chagas
Enchendo a Lata	Egildo Vieira	2013	Carnaval de Walmir Chagas	CD	Walmir Chagas
Frevo de bloco	Egildo Viera	2015	Coral do bloco	CD	Paraquedista Real
Forró	Egildo Vieira	2015	Daniel Podsk Relembrando PE	CD	Léo Araujo
Música	Compositores	Ano	Comunicação	Programa	Intérpretes
Forró de Salú	Egildo Vieira	2016	TV Pernambuco	Impressão Cultural	Léo Araujo
Música	Compositores	Ano	Material Didático	Caderno	Autores
Lula no Coco	Egildo Vieira	2019	UFPE	Música pernambucana para flauta doce	Flauta de Bloco

Fonte: tabela elaborada pelo pesquisador.

Outras grandes parcerias com os compositores João Lyra, Antônio Xavier de Brito “Tonhé”, Cláudio Almeida e Heleno Ramalho.

Figura 7- Comprovante de inscrição do concurso de música carnavalesca.

COMPROVANTE DE INSCRIÇÃO

LOCAL DE INSCRIÇÃO: _____

AGÊNCIA: _____

INSCRIÇÃO Nº: 0231

CATEGORIA: FREVO - CANÇÃO

NOME DO COMPOSITOR: EGILDO VIEIRA - CLAUDIO ALMEIDA

NOME DA COMPOSIÇÃO: DO "GALO" AO "BACALHAU"

RECIFE: 30 / 07 / 1996

REDE GLOBO NORDESTE

Fonte: Arquivo pessoal (2019)

Carnavalesco fundador do Bloco da Saudade²⁸, Vieira participou da orquestra, segundo informações no livro do bloco da Saudade:

Naquele carnaval de 1974, a concentração do primeiro desfile do Bloco da Saudade se deu no festivo quintal da casa de Zoca Madureira e Sevy. Nenhum músico havia sido contratado. Apenas amigos tocavam violões, cavaquinhos, percussão e Egildo Vieira assegurava a execução das introduções das músicas com seu clarinete. Era o único instrumento de sopro no grupo saindo do bairro do Cordeiro, a bordo da carroceria de um caminhão. O grupo foi até a residência de Edgard Moraes. (BEZERRA, 2006, p. 23)

Participou de fundações de outras agremiações na zona norte do Recife: no bairro da Campina do Barreto, com o bloco Enchendo a Lata (1996)²⁹; no bairro de Casa Forte, com o Bloco Paraquedista Real (1999)³⁰, e do Encontro de Blocos Líricos, no bairro do Recife Antigo³¹, nos anos 2000, na rua da Marquês de Olinda, onde sua orquestra - **Egildo Vieira e Orquestra** - era apoteose do carnaval, recepcionando os blocos líricos na segunda-feira de carnaval, como afirma o compositor pernambucano Cláudio Almeida:

[...] Era na Avenida Marquês de Olinda, em frente ao Gambrinus (bar famoso durante décadas), onde os compositores, intérpretes e corais femininos antes do praticável se reuniam às segundas-feiras de carnaval para ouvir novas músicas, além dos clássicos do gênero frevo de bloco. O encontro de blocos começou aí com essas reuniões. Egildo tocou, acho, que um ano ou dois, mas eu me lembro como se fosse hoje: eu combinei com Moraes Moreira, ele disse que sabia evocação número um. Pronto, Egildo, o tom é esse e tal. Egildo já entrou, era cinco ou seis músicos o acompanhando. Gerson Vitor que era o presidente do bloco do Lili teve uma participação muito importante, era quem organizava. Quando mudou a prefeitura em 2000 foi quando começaram a fazer o encontro de bloco no Marco Zero, mas a gente já fazia o encontro de bloco lá. (ALMEIDA, 2020)

Vieira ofertou oficinas de luteria, confeccionava pífanos e outros instrumentos com cabaça³² e taboca³³, em festival da Associação Brasileira dos Flautista (ABRAF) na Universidade Federal da Bahia, no Sesc Pernambuco, na cidade Curitiba-PR e no primeiro e segundo Tocando Pífanos em Olinda-PE, promovidos pela Página 21. No que afirma Marcela Zanette, flautista e diretora do grupo Rosa Armorial:

²⁸ Agremiação carnavalesca fundada em 1974 no bairro de casa forte, região metropolitana do Recife.

²⁹ Agremiação carnavalesca fundada em 1996 no bairro da Campina do Barreto, região metropolitana do Recife.

³⁰ Agremiação carnavalesca fundada em 1999 no Poço da Panela, região metropolitana do Recife.

³¹ Apresentação que reúne na segunda-feira de carnaval diversos blocos líricos no bairro do Recife Antigo. Os blocos iniciam um cortejo da rua Marques de Olinda em direção ao palco principal do Marco Zero.

³² Planta da família das Cucurbitaceae, também conhecida como cabaça-amargosa, cabeça-de-romeiro, cabaça-purunga, cabaço-amargoso, cocombro, cuia, cuieteseira porongo, taquera.

³³ Espécie de gramíneas nativa da América do Sul com caules ocos e segmentados em gomos presos, cujas intersecções se prendem as folhas.

[...] Conheci Egildo no ano de 2002, na Oficina de Música de Curitiba. Ele estava ministrando um curso de construção de pífanos e outro de prática em conjunto de banda de pífanos. Estava iniciando meus estudos musicais e essa oficina foi muito importante na minha formação. Me recordo que Egildo era um exímio instrumentista, tocava um repertório muito extenso no pife e na flauta, além do repertório de forró e frevos; tocava choros com muito virtuosismo. Na oficina de prática, em conjunto tocamos muitas de suas composições, entre elas, algumas me acompanham até hoje: o Pife Torto, Escovando o Caranguejo e o Lamentos de São Francisco - acho que essa foi a primeira música com uma sonoridade armorial que entrou no meu repertório. Nem sabia que existia o Movimento Armorial, que Egildo era flautista do Quinteto Armorial e que esse tema seria o início de uma pesquisa, o norte da minha trajetória musical. Anos se passaram. Em 2010 montamos o Rosa Armorial e o Lamentos foi uma das músicas do nosso show de estreia. Em 2011, resolvemos gravar o nosso primeiro álbum, independente, e o Lamentos do São Francisco não poderia ficar de fora. (OLIVEIRA, 2021)

Vieira desenvolveu e construiu instrumentos “nordestinos”, como o “Ariano”³⁴, piferabecado³⁵, violobaço³⁶, cababaixo³⁷ e cano cegonha³⁸ a sua última criação (uma espécie de “marimpifano”³⁹ marimbau e pífano confeccionado na mesma madeira).

Figura 8 - Egildo Vieira e Ariano Suassuna na apresentação do Ariano, marimbau vertical de duas cordas fabricado pelo músico.



Fonte: Rede Globo Nordeste (2015)⁴⁰

Fabricou pifes seguindo o “sistema de temperamento”, tendo desenvolvido ao longo dos anos uma metodologia especial para tal divulgada nas oficinas de música que ministrava. No

³⁴ Instrumento baseado no marimbau com duas cordas oitavadas, cabaças como caixa de ressonância duas quengas de coco funcionando como abafadores. Seu nome em homenagem ao escritor e dramaturgo Ariano Suassuna.

³⁵ Formado por uma rabeca com afinação (E, A, D e G) ou como pífano armado em sol também construído por cabaças e taquaras.

³⁶ Violão com caixa ressonância de cabaças.

³⁷ Contrabaixo com caixa ressonância de cabaças.

³⁸ Instrumento de percussão montado em um cilindro de madeira com reco-reco, carrilhão cabaça e fichas de pandeiro. Disponível em <https://youtu.be/sbZR7MfDxHw>. Acesso em: 13 mar. 2021.

³⁹ Instrumento múltiplos contando de dois pífanos um armado em sol e o outro em lá e uma berimbau de duas cordas e um reco-reco com afinação que varia conforme a tonalidade da música. Disponível em <https://youtu.be/JzefHZZaZOU>. Acesso em: 13 mar. 2021.

⁴⁰ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/4361571>

que trata Sônia Guimarães sobre a nova organologia, no informativo produzido pelo SESC para apresentações do Sonora Brasil:

Assim é que a produção musical de Egildo Vieira se destaca pela utilização de recursos idiomáticos novos, viabilizados através de instrumentos musicais inventados por ele mesmo, resultando aspectos de inusitada criatividade. Numa perspectiva de tradição contemporânea, nos mesmos moldes empreendidas por músico da tradição moderna Egildo Vieira parte dos elementos novos estabelecidos para criar de forma inovadora um conjunto de recursos novos voltado para a interpretação de matérias musicais especialmente rítmico-melódicos que reportam ao nordeste do Brasil produzindo resultado de grande originalidade. (GUIMARÃES, 2007, p. 7)

Vieira também foi maestro do Grupo de Música Armorial - GMAP⁴¹ e coordenador da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo da cidade de Piranhas-AL, onde idealizou o Conservatório Municipal Cacilda Damasceno Freitas, fundado em 2009, na antiga delegacia do centro da cidade.

Figura 9 - Grupo de Música Armorial de Piranhas - GMAP



Fonte: SILVA, Clerisvaldo Ventura. **Solo da terra**: os textos poéticos da Orquestra Armorial de Piranhas. Delmiro Gouvêia: UFAL, 2019.

Faleceu aos 66 anos⁴² de idade, deixando sua obra registrada em trabalhos acadêmicos que estudam sua, biografia, criatividade musical, e os aspectos idiomáticos nas composições, adquirido através da vivência em sua terra natal. No que destaca Fernando Torres, músico e ex-integrante do Quinteto Armorial:

[...] Egildo tinha um trabalho muito importante. De certa forma parou nele, porque eu não vi continuidade com outras, utilizando esses instrumentos que ele criou. O que ele inventou de instrumentos desse tipo de conjunto eu não tenho conhecimento de pessoas que tenha continuado esse trabalho. O que eu acho é o seguinte: é uma opinião minha, o trabalho mais importante de Egildo não foi no Quinteto Armorial, foi no trabalho pós-quinteto quando ele fez aquele conjunto. Inventou vários instrumentos, quando ele veio aqui, que eu fui assistir e conversar com ele depois, aquilo foi o trabalho mais importante da vida musical dele. (BARBOSA, 2019)

⁴¹ Disponível em https://youtu.be/gshGS2_IhMU Forró- Egildo Vieira - YouTube. Acesso em: 13 mar. 2021.

⁴² Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/4361571/?s=0s>. Acesso em: 04 set. 2021.

3 A MÚSICA NO MOVIMENTO ARMORIAL

A Música Armorial é oriunda de um movimento artístico do Brasil, surgido no século XX nos anos 1970 na cidade do Recife, localizada no Estado de Pernambuco. O movimento tinha por preceito a criação de uma arte erudita baseada nos elementos da cultura popular da região Nordeste. Intitulado de Movimento Armorial, teve como mentor de uma estética particular o escritor paraibano Ariano Suassuna, no que afirma Thereza Maria em entrevista para o documentário Armorialma:

[...] Sobre o signo de Armorial um grupo de intelectuais procurou fundamentar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares. O principal fundador e defensor dessa ideia foi Ariano Suassuna e a estética Armorial, ela explorou muito esse universo popular nordestino e as raízes ibéricas medievais. (DIDIER, 2018)

Figura 10 - Escrivania onde Ariano Suassuna elaborava os estudos literários.



Fonte: Arquivo pessoal (2019)

O movimento reuniu diversos artistas da cena cultural pernambucana que compactuaram da mesma ideia, cada qual representando a sua arte, que incluía a literatura, as artes plásticas, a dança e a música. Na música tinha como um dos representantes o violinista, compositor e regente Cussy de Almeida, criador do grupo que executou as primeiras obras armoriais do movimento, a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco. O pesquisador Carlos Newton relata os interesses do Movimento Armorial, em entrevista para o documentário Armorialma:

[...] Refletir sobre a cultura brasileira e criar uma arte brasileira, agora uma arte brasileira no sentido de que não é brasileira toda arte produzida no Brasil. O movimento quer lutar contra o colonialismo cultural, contra a vulgarização cultural, se você pega as nossas rádios, se você pega a produção cultural que é veiculada pelas televisões, pelas rádios. Oxe! A cultura brasileira é isso? Não. O Movimento Armorial ele se preocupa sobretudo com a qualidade. (NEWTON JUNIOR, 2018)

Baseadas nos estudos musicológicos de Mário de Andrade que contribuíram para ascensão da arte brasileira, minimizando o ufanismo e antropofagismo cultural⁴³ no Brasil, a partir dos anos 1920, pesquisas realizadas sobre as expressões culturais do país, sobretudo no Nordeste, trouxeram conceitos e questionamentos discutidos em 1922 na “Semana de “Arte Moderna” e no manifesto antropofágico de 1928. A necessidade era de eclodir a cultura nacional, através dos manifestos nos movimentos culturais que incitaram os compositores, artistas plásticos e escritores a deixarem de seguir a estética europeia e suas tendências artísticas.

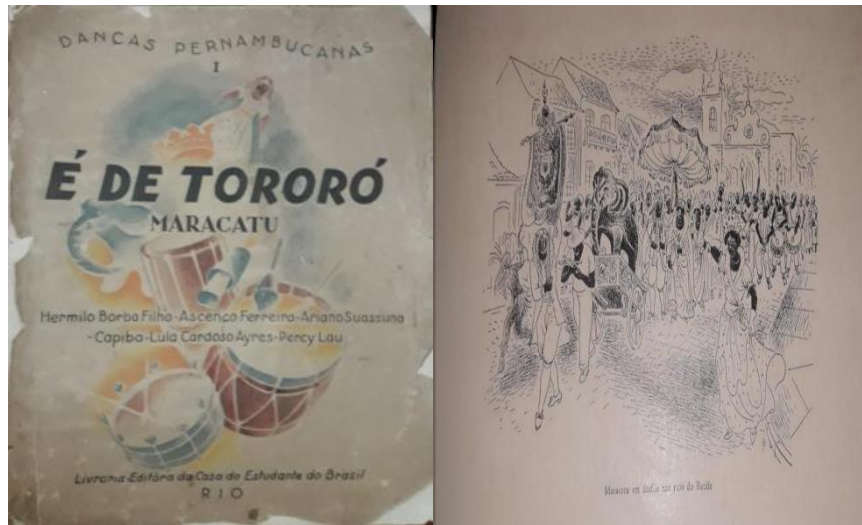
Com base nisto, Ariano Suassuna, desde os seus 24 anos de idade, persistia na idealização de um projeto que trouxesse a erudição da arte popular nordestina, criando eventos culturais na cidade do Recife. Foi no teatro de Santa Isabel, em 1946, onde realizou o primeiro festival de cantoria sob críticas de catedráticos e colunistas da imprensa local.

[...] Naquela época isso não era considerado uma coisa de relevância, por exemplo: em 1942, papai organizou a primeira cantoria aqui no Recife, 42 papai é. tinha 20 anos, vamos dizer que se fosse em 46 ele tinha 24 anos. Os jornais da época disse [sic] que era um absurdo porque foi no Santa Isabel. Ele trouxe os irmãos Otacílio e, se não me engano, Mocinha de Passira para primeira cantoria. Era um edital de cantoria. Fazer uma cantoria dentro do Santa Isabel, caíram de pau em cima dizendo que era um absurdo porque aquilo ali não era lugar, onde Castro Alves e não sei quem mais recitou seus poemas e ‘taria’ ali de segunda categoria, poetas de segunda categoria. E papai dizia ‘eu queria saber o que Castro Alves diria sobre isso’. Não é o que vocês estão dizendo não. Quero dizer que desde sempre ele pensou nisso, uma música brasileira com base nas nossas origens, nos elementos de nossas tradições. (SUASSUNA, 2019)

Criou sua primeira revista, *É de Tororó*, em 1950, onde congregou o conhecimento artístico e cultural com mais cinco artistas de distintas linguagens: quatro pernambucanos e um peruano radicado no Rio de Janeiro.

⁴³ O Movimento Antropofágico foi uma corrente de vanguarda que marcou a primeira fase modernista no Brasil. Liderado por Oswald de Andrade (1890-1954) e Tarsila do Amaral (1886-1973), a finalidade principal era de estruturar uma cultura de caráter nacional. Acesso em: 28 dez. 2020. Movimento Antropofágico - Toda Matéria (todamateria.com.br)

Figura 11- Revista *É DE TORORÓ*, publicada em 1951.



Fonte: Arquivo pessoal (2019)

Ariano Suassuna (1927-2014), escritor da arte literária; Hermilo Borba Filho (1917-1976), teatrólogo na arte cênica; Ascensão Ferreira (1895-1965), poeta da arte literária; Lula Cardoso Ayres (1910-1987), pintor da arte plástica; Percy Lau (1903-1972), ilustrador e desenhista, e Lourenço da Fonseca Barbosa (1904-1997), “Capiba”, da arte musical. Foram publicadas seis revistas, inclusive a primeira edição é dedicada um artigo exclusivamente sobre Os Maracatus de “Capiba”, sobre suas escritas na partitura para piano, onde estão sistematizados os ritmos harmônicos e as acentuações dos batuques dos tambores do maracatu de baque virado⁴⁴. O canto e o batuque estão em um sincronismo harmonizados entre acorde e melodia, concepções tradicionais de uma estética composicional, porém com novidades. Difundia-se a música da tradição oral dos negros que faziam parte das nações dos maracatus de Recife, hoje consideradas agremiações carnavalescas do carnaval da cidade.

[...] Eu ainda menino e Ariano era acadêmico de direito; e a repercussão daquele movimento da Semana de Arte Moderna lá em São Paulo, de Mario de Andrade, aquela figura ícone. Então, Ariano e aquela turma já escrevia sobre uma música brasileira que ele chamava de Raiz. Ele publicou um artigo numa revista no departamento de documentação de cultura na prefeitura, cujo diretor era Hermilo Borba Filho. Ele escreveu e tem um número da revista; Clóvis Pereira tem esse exemplar. Eu passei muito anos com esse exemplar. Clóvis sempre me pedia - ‘você não vai me devolver?’ ‘Vou’. É uma revista, uma monografia É de tororó uma revista toda dedicada aos Maracatus de Capiba. Ariano dizia que era é preciso a gente descobrir uma maneira para filtrar essa música de raízes para tirar toda escoria que vem da Europa, música comercial, som comercial ficar só com o cancionero puro, ele já dizia isso eu muito garoto fiquei impressionado. (MACIEL, 2014)

⁴⁴ Manifestação cultural afro-brasileira considerada como agremiação carnavalesca do Recife.

A música dos negros foi essencial para formação do pensamento dos compositores dentro do Movimento Armorial.

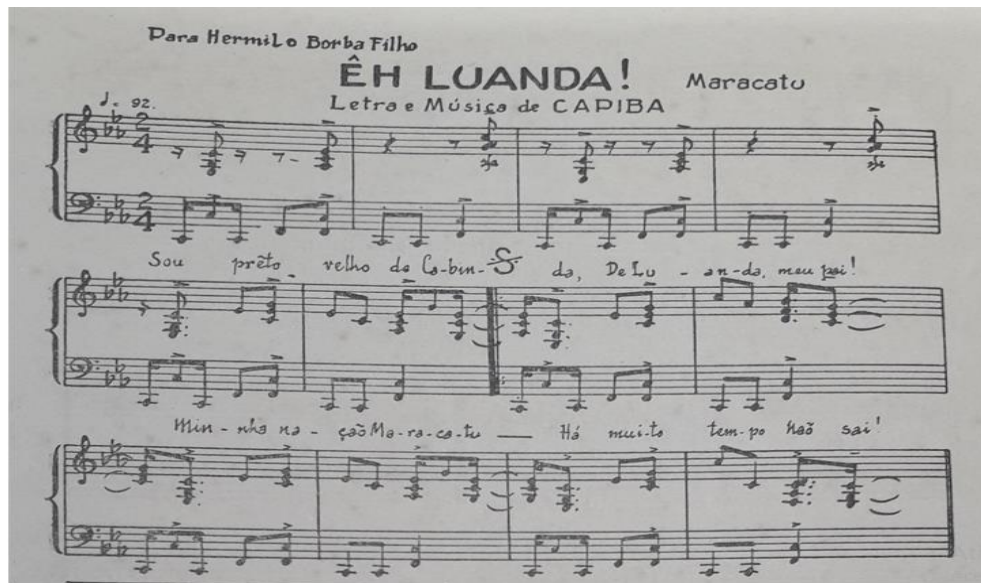
Quis Arquimedes de Melo Neto que eu organizasse e dirigisse esta Coleção, batizada com o nome de Danças Pernambucanas, contendo os grandes bailados do nosso estado: maracatu, bumba-meu-boi, dança de roda, caboclinhos, xangô, pastoril e, mais adiante já dentro de uma classificação mais ampla, o frevo. Seria natural, portanto, que em se tratando de coisas de Pernambuco eu me valesse de estudiosos residentes na terra. Assim é que, neste primeiro volume da coleção – Maracatu – consegui aliar o poeta Ascenço Ferreira – o primeiro a tentar da dança da boneca – o compositor Capiba, sem nenhuma dúvida o nosso maior valor musical em relação às melodias e à coreografia do povo; o pintor Lula Cardoso Ayres, cujos desenhos sobre o maracatu já se tornaram conhecidos em todo Brasil através de várias publicações; e Ariano Suassuna, outro preocupado com os problemas da arte em geral e em particular do teatro e da música popular.

Numa noite de verão do Recife, nas proximidades do carnaval, sons mais ou menos alucinados de atabaques avisam, de longe, a passagem de um maracatu, o de Dona Santa, por exemplo, Rainha do ‘Elefante’. Estranha coreografia negra tece comentários em torno da música uniforme, de ritmo quase sempre único, martelante, repercutindo em todo o corpo. O Rei, a Rainha, a Dama da Boneca, o Baliza, os caboclos desfilam, acompanhados pela orquestra que se compõe de zabumbas, bombos e gonguês, inconscientemente rendendo homenagem à figura totêmica do maracatu (o elefante no ‘Maracatu Elefante’, o leão no ‘Maracatu Leão Coroado’, etc.) e conscientemente constituído em nação, descendente dos verdadeiros reis negros que vieram da África.

O maracatu é uma representação dramática das cortês africanas, agora na nova terra e com o passar dos anos conservando a tradição num simulacro de grandeza, recebendo influência do catolicismo, num sincretismo muito comum nas relações religiosas do negro. Dança de negro, música de negro, tradição negra, o maracatu inicia esta Coleção, interpretado literalmente por Ascenço Ferreira, musicalmente por Capiba e pictoricamente por Lula Cardoso Ayres e Percy Lau. (FILHO, 1950, p. 7-8, grifo nosso)

A representação do maracatu de baque virado foi fundamental para os artistas no aspecto musical. Eles repensaram o nordeste e procuraram identificar as manifestações culturais da cidade, norteando uma estética, através das reflexões fundamentadas na música dos xangôs como base cultural.

Figura 12 - Trecho de partitura de Êh Luanda⁴⁵



Fonte: Arquivo pessoal (2019)

A iniciativa artística, cujo objetivo seria criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do nordeste brasileiro, teve como base, no princípio das investigações, a música urbana de sincretismo religioso de matriz africana. A cultura musical dos terreiros foi relevante na construção desse pensamento no que afirma Jarbas Maciel (1933-2019)⁴⁶ no texto: A Saga da Música Nordestina.

Bem, o fato é que iniciei imediata minha aventura com a escrita musical modal. Já que o Nordeste folclórico ‘cantava’ melodias com base harmônica quase sempre modal, terminei por ficar fascinado por aqui. Levei anos conversando sobre isso com o maestro Clóvis Pereira. Aquilo me indicava claramente que tínhamos, ali, um campo muito fértil para pesquisa e experimentação musical importantes, Mário de Andrade tinha razão. Chamei, então, a atenção do maestro Guerra-Peixe para um artigo excelente que Ariano Suassuna fizera publicar numa revista da Diretoria de Documentação e Cultura, então à cargo de Hermilo Borba Filho, dedicada aos maracatus de Capiba. Esse número de revista chamava-se *Ê de Tororó*. Nesse artigo, Ariano analisava esse mesmo problema e propunha um programa que posso parafrasear assim: ao compor uma música de raízes, o músico, detentor de uma técnica especializada, deveria debruçar-se sobre a alma nacional, através do contato direto com as diversas manifestações populares de nosso folclore musical e, a partir daí, tentar filtrar essa matéria prima do modo a extrair-lhe a essência que, enfim, lhe serviria de tema para o desenvolvimento de uma música erudita. (MACIEL, 2006, p. 7)

⁴⁵ Êh Luanda é um maracatu de baque virado composto por Capiba, em 1949, para Hermilo Borba Filho. Está no modo Eólio no que aponta a cadência do 12º compasso. Análise musical feita por PIRES, H.P.D em outubro de 2021. (Ê DE TORORÓ, 1951, p. 104)

⁴⁶ Violista, compositor e fundador do Movimento Armorial.

Professor de estética da escola de Belas Artes, Suassuna iniciou suas pesquisas para formação de um quarteto, grupo experimental constituído em 1969 por uma flauta, um violino e uma viola de arco e um violão, formação estruturada para tocar o terno de pífanos⁴⁷ e temas de rabeças do mestre Ovídio. Jarbas Maciel (1933-2019) compositor, violista do quarteto e da orquestra Sinfônica do Recife foi quem deu a ideia para formação da Orquestra Armorial tocar especificamente o repertório de música popular nordestina sob a regência de Cussy de Almeida (1936-2010), músico violinista e diretor do Conservatório Pernambucano de Música na década de 70.

[...] A sinfônica foi fazer um concerto na antiga Fafipe de frente da Fratelivita. Ariano ficou tão impressionado dizendo: 'mas rapaz, você voltou, vá ver minha peça que está lá no Teatro do Parque, mas eu queria fazer um trabalho com você'. Nasceu assim o Armorial numa conversa na Fafipe. Eu disse: 'a gente precisa conversar, não é assim não, olha Ariano, para fazer isso a gente tem que fazer com Clovis, com Guerra-Peixe e com Cussy de Almeida que está à frente do conservatório e está fazendo uma orquestra de câmara'. Nasceu a Orquestra Armorial. Ariano dizia: 'vamos trazer o pessoal dos municípios de Machados e outros aqui por perto que tocam Rabeca e tudo, vem aqui para casa e a gente faz as nossas pesquisas aqui'. Trouxe um Rabequeiro da 'gota serena', Cussy com violino Stradivarius e eu com uma viola boa, uma Fratassi. Os caras tocavam e a gente entrou naquela brincadeira para se banhar daquilo, a gente queria se molhar naquela cultura. Teria que assimilar a cultura e a sonoridade áspera das vozes dos cantadores e dos instrumentos musicais desses povos. Então, no intuito de um trabalho autêntico foram feitos vários convites para os rabequeiros e pifeiros se apresentarem nos espaços para festejos, organizados por Ariano Suassuna, Jarbas Maciel e Cussy de Almeida, no Recife. O interesse era buscar conhecimento com os mestres, fonte primária dos saberes populares com uma idiomática particular e expressão musical desenvolvida através da oralidade. Tradição cultural repassada de pai para filho, observada nesses encontros pelos músicos da Orquestra Armorial, que despertou o interesse artístico de Cussy de Almeida pelo projeto, embora sob discórdia de Ariano Suassuna, que optou por sair da pesquisa. (MACIEL, 2014)

Então, Fernando Torres Barbosa sabendo dos interesses de seu professor, Suassuna, apresentou-lhe Antônio Madureira, violonista que, por uns anos, participou de apresentações artísticas no Teatro Popular do Nordeste (TPN), tocando composições nordestinas, trilhas sonoras de peças teatrais. Iniciou-se um novo quarteto com Edilson Eulálio (violão), José Tavares do Amorim (flauta-transversal), Antônio Carlos de Nóbrega (violino) e Antônio Madureira (viola sertaneja). O primeiro concerto aconteceu na Igreja de São Pedro do Clérigo, no bairro de São José, centro do Recife em 1970. Após a repercussão da imprensa, deu-se seguimento ao grupo camerístico, conhecido por Quinteto Armorial.

⁴⁷ Composição específica para dois pífanos, caixa e zabumba.

Um novo instrumento que tinha por nome marimbau foi inserido no projeto. Tratava-se de instrumento de madeira com duas cordas percutidas, que fazia alusão ao berimbau de lata⁴⁸, instrumento de timbre estridente comumente usados pelos pedintes no centro do Recife. Além disso, uma composição musical que tinha por nome Revoada, composta por Antônio Madureira, foi dedicada ao instrumento. A partir de então, Fernando Torres Barbosa, convidado por Madureira, integrou-se ao grupo, tocando marimbau. Inusitadamente, José Tavares do Amorim (1935-1989) “Guebinha”, segundo flautista do quinteto, decidiu sair do grupo por causa da demanda de muitos trabalhos artísticos.

José Tavares do Amorim era músico, compositor e professor de flauta-transversal do Conservatório Pernambucano de Música, além de ser por muitos anos a primeira flauta da orquestra Sinfônica do Recife. Foi primeiro flautista da orquestra Armorial, na qual realizou gravações fonográficas com o grupo e nas orquestras de frevo que participava como *freelance*. Por indicação de José Luiz Rocha, “Luizito”, conterrâneo de Fernando Torres, Egildo Vieira chegou ao Recife para participar do Quinteto Armorial, recebeu uma flauta transversal para se adaptar com um prazo de seis meses dado por Ariano Suassuna.

[...] Nós somos heróis. Nós não chegamos a virtuose, mas nós somos heróis porque no nosso tempo não tinha professor, nós somos semiautodidata. ‘Gueba’ ele dava aula no conservatório, tocava na sinfônica, tocava no Quinteto Armorial e tocava na Orquestra Armorial. Mas no Quinteto Armorial ele ficou um ano. Aí em 72 ele teve que se decidir. Sabia que antes de chamar Egildo, Antônio Nóbrega veio me chamar? Eu tinha três meses de flauta, eu disse para Antônio Nóbrega que não tinha condições, aí ele me disse: ‘nós ouvimos falar de uma cara lá de Alagoas que toca saxofone, clarineta e pife’. Egildo era desses caras que puxava procissão, por isso que ele compôs uma música como Bendito. (FARIAS, 2019)

Em três meses adaptou-se ao instrumento, fazendo muitas horas de estudo e recebendo dicas de Wascily Simões dos Anjos, professor de flauta transversal, clarineta e oboé do Conservatório Pernambucano de Música na década de 1970. Ariano Suassuna ficou feliz pela chegada dele, pois sabia do envolvimento de Egildo Vieira com a cultura local da cidade Piranhas (AL), que possuía muitos festejos culturais com folgedos e manifestações culturais como reisado, cantadores de viola, banda música e bandas de pífanos.

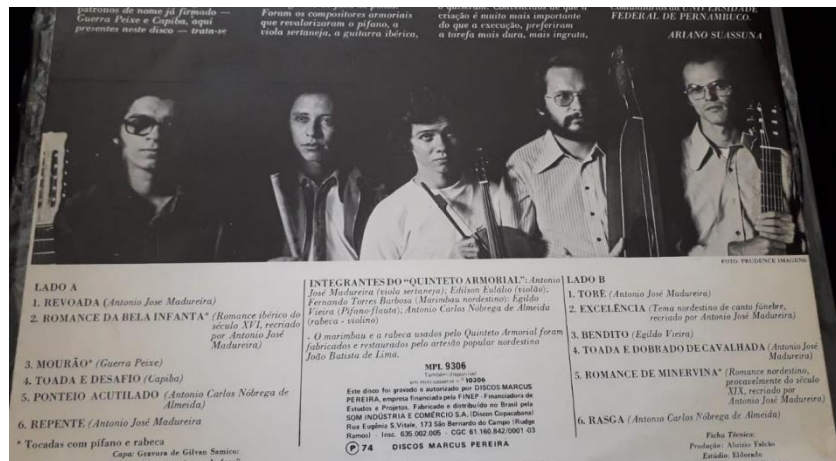
[...] Ariano Suassuna ficou à frente de um grupo de escritores, músicos, poetas na universidade de Pernambuco no seu departamento de extensão procurava dar corpo a ideia de se criar uma arte brasileira inspiradas nas suas manifestações populares, na sua música, na sua dança, nas suas artes plásticas. Armorial é sinônimo de heráldica, agora ocorre que a nossa heráldica, heráldica que nos conciliamos é a heráldica popular. Então nós dizemos que, por exemplo, um estandarte de uma agremiação carnavalesca como o maracatu é seu símbolo desde signo e ao nosso ver é uma maneira que o povo interioriza a sua maneira de sentir a arte então é que

⁴⁸ Instrumento de corda percutida que possuía uma corda de arame esticada e duas latas como caixa de amplificação do som, comumente tocado por pessoas para pedir esmolas.

conciliamos para o Armorial. Lembro de Egildo, ele era de Alagoas tocou com a gente, passou pouco tempo no Quinteto, era um bom músico; nós ensaiávamos lá na casa de Ariano. Ensaiávamos pelo menos uma vez por semana na sua sala de visita, Ariano não só assistia os ensaios, mas também convidava escritores, artistas plásticos e poetas para que eles também pudessem ver. Eram ensaios muito ricos de conversas e opiniões: aparecia Brennand, Gilvan Samico, Marcus Acioli, Maximiano Campos e Ariano sempre presente. Mas você já sabe de tudo têm muitas informações sobre o Armorial, rapaz. Nós trabalhamos pela música dentro desse espírito, nos utilizamos dos instrumentos do povo do nordeste, instrumentos populares e partindo dos elementos populares da cultura do Nordeste. Era onde nós estávamos situados era a maneira de nós sentirmos a realidade cultural a partir dos elementos da região uma questão de situação. Uma composição renovadora brasileira e quem como suporte da tradição da música popular nordestina. O quinteto se diferenciou pela inclusão de certos instrumentos como o marimbau e da rabeca, coisa que não foi repensada por outros grupos de música instrumental da época. (NÓBREGA, 2019)

O projeto passou por várias transformações até encontrar sua originalidade com a formação do Quinteto Armorial em 1971⁴⁹, quando Ariano Suassuna tornou-se chefe do extinto Departamento de Extensão Cultural (DEC), da Universidade Federal de Pernambuco-UFPE. Suassuna levou o Quinteto Armorial para ensaiar e ministrar oficinas de música na universidade, aproveitando o incentivo e a logística que era ofertado para o grupo em benefício da pesquisa em laboratório para seus ensaios, experimentações e criações de novas composições.

Figura 13- Da esquerda para direita estão Antônio Madureira, Egildo Vieira, Antônio Nobrega, Fernando Torres e Edilson Eulálio no verso da capa do disco Aralume.



Fonte: Arquivo pessoal (2021)

Originaram-se dois repertórios que foram gravados nos discos (*Do Romance ao Galope Nordestino* e *Aralume*), repertórios tocados nas turnês pelas cidades brasileiras e nos países: Venezuela, Paraguai, Bolívia Argentina, Peru e Estados Unidos.

⁴⁹ Disponível em <https://youtu.be/PUQ32Tl8Sc8>. Acesso em: 20 out. 2021.

O Movimento Armorial surgiu com a finalidade de lutar contra o processo de descaracterização da cultura brasileira, pretendia também criar uma arte erudita partindo das raízes populares e com influências ibéricas, reunindo o popular com o erudito, investigando e recuperando melodias barrocas preservadas pelo romanceiro popular, os sons de viola, dos aboios, e das rabeças dos cantadores. (NÓBREGA, 2000, p. 43, apud QUEIROZ 2014, p. 24)

O Quinteto Armorial sobreviveu em função dos projetos de Ariano Suassuna durante sua permanência na Universidade Federal de Pernambuco-UFPE. Perdeu autonomia após a saída dele para Secretaria de Cultura da Cidade do Recife.

Figura 14 - Capa do disco da Orquestra Romançal



Fonte: Arquivo pessoal (2019)

Mesmo assim, com o apoio da Prefeitura do Recife em 1975, deu origem à Orquestra Romançal Brasileira, que gravou apenas um disco sob a regência de Antônio José Madureira com a participação dos integrantes do quinteto e músicos da Orquestra Sinfônica do Recife: Antônio Carlos de Almeida, João Rivando Debelli e Elyr Alves da Silva (violino); Judas Tadeu Martins (viola); Edvaldo Eulálio Cabral (viola nordestina)⁵⁰; Edilson Eulálio Cabral (violão); Nailson de Almeida Simões (trompete); Reginaldo de Barros (trombone); Fernando Torres Barbosa, Antúlio Madureira Ferreira e Fernando Rangel (marimbaus); Geraldo José dos Santos, Carlos Alberto Viera e Nilton Machado Rangel (percussão); Paulo Johnson dos Anjos (clarinete); e Antônio Fernandes de Farias “Fernando Pintassilgo” e Alexandre Johnson dos Anjos (flautas).

No que define Barza (2015), o movimento lançado na década de 1970, “foi uma confluência de artistas que, desde os anos 50, direcionavam seus trabalhos para elaboração do

⁵⁰ Instrumento de cordas dedilhadas utilizado pelos cantadores.

movimento cultural”. A concepção fundava a Música Armorial que estava sendo trabalhada nos anos 40 pelo compositor Heitor Villa-Lobos, que introduziu em suas obras uma linguagem musical brasileira a partir de elementos folclóricos. Nesta mesma época, Ariano Suassuna investigava e assimilava a poética dos cantadores e desenvolvia suas peças teatrais, evidenciando a linguagem e a temática nordestina.

Cesar Guerra-Peixe (1914-1993)⁵¹ foi mais uma contribuição nos anos 50, quando foi contratado pela Rádio Jornal do Commercio em Recife como arranjador e regente. Guerra-Peixe pesquisava sobre a música pernambucana e lecionava composição para um grupo de compositores: Capiba, Sivuca, Jarbas Maciel e Clóvis Pereira. Os dois últimos nomes participaram ativamente do Movimento Armorial e Capiba colaborou com algumas obras de concerto, porém de forma eventual.

[...] Guerra-Peixe aderiu, tornou-se um folclorista aí veio aqui para pesquisar, Clóvis Pereira e Eu éramos ajudante dele na pesquisa do Xangô. Uma vez por mês a gente subia, era uma Xangô autêntico, uma coisa tão seria que pra gente subir tinha que alguém vir buscar. A gente amanhecia o dia lá anotando. Clóvis anotava as toadas e eu anotava os ritmos muito difícil; cada ritmo de lascar. O nome dele era o Xambá, não sei se era contemporâneo de Dona Santa, mas era descendente. Um negro chamado Costa Velha trouxe toda essa mitologia negra e passou isso pra cá. Ele gravou dezenas e dezenas de ritmos de Xangô, começava por Exu, Xamar, Ijexá um nome estranho Guerra ria achava graça. (MACIEL, 2014)

Barza divide a construção do movimento cultural em três fases: a preparatória (1946 a 1969), a experimental (1970 a 1975), e a romançal (1975 a 1981) com trabalhos na área de teatral, musical, literária e plásticas. A fase experimental deu notoriedade na área musical quando compositores foram convidados para trabalharem na elaboração da Música Armorial, surgindo a Orquestra Armorial e o Quinteto Armorial. Nesta fase, o movimento é lançado com exposição de arte na Igreja de São Pedro dos Clérigos em Recife.

Em 1978, Linaldo Cavalcanti, pró-reitor da Universidade Federal de Paraíba-UFPB, Campus Campina Grande, fez uma proposta para Ariano Suassuna, contratando o quinteto na condição dos músicos ensinarem música no Departamento de Educação Artística. Sua intenção era de criar um curso de música em Campina Grande, na época a região era conhecida pelo seu campo tecnológico bem-sucedido.

[...] Em Recife eu não dava aula, comecei dar aula na universidade Federal da Paraíba no tempo de Linaldo Cavalcanti. Eu tinha a questão do duo de violão e cheguei ir na casa de Ariano para comunicar que estava saindo do quinteto para fazer o duo com meu irmão, mas aí eu não sabia que Ariano tinha acertado com Linaldo Cavalcanti para o quinteto ir para

⁵¹ Violinista, compositor, arranjador, maestro e pesquisador da música brasileira.

Paraíba. Agora no final, o que eu senti por exemplo, quando Antônio Carlos não foi morar lá e começou a se interessar pela dança... outra coisa, Madureira chegou a ser chefe do departamento de artes, mas não senti o quinteto apoiado em Campina Grande, foi trabalhar no Instituto Gilberto Freire. Eu, Pintassilgo e Barbosa ensinávamos instrumentos no departamento de ciências e artes nos aposentamos pela universidade. (CABRAL, 2019)

Formou-se o núcleo de música no departamento de Artes onde Edilson Eulálio lecionou violão, Antônio Madureira foi coordenador e compositor da prática de conjunto, Antônio Nóbrega lecionou violino, Fernando Torres lecionou marimbau, percepção e teoria musical e “Fernando Pintassilgo” lecionou flauta doce e música de câmara.

O Quinteto Armorial produziu quatro LPs que foram produzidos pela gravadora Marcus Pereira: *Do Romance ao Galope Nordestino* (1974), *Aralume* (1976), *Quinteto Armorial* (1978) e *Sete Flechas* (1980). O grupo encerrou a carreira musical na década de 80, por causa de interesses particulares dos integrantes - fator definitivo para o fim do grupo. Antônio Madureira regressou para Recife para trabalhar na Fundação Joaquim Nabuco; Antônio Nóbrega iniciou sua carreira solo, em São Paulo; Fernando Torres Barbosa, “Fernando Pintassilgo” e Edilson Eulálio lecionaram música no Departamento de Educação Artística da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), durante 35 anos.

No Movimento Armorial existiu uma relação entre as manifestações culturais brasileiras e o barroco ibérico. Este, mesmo que esteja afastado da idade média em termos cronológicos, ainda mantém muitas características daquele período. Visto que a maior difusão do barroco em Portugal e Espanha aconteceu na mesma época dos primeiros séculos da colonização no Brasil, muitos destes parâmetros estéticos foram trazidos para o Brasil, os quais contribuíram para a formação da cultura popular nacional que, por sua vez, obteve autenticidade ao absorver também a cultura indígena e africana.

De fato, segundo Ariano, a função do quinteto era [...] fundir a música renascentista europeia ao canto popular do Nordeste, a música entoada por cego os benditos e incelências naturais e decorrentes das manifestações religiosas do nosso país. (VENTURA, 2007, p. 113)

3.1 Modo das escalas

Em termos gerais, a música do Movimento Armorial caracteriza-se por melodias modais, com a utilização frequente a chamada “Escala Nordestina” com o quarto grau aumentando e o sétimo “abaixado”. No que cita Siqueira (1981), sobre a constância de três

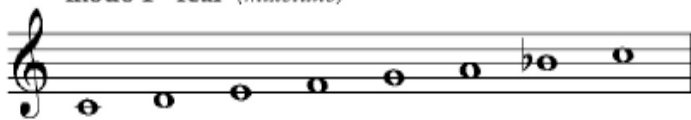
modos ⁵² diferentes, ao observar o nordeste brasileiro no âmbito do folclore vocal e instrumental. São modos característicos que se fundiram através da oralidade, originando a escala nordestina, fusão que respeita os mesmos intervalos e a mesmas alterações nos graus correspondentes de dois modos em um novo padrão melódico de escala.

José Siqueira, em seu *Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*, organiza as escalas presentes na música brasileira em um sistema trimodal, composto por 3 modos denominados ‘reais’ – correspondentes ao modo mixolídio, modo lídio e um terceiro modo que se forma como híbrido dos dois anteriores, com a estrutura de um modo mixolídio com 4ª aumentada – e 3 modos ‘derivados’, formados a partir do 6º grau dos modos reais (em uma relação análoga a que existe entre os modos maior e relativo menor) – modo frígio, modo dórico, e um terceiro modo formado como híbrido dos dois anteriores, com a estrutura de um modo dórico com 2ª menor. (RIBEIRO, 2008, p. 11)

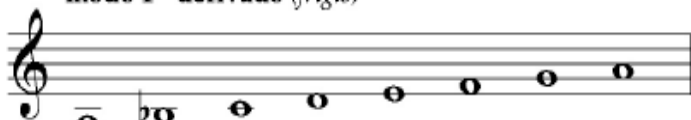
Figura 15 - Modos

Modos Reais e Derivados (Siqueira, 1981)

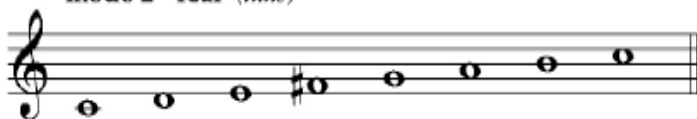
modo 1 - real (*mixolídio*)



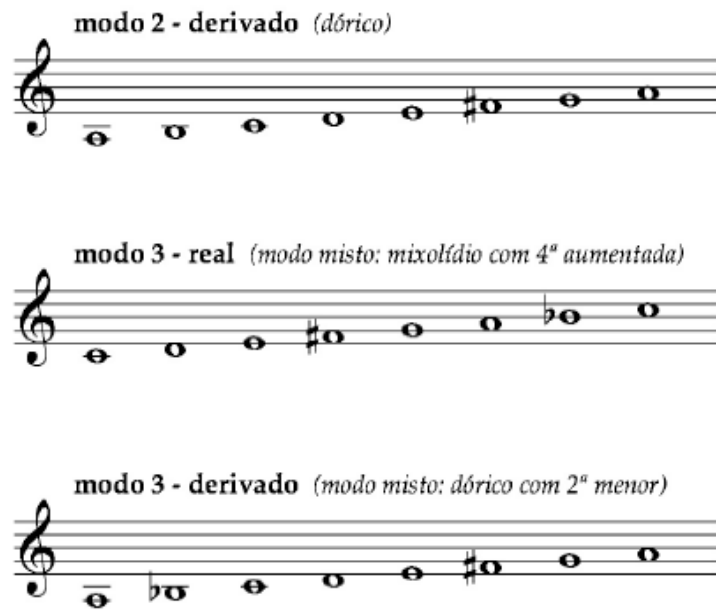
modo 1 - derivado (*frígio*)



modo 2 - real (*lídio*)



⁵² Documentário disponível em <https://tv.originou.com/titles/6772/toada-para-jose-siqueira>. Acesso em: 13 nov. 2021.



Fonte: RIBEIRO, Vicente. **O modalismo na música popular urbana do Brasil**. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2008.

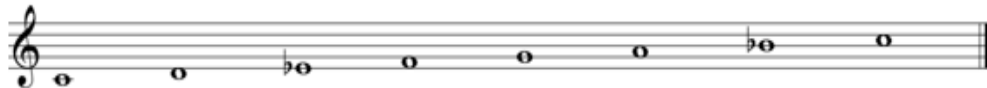
O processo criativo dos compositores do Quinteto Armorial Antônio Madureira e Antônio Nobrega era através de leituras, pesquisas e estudos sobre a música brasileira da qual Mário de Andrade publicava. Compunham, baseados nos motivos melódicos das escalas, cujos intervalos e os arpejos caracterizavam os modos evidentes da música nordestina. Desenvolviavam os fragmentos melódicos utilizados para composição de um determinado tema do contrário de Vieira, que não tinha o conhecimento sobre o Movimento Armorial e da teoria musical formal, porém os elementos da música nordestina estavam intrínsecos no seu processo criativo, do qual tais características, Ariano Suassuna buscava para seu grupo a sonoridade áspera e modos.

Os compositores procuravam compor principalmente nas tonalidades de Ré maior e Lá maior. É muito frequente a escala no modo com sétima abaixada ou, às vezes, com a sétima e a quarta aumentada, provocando alteração que não resultam em modulações, evitando também o uso da sensível e dos encadeamentos seguindo os moldes europeus. A tônica seria o acorde perfeito maior, Ré I grau, a subdominante funcionaria como IV grau, como no clássico, o acorde do II grau como dominante da dominante, ou seja, é usado o acorde de Mi maior sem provocar modulação por causa da quarta aumentada. Pode-se usar melodicamente a escala de Ré com a sétima abaixada e o II grau com sol#, estando harmonicamente a escala com a quarta aumentada, mesmo que melodicamente não apareça. Então, talvez a escala fosse um misto de ré-mi e fá#-sol-sol#-lá-sib-si-do- nunca do#. Nunca havia a sensível, sempre havia acordes alterados que não provocavam modulações contrariando o modo clássico que quando tem uma nota alterada tem de modular. Portanto, quando aparecia a dominante da dominante, ela não resolvia, voltava para a tônica como se fossem dois polos contrários, ficando a tônica no centro, a dominante um grau acima para a esquerda e uma subdominante um grau para baixo. Usava o sétimo grau do lado de cá, II grau alterado do lado de cá e a tônica,

agora a dominante europeia, não aparecia o que seria o V grau de lá com do#, porque do# sustenido estava proibido de usar para não aproximar com a tonalidade europeia. (NÓBREGA, 2000 *apud* BEZERRA, 2014, p. 17)

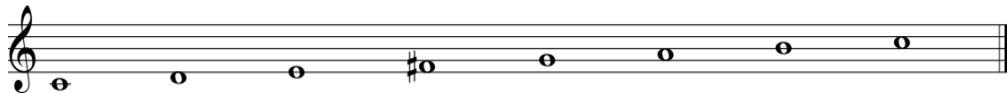
As escalas dos modos mais frequentes na música nordestina são pertencentes aos modos Dórico, Lídio e Mixolídio.

Figura 16 - *Escala no modo Dórico*



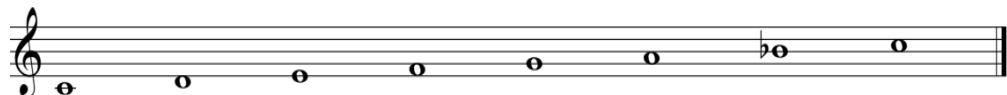
Fonte: BOHUMIL MED (1996)

Figura 17 - *Escala no modo Lídio*



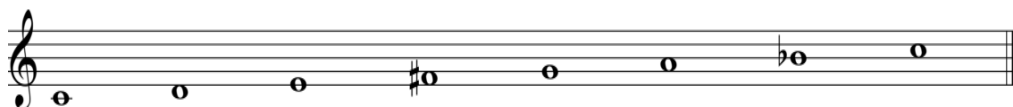
Fonte: BOHUMIL MED (1996)

Figura 18 - *Escala no modo Mixolídio*



Fonte: BOHUMIL MED (1996)

Figura 19 - *Escala Nordestina o terceiro modo híbrido segundo (SIQUEIRA, 1981)*



Fonte: SIQUEIRA (1981)

4 FORRÓ DE SALÚ (2003) E LAMENTO DO SÃO FRANCISCO (2003)

O pífano beneficiou Vieira na execução musical na flauta transversal, da mesma forma que os folguedos e as manifestações populares: bandas de pife, bandas de música, marujada⁵³, chegada⁵⁴, novena⁵⁵, benditos⁵⁶, incelenças⁵⁷ procissões⁵⁸ reisado⁵⁹, maracatu⁶⁰, baião⁶¹, forró⁶², rojão⁶³, coco⁶⁴, frevo⁶⁵, xaxado⁶⁶, marcha de procissão⁶⁷ e reisado⁶⁸ como fontes sonoras e rítmicas para criação musical. Dessa forma, constatamos que Vieira foi um compositor imerso nas tradições populares de sua região, Alagoas. Ao contrário do que diz o autor Carlos Eduardo Amaral no seu artigo “Premissas estéticas e ideológicas da música armorial” (2013),

[...] entre os problemas em questão, um parece ser recorrente: o de tomar a Música Armorial por música folclórica, quando a primeira baseia-se na segunda. Considere-se o fato de que nenhum compositor armorial, nem os integrantes da Orquestra Armorial e do Quinteto Armorial, atuou antes na

⁵³ A marujada é constituída por mulheres cabendo a estas a sua direção. Os homens são tocadores ou simples acompanhante.

⁵⁴ Chegada - auto de temática marítima, versando sobre temas vinculados a vida no mar às dificuldades como tempestades, clamaria contrabando, brigas entre marujos e ainda as lutas entre os cristãos e mouros infiéis, seguidores de Maomé.

⁵⁵ Tradição religiosa é uma celebração eucarística durante nove dias em homenagem ao santo.

⁵⁶ Bendito canto religioso em louvação a um santo.

⁵⁷ As "incelenças" são um tipo de canto fúnebre de matriz popular, vastamente difundido no interior do Brasil e entoado junto aos moribundos e defuntos.

⁵⁸ Cortejo religioso que geralmente acontece pelas ruas da cidade com a imagem do santo para homenageá-lo na data comemorativa.

⁵⁹ Reisado auto popular, profano- religioso, formado por grupos de músicos, cantadores e dançadores, que vão de porta em porta no período de 24 de dezembro a 6 de janeiro, anunciar a chegada do Messias homenagear os Três Reis Magos e fazer louvação aos donos das casas onde dançam.

⁶⁰ Maracatu dança processional e cortejo real, parte dos Reinados dos Gongos. Não se deve confundir com Auto dos Gongos, porque é uma reinterpretação deste. A palavra Maracatu é termo africano que significa dança ou batuque. O maracatu já foi chamado de “Candomblé de Rua” porque é um grupo de adeptos das religiões afro-brasileiras que saem às ruas para fazer saudação aos orixás ou “santos” dessas religiões. Associação dos Folguedos Populares de Alagoas. Disponível em: www.asfopal.blogspot.com.br/?m=. Acesso em: 10 abr. 2019.

⁶¹ Dança popular muito preferida durante o século XIX no nordeste do Brasil.

⁶² Forró - ritmo e dança típicos da região do nordeste do Brasil.

⁶³ Rojão é uma dança de ritmo acelerado, muito apreciado no Nordeste. Além de ser uma espécie de dança, o Rojão é mais um veículo onde os cantadores nordestinos procuram descrever as suas façanhas, ou as façanhas de alguma personagem famosa na região. Disponível em: www.dicionarioinformal.com.br/significado/rojão/2954. Acesso em: 15 abr. 2019.

⁶⁴ Dança popular nordestina, cantado em coro o refrão que responde aos versos do tirador de coco ou coqueiro, quadras, emboladas, sextilhas e décimas. É o canto-dança das praias e do sertão.

⁶⁵ Cortejo, onde os fies entoam cânticos religiosos.

⁶⁶ Dança exclusivamente masculina, originária do alto sertão de Pernambuco, divulgada até o interior da Bahia pelos cangaceiros de Lampião.

⁶⁷ Procissão é um cortejo que se faz pelas ruas da cidade, geralmente no dia do santo, com sua imagem para homenageá-lo.

⁶⁸ Auto popular, profano-religioso, formado por grupos de músicos, cantores e dançadores, que vão de porta em porta, no período de 24 de dezembro a 6 de janeiro, anunciar a Chegada do Messias, homenagear os Três Reis Magos e fazer louvações aos donos das casas onde dançam. No Brasil, o Reisado é espalhado em quase todo o território com os nomes de Reis, Folias de Reis, Boi de Reis ou apenas Reisado. Acesso em: 15 set. 2021: Associação dos Folguedos Populares de Alagoas: FOLGUEDOS (asfopal.blogspot.com)

música folclórica; ao contrário, eram músicos de formação conservatorial e compunham escrevendo em partitura. A supervalorização dessa apropriação erudita, que deu ao armorial um aspecto de tão autenticamente telúrico quanto à arte popular in natura, pode ser constatada por declarações de Antônio Madureira (apud VENTURA, 2007, p. 99 e 177), que tomou Mário de Andrade por leitura principal e buscou aprender as inflexões e harmonias dos violeiros populares. (AMARAL, 2013, p. 325)

Vieira é apenas citado como integrante do Quinteto Armorial em diversas publicações que falam sobre o Movimento Armorial, mas suas obras tiveram grande relevância para proposta do movimento cultural e estão gravadas na discografia do Quinteto Armorial. Ele era o único integrante ligado à cultura popular, portanto, mais próximo daquilo que Andrade (1928, p.2) falava da “arte nacional que já estava 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. Compunha através dos badalos dos sinos da capela, dos sons das águas do Rio São Francisco, dos cantos dos pedintes, do timbre dos homens cantadores de novena e dos brinquedos populares de sua época.

Bendito é uma composição que retratava cenas culturais do povo durante festejos religiosos da tradicional festa da padroeira e foi gravada no disco ARALUME. No tocante à interpretação musical, S. M. Vieira:

Em uma partitura o que está escrito não é suficiente para interpretar uma obra, defende que deve existir uma tradição de interpretação das nossas músicas é essencial à intimidade com as ‘fala’ das nossas culturas, seus acentos ritmos e outros aspectos. (VIEIRA, apud NOBREGA, 2007, p.7)

O registro necessário porque as experiências e ideias culminaram para origem das composições. Obras que não foram devidamente registradas, tendo convicção que serão úteis para compreensão do seu processo criativo, entendimento dos elementos descritivos em sua música, sobretudo na interpretação das peças. Sobre a atmosfera musical vivenciada pelo pesquisado comentam o fato que dentro do contexto da cultura brasileira:

A arte e a linguagem Armorial estão atreladas a essa concepção de ‘pegar’ o ser humano, na ‘persona’ do nordestino, e apresentá-lo como indivíduo pensante, colaborador e questionador em relação a sua atuação na sociedade. Quebrando o preconceito de muitas vezes ser visto somente quando se fala em fome e miséria. (ALMEIDA; SILVA, 2009, p. 2)

O processo criativo de Vieira⁶⁹ estava ligado à sua realidade sociocultural na cidade de Piranhas-AL. O que afirma nos seus relatos na entrevista concedida sobre seu processo criativo:

⁶⁹ 50 anos do Armorial pré-documentário Vieira relata seu processo criativo na minutagem 16:30. Disponível em: <https://youtu.be/rSqLDgxSzrY>. Acesso em: 20 dez. 2021

[...] A Música Armorial tem origem lá nos árabe [sic], pode pegar a música árabe o (pedal), o Armorial da gente é um Armorial... o de Minas já é outro dependendo a colonização. Nós fomos colonizados pelo Portugueses, mas tinha os árabes entrando pela Península Ibérica e chegaram aqui. O aboio é árabe mesmo, eu faço naquela (solfeja a introdução da composição de autoria Forró). É um aboio, mas ninguém entende, agora eu não vou fazer um aboio igual. Oh, quando misturei ali (solfeja novamente a introdução da composição de autoria: Forró). Ali é um 7/4, eu botei dividindo, deixei um compasso misto, não deixava em sete mesmos, porque a turma ficava atrapalhada tocando a música. Aqui eu componho assim música letrada, os choros, tenho os frevos, marchinhas carnavalescas. Agora eu atribuo isso ao solfejo, faço arranjo procurando, assim, o nível da turma, sabe como é? Eu sou preguiçoso pra fazer arranjo. Comecei escrever porque ouvia na novena as divisões de vozes, os homens não abriam a boca, ficavam gemendo. Era uma gemedeira da 'gota', mas era uma sonoridade. Eles tinham vergonha, eu que suponho que eles tinham vergonha, juntava aquele bolo só ouvia a gemedeira. Aquela música Marcha Caminheira eu me inspirei na banda de pife, porque eu achava eles tristes, mesmo tocando música alegre, mas achava o zabumbeiro triste. O bendito aqui é uma reza (Solfeja o bendito); é assim as bandas de pifanos tocam nas procissões e novenas. João do Pife mantém essa tradição; é mais difícil de tocar, até me disseram eu não vi a do PIAL estava aqui, é daqui de Piranhas pequeno município não, pequeno povoado tocando com pífano de metal. Assoviou, olha isso aqui tudo é tema esse ritmo, essa música, isso tudo de rezadeira. O Rojão é um frevo de sanfona, é um frevo das festas Juninas ele é quase parecido com o arrasta-pé. O Rojão é um frevo às vezes é mais veloz do que o frevo. Xaxado têm na Paraíba e aqui. Hoje querem dizer como aqui no Sertão de Alagoas banda de pífano está conhecida como novenária porque a banda de pifanos toca muita novena, marcha procissão tudo isso nas procissões novenário. (VIEIRA, 2015)

4.1 Análise musical das obras⁷⁰

A Suíte *Lamento do São Francisco* (2003) é uma peça na armadura de Sol maior, mas com o Dó#, ou seja, o IV grau elevado, caracterizando a Escala Nordestina muito usada no repertório Armorial. A classificação normal das escalas modais baseia-se na escala maior (Jônio ao Lócrio), mas Vieira usou modos de uma escala que não é a maior. Do compasso inicial até ao 82, Vieira transforma o V grau da Escala Nordestina em Sol, que é Ré maior, no I grau da obra. A maior parte da música está escrita no V modo da escala nordestina em Sol (Ré I primeiro: grau nota pedal do contrabaixo). Nos compassos 83 ao 90 Vieira transformou este modo anterior no modo Eólio de Fá maior (Ré I primeiro grau nota pedal do contrabaixo). Isso está de acordo com o que Siqueira (1981) aponta, quando propõe no livro - *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil sobre o a formação e uso das escalas modais brasileiras* – a análise musical feita por PIRES, H.P.D em outubro de 2021.

⁷⁰ Links das gravações constando os arranjos produzidos: <https://soundcloud.com/0000000000000000-419163373/lamento-do-sao-francisco/s-o938T>. e <https://soundcloud.com/0000000000000000-419163373/lamento-do-sao-francisco/forro-de-salu>.

Figura 20 – Fragmentos da novena, primeiro movimento da suíte.

The image shows a musical score for the first movement of the Ninth Suite. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. A red box highlights a specific melodic phrase in the second staff, and a yellow box highlights the bass line in the third staff.

Fonte: O autor (2021)

Figura 21– Fragmento do caboclinho, segundo movimento da suíte.

The image shows a musical score for the second movement of the Ninth Suite. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. A red box highlights a specific melodic phrase in the second staff, and a yellow box highlights the bass line in the third staff.

Fonte: O autor (2021)

Figura 22 – Fragmento do galope, terceiro movimento da suíte.

The image shows a musical score for the third movement of the Ninth Suite. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. A yellow box highlights the bass line in the third staff.

Fonte: O autor (2021)

Figura 23 – Fragmento do romance, quarto movimento da suíte.

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in a higher treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes first and second endings for several sections. A red rectangular box highlights a specific rhythmic pattern in the middle staff, and a yellow rectangular box highlights a similar pattern in the bass staff.

Fonte: O autor (2021)

Figura 24 - Fragmento da procissão, quinto movimento da suíte.

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in a higher treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes first and second endings for several sections. A red rectangular box highlights the top two staves, and a yellow rectangular box highlights the bottom staff.

Fonte: O autor (2021)

No *Forró de Salú* (2003), Vieira usa o VI modo da escala nordestina em Sol (Mi I primeiro grau na voz do contrabaixo). Nos compassos 19 e 24 o Ré# que aparece no contrabaixo é apenas uma nota de passagem cromática. Um detalhe importante: ambas as peças usam a armadura básica de Sol maior: fá# sustenido. Ou seja, as peças estão na afinação de Sol 3. Isso provavelmente acontece porque o tipo de pife mais comum entre os pifeiros está afinado em Sol 3. Vieira tinha pifes afinados em algumas outras notas próximas (entre Mi ou Fá 4 até Lá ou Lá# 4), mas a afinação mais cômoda para o sopro (e o timbre) era em Sol 3. Análise musical feita por PIRES, H.P.D em outubro de 2021.

Figura 25 – Fragmento da parte A do arranjo de uma releitura da composição elaborada pelo autor.

Fonte: O autor (2021)

Figura 26 – Fragmentos da parte B do arranjo de uma releitura da composição elaborada pelo autor.

Fonte: O autor (2021)

Figura 27 – Fragmentos da parte C do arranjo de uma releitura da composição elaborada pelo autor.

Fonte: O autor (2021)

4.2 O sistema modal na música brasileira

O modalismo e suas características na música brasileira na visão de seis autores: (SIQUEIRA, 1981), que trata o pífano como reflexo na construção da escala nordestina através dos intervalos intrínsecos no instrumento; (PIRES, 2005), que aborda a nomenclatura grega na música brasileira; (MENDEZ, 2009), que comenta sobre o modalismo desde a idade média; (SILVA, 2005), que realiza um esboço baseado no conceito das características étnicas e culturais do Brasil; (RIBEIRO, 2008), que discute o modalismo na música urbana a partir de uma visão territorial e (PAZ, 2013), que defende o modalismo como metodologia de ensino.

No que afirma Siqueira (1981), na introdução do seu “O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil”:

o autor afirma que ‘busca’ a ‘Música Brasileira’ (1981: 1) e se preocupa em defini-la e em caracterizá-la. Siqueira descreve a utilização de temas musicais do folclore, de ritmos, de formas de acompanhamento e imitação ‘ditas brasileiras’, de instrumentos típicos ou de textos oriundos de línguas indígenas ou africanas pelos compositores eruditos ‘de várias tendências’ em busca da formação da ‘música erudita nacional’ e do ‘nacionalismo folclórico’. Depois de asseverar que o folclore brasileiro possui [...] uma variedade que ultrapassa os limites de nossa imaginação’, é no Nordeste que se pode encontrar as ‘... características próprias [do folclore] que o torna o mais puro e belo do país.’ (idem: 1). E com isso afirma que existem três modos sistematicamente utilizados, ‘... quer no **Folclore vocal**, quer no **instrumental...**’ (grifos do autor) (1981: 1-2), que são diferentes ‘... de quantos existe[a]m no Universo’ (idem). Siqueira expõe três ‘modos nordestinos reais’ (ibidem: 3-4): o ‘I modo’ é correspondente ao Dó mixolídio (escala maior com o VII grau bemol); o ‘II modo’, ao Dó lídio (escala maior com o IV grau sustenido); e o ‘III modo’ correspondendo a uma escala maior com o IV grau sustenido e o VII bemol (um modo misto lídio-mixolídio). Apresenta os seus primeiros dois ‘modos nordestinos reais’ como diferentes de tudo no ‘Universo’, porém **iguais** aos modos eclesiásticos já citados. O seu terceiro modo misto é o único que pode ser considerado de fato diferente dos conhecidos historicamente e por isso ele é considerado ‘... o **Modo Nacional** por excelência’ (grifo do autor) (idem: 7). A cada um desses três modos ele associa os seus respectivos ‘modos derivados’, sendo a tônica encontrada uma terça menor descendente da dos modos ‘reais’, tal como os modos relativos menores da teoria musical europeia. Siqueira dá duas hipóteses para a origem dos ‘modos nordestinos’ (idem: 8-9): a) através da influência dos jesuítas na catequização através de cânticos religiosos; e b) através da ‘**Acústica**, na parte referente às vibrações dos corpos sonoros’ (grifo do autor). a) Esta é uma hipótese plausível dada as documentações que, embora não apontem cabalmente para isso, insinuam que a ação dos jesuítas pode ter sido determinante para a ocorrência da disseminação de práticas análogas ao modalismo na música nacional. Visto que as documentações sobre as atividades musicais religiosas no Período Colonial são escassas, esta hipótese depende de maiores averiguações futuras. b) É esta a explicação de Siqueira que consideramos uma explicação ideologicamente arquitetada, além dela ter sido construída de modo inábil. Ele encontra as alterações que

caracterizam a ‘escala nordestina’ nos harmônicos 7 e 11 da série harmônica e alega que, através de ‘uma simples pressão dos lábios do executante, com a coluna de ar [do pife] vibrando em toda a extensão do tubo, ...’ (idem: 9), estes seriam facilmente acessados (ou seja, com o instrumento tapado em todos os seus orifícios digitais, o executante encontraria os modos de vibração da coluna de ar correspondentes aos harmônicos citados). Siqueira diz que escolheu o pife para realizar essa prova ‘científica’ da presença das alterações características do ‘modo nordestino’ por este instrumento ser ‘o mais popular’ e por ele ser um tubo sonoro. (PIRES, 2005, p. 245)

No que define Pires (2005), na obra **A malícia do pife: caracterização acústica e Etnomusicológica do pife nordestino** sobre o modalismo e os sistemas de escalas modais medievais, nos moldes gregorianos, são recorrentes na música nordestina. Um modo é definido pela sequência de tons e semitons que definem a escala cujas notas serão usadas na composição. Utilizamos apenas dois modos para as composições musicais, que são os modos ‘maior’ e ‘menor’, baseados nas escalas de dó e de lá respectivamente.

Mendes (2009) comenta sobre o modalismo na idade média:

Antes do século XVII, porém, muitos outros modos eram utilizados nas composições musicais. Embora utilizem a nomenclatura grega, suas características foram definidas na Idade Média e foram utilizados no canto gregoriano. Oitos modos, quatro ‘autênticos’ e quatro ‘plagais’. Os modos ‘autênticos’ podem ser encontrados tocando apenas as notas sem alteração, começando respectivamente em Ré (Dórico), Mi (Frígio), Fá (Lídio) e Sol (Mixolídio). Eles podem ser reconhecidos não apenas pelas notas das escalas, mas pela final e pela dominante. Nestes quatro modos a nota final é sempre a primeira nota da escala. Os quatro modos ‘plagais’ são derivados dos outros, todos, porém uma quarta abaixo dos relativos ‘autênticos’, mas mantendo o mesmo final. Os nomes também são parecidos acrescidos apenas do prefixo ‘hipo’ no início do nome (Hipodórico, hipofrígio, hipolídio e hipomixolídio). No século XVI, dois outros modos foram criados e começaram a ganhar a preferência dos músicos. Justamente esses modos, o Jônico começando em Dó e o Eólico, em Lá, mais tarde se transformariam nos modos maior e menor. Com seus respectivos ‘plagais’ elevam para doze o número dos modos utilizados. Ao longo do século XVI, os modos mais utilizados passaram a ser o dórico, o frígio, mixolídio, eólico e jônico. (MENDES, 2009, p. 4)

Silva (2005) ressalta as opiniões de Siqueira e Guerra-Peixe:

Outra pesquisa desenvolvida por Guerra Peixe (1970) mostra algumas formações modais nas melodias executadas pelas Zabumbas que variam de acordo com a construção física do pife - instrumento solista principal neste conjunto musical. As escalas, neste caso, são classificadas pelo âmbito dos sons e disposição dos mesmos, partindo da nota Sol abolindo o sentido de tônica ou nota principal. Ele apresenta três tipos de tons (tom natural baixo, tom natural alto e tom natural misturado) que se diferenciam apenas pelo âmbito; um tom menor, constituído de duas escalas (uma com Si bemol e outra com Fá sustenido); um tom de pistão (escala com Si bemol e Mi bemol) e um tom de clarinete (a escala menor harmônica do sistema clássico com possibilidades de transposição). A construção física do instrumento, o sopro

do executante – se mais ou menos intenso - e a utilização da técnica do meio dedo, isto é, o uso parcial de parte de um dos dedos em algum dos orifícios do instrumento, são os recursos utilizados para obtenção e a consequente cromatização das escalas. (SILVA, 2005, p. 10)

Segundo Ribeiro (2008), o modalismo é um sistema de organização de alturas que se utiliza de modos distintos. Sistema que predominou no período da Antiguidade e da Idade Média na música ocidental dos povos da África, Ásia, Oceania e na música de tradição oral de determinadas regiões do Brasil, logo após sendo substituído pelo tonalismo no século XVIII.

O autor considera a música popular urbana como um fenômeno novo e cita Domingos Caldas Barbosa (1740-1800)⁷¹ pela popularização da modinha⁷². Afirma que através da indústria fonográfica, a partir do surgimento, em 1902, da Casa Edison, a primeira gravadora, a música popular urbana tornou-se uma manifestação significativa no século XX. Os processos de construção dos sambas e dos choros eram tonais; esses gêneros foram os mais importantes daquela época, porém na metade do século a influência do modalismo que sempre esteve presente na música de tradição oral surge nas gravações de Luiz Gonzaga.

No que afirma Ribeiro (2008), Gonzaga introduziu os gêneros musicais nordestinos na música popular urbana nos anos 40. Em seguida nasce uma safra de novos compositores nordestinos como Dorival Caymmi, João do Vale, Zé Dantas e Luís Vieira, empregando o modalismo nas suas obras. O autor destaca que o modalismo torna-se presente, posteriormente, na obra de compositores sudestinos como Baden Powell (nos afro-sambas), Antônio Carlos Jobim (pós bossa nova), Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Sidney Miller, Edu Lobo e Carlos Escobar “Guinga”.

Ermelinda Paz trata o modalismo como proposta pedagógica e revela resultados a partir de uma perspectiva metodológica no curso de extensão em música, no qual proporcionou aos alunos a vivência do idioma modal em três etapas da aprendizagem: interpretação, apreciação e criação.

Detectamos um número majoritário de instituições trabalhando somente o idioma tonal, umas poucas ainda o tonal e o atonal, e apenas um número ínfimo agregava a esses o idioma modal. Eram evidências que faltavam para que nos entregássemos à causa do modalismo, em especial na música brasileira. Entretanto, temos que afirmar – de maneira inequívoca – que nosso compromisso enquanto educador musical é alargar o universo de escuta de nossos alunos, oferecendo aos mesmos um grande painel sonoro, mas que seja sem barreiras de idiomas, culturas ou credos. (PAZ, 2013, p. 332)

⁷¹ Músico luso-brasileiro autor e divulgador de modinhas e lundus em Portugal.

⁷² Canção sentimental apreciada no século XVIII e XIX.

Na primeira fase dos exercícios a autora realiza um solfejo das melodias modais: na beira da praia, Cantiga do sapo, Dois pifeiros e Melodia sem nome. Na segunda fase ela faz uma análise musical através da percepção auditiva das composições ouvidas em um CD e DVD que se designam modais: O veado e a onça, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas; Concerto para harpa e orquestra. 2º mov. Triste de Radamés Gnattali; Procissão de Gilberto Gil. Diante das escolhas dos alunos, considera a autora que estas músicas são designadas para atividades em classe a respeito dos intervalos que estruturam as escalas caracterizando os modos e - na terceira fase os alunos criaram a segunda voz e letras para melodias: Dois pifeiros e Melodia sem nome.

A autora classifica os modos a partir dos intervalos característicos das escalas, utiliza essas definições:

Mixolídio (M com a 7ª m [ou abaixada ou modo em Sol). Chamamos a atenção para a presença constante desse modo em nossa música assim como centro mais comumente utilizado: I (VI); IV (II); e VII (V), frisando sempre que a 7ª abaixada ou menor dão uma nova cor aos acordes do VII e V graus. Dórico (m com a 6ª M ou modo de Ré). Evidenciamos que a 6ª M é a característica desse modo. Mostramos que a única diferença entre esse e o anterior está na 3ª e que muitas vezes, quando os compositores querem promover uma atmosfera oscilante entre a sensação de M e m, costumam brincar criativamente com esses dois modos. Chamamos também a atenção para outra combinação bastante frequente em nossa música, que é a mistura desse modo com o eólio, promovendo uma oscilação entre as 6ª, que ora aparecem M e ora m. Seu centro se define como I (III); IV (II); e VII (V). Mostramos que a 6ª dá ao acorde do IV grau uma nova cor (ele fica M) Lídio (M com a 4ª elevada [ou aumentada] ou modo de Fá). Também muito utilizado em nossa música e, com muita frequência, em combinação com o mixolídio. Como centro apontamos: I (III); VI; e II (VII). (PAZ, 2013, p. 237)

4.3 Processo criativo

Segundo Vieira, o *Forró de Salú* (2003) foi criado através dos aspectos idiomáticos da rabeça com arpejos e graus conjuntos, dedicado ao mestre Salustiano (1945-2008)⁷³ que possuía uma atividade artística cultural chamada de Forró da Rabeça na sua residência. A suíte *Lamento do São Francisco* (2003) foi criada através da imagem do rio São Francisco no período de estiagem. A obra está dividida em cinco movimentos: o primeiro movimento retrata a novena, o segundo movimento o toque de guerra do caboclinho; o terceiro movimento o galope dos repentistas; o quarto movimento o romance, forma poética dos cantadores de viola, que na

⁷³ Manoel Salustiano Soares, conhecido como Mestre Salustiano ou Mestre Salu nasceu na cidade de Aliança, região da Zona da Mata Norte de Pernambuco, no dia 12 de novembro de 1945. Foi um dos grandes responsáveis pela preservação, principalmente no seu estado, da ciranda, do pastoril, do coco, do maracatu, do caboclinho, do mamulengo, do forró, do improvisado da viola e de outros folguedos populares do folclore nordestino. MESTRE SALUSTIANO – TOK de HISTÓRIA (tokdehistoria.com.br). Acesso em: 15 set. 2021.

estética da Música Armorial é considerado um andamento musical de melodia dolente - e o quinto movimento é a marcha de procissão. No que trata autora Lenora Mendes sobre o romance no Modalismo: resquícios da idade média na música brasileira:

Os romances são composições poético-narrativas em verso que, segundo Menéndez Pidal (MENÉNDEZ PIDAL, 1959), se constituíram a partir de fragmentos dos cantares de gesta medievais que tratavam de temas épicos ou históricos. Faziam parte da herança cultural, não apenas dos cristãos mas também dos judeus e mouros. A maior parte dos romances que sobreviveram, foram escritos e publicados nos séculos XV e XVI após uma longa tradição oral, caindo no gosto dos cortesãos e músicos das cidades e cortes. As músicas destes romances podiam ser cantada polifonicamente ou em forma de solos com acompanhamento de vihuela⁷⁴. Os poetas também utilizavam o mote dos textos antigos para comporem longas glosas poéticas (FRENK, 1995, p.1- 4). Os romances dos séculos XV e XVI possuem uma estrutura silábica com versos de oito sílabas, predominante, podendo eventualmente alternar com versos de sete, nove ou dez sílabas. O texto dos romances não é dividido em estrofes, embora a música que os acompanha seja (FRENK, p. 4). Em Portugal, o auge da voga do romanceiro ocorreu no século XVI, época da colonização do Brasil. Para cá vieram, contados e cantados e assim muitos permaneceram até caírem em desuso. (FRENK, *apud* MENDES, 2009, p. 6)

A música nordestina tem elementos inerentes à cultura da península ibérica. Os árabes (Península arábica) e os mouros (Norte da África) chegaram no Nordeste do Brasil no século XIX entre o período de 1801 a 1900. Deixaram suas heranças culturais, sobretudo na música com instrumentos, cantos, expressões musicais e timbres que estão intrínsecos na música regional. O pífano, a rabeca, o aboio e o repente fazem parte das manifestações culturais que estão localizadas na região do Agreste e Sertão do Nordeste. Estas atividades culturais representa a descrição social do povo nordestino, descrição na qual revela a criatividade do cancionero popular principalmente na arte do improviso, artifício ou técnica para criação musical de um baião, de um xote ou de um coco de embolada.

A metodologia se estabeleceu com base no conhecimento oral de Vieira e no estudo de adaptação timbrística de ALOAN (2008). A partir desses pressupostos teóricos e da análise das entrevistas, fez-se uma releitura das obras: dois arranjos foram criados, destacando os aspectos técnico-interpretativos do idiomatismo do pífano no Forró de Salú; e dos ornamentos executados na flauta transversal, na suíte Lamento do São Francisco. O resultado desse estudo é a edição crítica na qual estão as expressões de Vieira, com a sugestão técnico-interpretativa da música nordestina informada por ele e descritas na partitura, mais o registro fonográfico dos

⁷⁴ Vihuela em castellano significa viola de mão, instrumento ibérico muito parecido com o Alaúde renascentista. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Viola_de_m%C3%A3o_\(Vihuela\)#:-:text=A%20viola%20de%20m%C3%A3o%20ou,embora%20partilhem%20um%20formato%20parecido.](https://pt.wikipedia.org/wiki/Viola_de_m%C3%A3o_(Vihuela)#:-:text=A%20viola%20de%20m%C3%A3o%20ou,embora%20partilhem%20um%20formato%20parecido.)

arranjos gravados pelo pesquisador como referência de arregimentação instrumental, sob as influências árabes no folclore brasileiro:

O afastamento das fontes culturais, a rusticidade e as grandes distâncias da região, a falta de centros populacionais adequados, vieram podar forçosamente aquele folclore precisamente em suas manifestações mais eruditas e estruturadas, deixando apenas as de mais fácil cultivo. Perderam-se certamente – algumas de imediato, outras mais lentamente – a maioria das canções ‘artísticas’, as cativantes melodias das ‘gainat’, os solos instrumentais elaborados. Ficaram praticamente descartados os instrumentos de tecla e, com eles, o meio mais efetivo de conhecer as evoluções que iriam aparecendo em relação à harmonia. Em compensação, a viola, a rabeca e o pífano, fáceis de adquirir e transportar, vieram a tiracolo com os imigrantes; muito embora os aspectos mais requintados da técnica destes instrumentos também ficaram na península. (SOLER, 1995, p. 100)

Construímos os arranjos inserindo a percussão com as funções rítmicas de diálogo com o pífano, utilizando a métrica dos instrumentos de percussão característicos das bandas de pífanos com células rítmicas do coco, do baião e do caboclinho. A viola nordestina de 10 cordas com o timbre do repente com nuances nos motivos melódicos da escala nordestina e o contrabaixo mantendo o pedal da estética da Música Armorial. A estética do estilo é o baixo permanecendo executando a nota pedal, diferentemente da viola que executa a segunda voz da melodia principal, além do ritmo harmônico da célula rítmica do gênero no que afirma Aloán (2008) nas adaptações timbrísticas dos instrumentos:

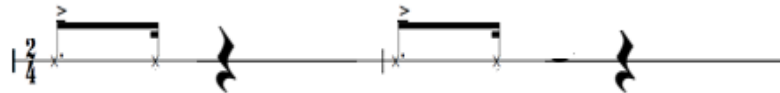
Os músicos armoriais lançaram mão de uma transposição técnica e de efeitos de um instrumento para outro adaptando e fazendo correlações timbrísticas entre esses. A maneira de tocar própria dos cantadores nordestinos era somada à técnica instrumental já utilizada pelos músicos de formação erudita. Esses músicos e compositores desde o início experimentaram diversos artifícios em busca da concretização dessa música erudita nordestina, se valendo, por exemplo, de orquestra mista. Com instrumentos populares e sinfônicos transpondo a técnica de um para o outro, e estruturação de orquestra sobre modelos de grupos populares. Totalizando toda sorte de instrumentos tocados por cada um dos componentes do Quinteto Armorial temos: viola sertaneja e zabumba (Antônio José Madureira), violão, ganzá e matraca (Edilson Eulálio), marimbau e tambor (Fernando Torres Barbosa), flauta, pífano e pratos (Egildo Vieira do Nascimento), e violino, rabeca e caixa (Antônio Carlos Nóbrega de Almeida). (ALOAN, 2008, p. 25)

4.4 Categorização rítmica

Categorização rítmica é a classificação usada para amostra diversificada das células rítmicas dos padrões rítmicos do gênero, subgênero musical, ritmos de danças populares e

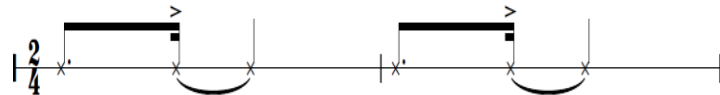
da música religiosa. Os exemplos abaixo demonstram o ritmo do forró de Mané Vito⁷⁵, gravado em 1949 por Luiz Gonzaga e Zé Dantas e, em seguida, o baião conforme a gravação de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, da composição Qui nem Jiló⁷⁶ em 1950.

Figura 28 - Forró



Fonte: LUIZ GONZAGA (1949)

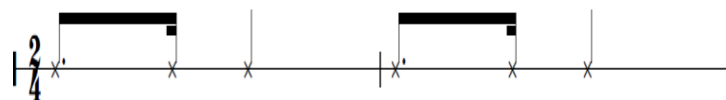
Figura 29 - Baião



Fonte: LUIZ GONZAGA (1950)

Música Armorial {caboclinho⁷⁷ novena⁷⁸, galope⁷⁹, romance⁸⁰, lamento⁸¹}. Segundo Vieira são células rítmicas compostas através das formas poéticas e religiosas das manifestações culturais do Sertão de Alagoas - AL.

Figura 30 - Caboclinho – Toque de Guerra



Fonte: VIEIRA (2003)

⁷⁵ Disponível em <https://youtu.be/1ZponBFucVI>. Acesso em: 15 out. 2021.

⁷⁶ Disponível em <https://youtu.be/raTNK09E0uY>. Acesso em: 20 out. 2021.

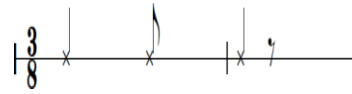
⁷⁷ Agremiação carnavalesca.

⁷⁸ Uma celebração eucarística durante 09 nove dias em homenagem ao santo.

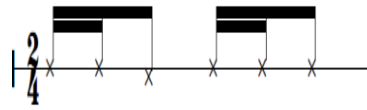
⁷⁹ Forma poética literária da cantoria originada pelos cantadores de viola, trata-se de um diálogo cantado visando impressionar e dominar o adversário.

⁸⁰ Forma poética literária de origem ibérica é uma narrativa cantada com acompanhamentos instrumentais.

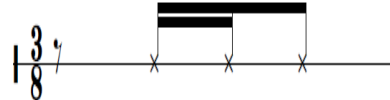
⁸¹ Gênero literário e musical que foi muito difundido na Idade Média, tanto em latim como em língua vernácula.

Figura 31 - Novena

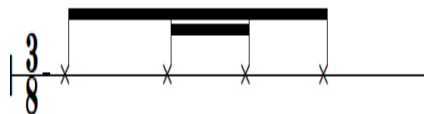
Fonte: VIEIRA (2003)

Figura 32 - Galope

Fonte: VIEIRA (2003)

Figura 33 - Romance

Fonte: VIEIRA (2003)

Figura 34 - Lamento

Fonte: VIEIRA (2003)

4.5 O forró como gênero e ritmo

A palavra gênero está associada à categoria de elementos que possuem aspectos comuns. O gênero Forró para uns significa uma manifestação cultural que congrega um conjunto de ritmos, para outros, além da manifestação, o forró é um ritmo. Destacado pelo termo guarda-

chuva dado por Jackson do Pandeiro⁸², o gênero elenca subgêneros: do xote, do arrasta-pé, do xaxado, da toada, da marchinha e do baião que popularmente são designados por ritmos.

Segundo Santos (2013, p. 99), há duas narrativas de origem do termo forró que dividem as atenções dos músicos pesquisadores e outros agentes. A menos provável das duas é a ideia de que o forró é um abasileiramento do termo *for all* (para todos), inscrição que teria sido usada nas portas dos bailes promovidos pelos ingleses que vieram ao nordeste construir ferrovias de 1873 até 1950. A acepção que se apresenta mais consistente é a de que o forró é uma contração de forrobodó. No que menciona o autor sobre os registros de termo em periódicos de Pereira da Costa:

Forrobodó (Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt) um burlesco musicado pela carioca Chiquinha Gonzaga em 1911, o termo já circulava no nordeste e no Rio de Janeiro antes mesmo do nascimento dos pais de Luiz Gonzaga. Na forma contrata, porém a dupla Xerém e Tapuia antecipou Luiz Gonzaga com o lançamento do choro Forró na Roça VICTOR, 1937⁸³. (SANTOS, 2013, p. 100)

O baião é originado no século XX, porém, Luiz Gonzaga⁸⁴, no início dos anos 40, realizou gravações fonográficas divulgando o ritmo para mídia nacional, tanto no disco quanto no rádio, a partir de sua maneira de fazer canções populares, e logo mais denominando-as de música nordestina. No que afirma Tinhorão (2013, p. 251), o baião nasceu de uma forma especial dos violeiros tocarem lundus na zona rural do nordeste. Logo se tornou canção e chegou a ser chamado de baiano, cujo precursor Luiz Gonzaga, conforme o número de gravações em LPs, deu ascensão ao ritmo no mercado fonográfico brasileiro.

Luiz Gonzaga e Jackson do pandeiro foram os principais artistas que trilharam uma carreira musical como compositores e intérpretes de diferentes ritmos da música nordestina, sobretudo na criação do ritmo do forró, com o auxílio das batidas dos zabumbeiros: Borel⁸⁵, Cicero⁸⁶ e Coroné⁸⁷. Quando se trata do ano de criação do ritmo do forró, encontramos referências em Santos (2013), quando cita:

⁸² José Gomes Filho (1919-1982) foi cantor, multi-instrumentista e compositor paraibano conhecido como o Rei do ritmo.

⁸³ Informação disponível em <http://dicionariompb.com.br/xerem/dados-artisticos>. Acesso em: 21 out. 2021.

⁸⁴ Luiz Gonzaga do Nascimento (1912 – 1989) foi compositor e cantor pernambucano conhecido como o Rei do Baião.

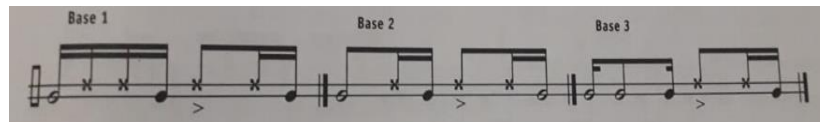
⁸⁵ Francisco Nonato de Sousa (*in memoriam*) zabumbeiro cearense que tocou com Dominginhos, Osvaldinho e gravou com Zé Ramalho a canção Admirável gado novo 1979. Disponível em <https://youtu.be/n7gPYOZcJa4>. Acesso em: 16 out. 2021.

⁸⁶ Geraldo Gomes da Silva (1931-2001) zabumbeiro paraibano irmão de Jackson do Pandeiro tocou no conjunto Borborema. Disponível em <https://youtu.be/IHtDBC6o78Q>. Acesso em: 16 out. 2021.

⁸⁷ Evaldo dos Santos Lima (1938-2005) zabumbeiro baiano que fez parte da segunda formação do Trio Nordestino. Disponível em <https://youtu.be/7K2R4qnIgZY>. Acesso em: 16 out. 2021.

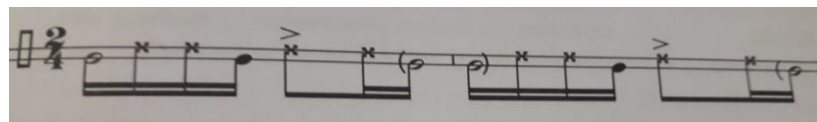
É importante notar que Gonzaga não nomeou o ritmo no disco que traz a primeira gravação de forró de Mané Vito. E como Adriana Fernandes 2005:79, Jackson chama Forró em Limoeiro (Edgar Ferreira, 1953) de rojão. Poucos anos disso, Gonzaga lança Forró de Zé Tatu (1955) e também o chama de rojão, mas, em 1958, ele estabelece o nome de ritmo ao lançar o autoral Forró no escuro. (SANTOS, 2013, p. 104)

Figura 35 - Batidas tocadas por Cícero (Base 1), Coroné (Base 2) e Borel (Base 3).



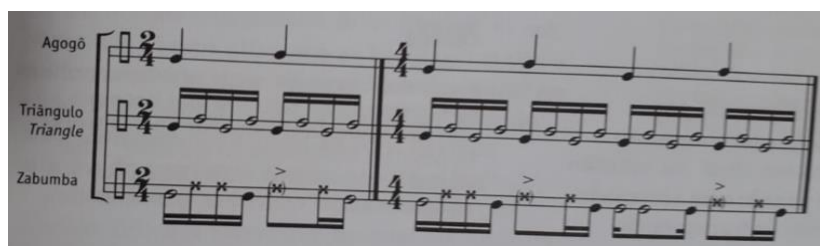
Fonte: SANTOS, Climério de Oliveira. Forró: a codificação de Luiz Gonzaga. Recife: Cepe, 2013.

Figura 36- Padrão rítmico do Forró na zabumba – base tocada por Quartinha.



Fonte: SANTOS, Climério de Oliveira. Forró: a codificação de Luiz Gonzaga. Recife: Cepe, 2013.

Figura 37- Sessão rítmica do Forró – zabumba tocada por Quartinha. O padrão quaternário resulta da conexão das batidas rítmicas de Cícero e de Borel.



Fonte: SANTOS, Climério de Oliveira. Forró: a codificação de Luiz Gonzaga. Recife: Cepe, 2013.

Propus destacar neste capítulo a diferença entre gênero e o ritmo do forró com o intuito de mostrar a batida da zabumba, a estética musical e a estrutura dos acompanhamentos dos instrumentos. Esses elementos estão inseridos no arranjo do Forró de Salú e discutidos em pesquisas que tratam desses aspectos.

Na figura 30 a voz da viola imita o espelhado do baixo do acordeon e o contrabaixo faz mesmo ritmo harmônico, que ela na figura 31, porém existe um cromatismo (Ré e Ré#) de duas semicolcheias na metade do segundo tempo para o primeiro tempo do compasso seguinte.

Observem que no padrão rítmico de Quartinha⁸⁸ citado na figura 24 logo acima há duas semicolcheias uma que representa a batida do bacalhau⁸⁹ e a outra a batida da maceta⁹⁰ no final de cada compasso. Essa forma de tocar é uma característica dos zabumbeiros anunciando com a batida no contratempo o deslocamento para o tempo forte da música. No que é visto na figura 31 o prato tocando na segunda metade do pulso do tempo e em seguida a zabumba complementado a forma.

Figura 38 – Grifo da voz da viola realizando a célula rítmica da forma espelhada do baixo da sanfona.



Fonte: ELIEL NETO (2019)

Figura 39 – Grifo da variação do contrabaixo



Fonte: ELIEL NETO (2019)

Figura 40 – Grifo da grade do zabumba e prato.

Forró de Salú

Egildo Vieira

Fonte: PAULO BUSTORFF (2019)

⁸⁸ Reginaldo Pereira de Melo (1950-) Zabumbeiro natural de Recife.

⁸⁹ Bacalhau é uma vara de 35 cm fina feita de galhos de árvores, palito de palha ou material sintético (nylon ou plástico) madeira é responsável pelo som aguda produzido por baixo da zabumba.

⁹⁰ Maceta é a baqueta de 20 a 45 cm responsável por produzir o som grave. Constituída de um bastão de madeira onde uma das extremidades possui um abafador de pano ou outro material macio.

O espelhado, no que se refere Costa (2016, p. 57), é a divisão rítmica da sanfona na mão direita e esquerda. É praticamente a mesma feita pelo zabumba, com a mão direita da sanfona, a do teclado, repetindo a célula do “bacalhau”, parte aguda do zabumba e a mão esquerda, a dos baixos a repetindo a “maceta”, parte grave do zabumba. Segundo Costa (2016), essa constatação ocorreu durante a análise da execução do sanfoneiro Cicinho de Assis, que atribui, durante a entrevista, essa maneira de acompanhar a uma das formas com as quais Dominginhos costumava tocar o forró nos últimos anos de sua carreira.

Figura 41 – Grifo da célula rítmica do baixo da sanfona.



Fonte: Costa, Marcelo Oliveira. Estudo da sanfona no forró “pé de serra” com base na análise da execução da canção Feira de Mangaio. Salvador: UFBA, 2016.

No que relata Dantas (2011, p. 68), essa forma da célula rítmica tocada na zambumba, segundo a visão de Quartinha, é um coco.

Figura 42 – Rítmica do coco segundo Quartinha.



Fonte: DANTAS, Gledson Meira. A performance musical do zabumbeiro Quartinha. João Pessoa: UFPB, 2011.

Na gravação feita em 1949, por Luiz Gonzaga e Zé Dantas do forró de Mané Vito⁹¹, a célula rítmica do zabumba é uma colcheia pontuada com uma semicolcheia e pausa de semínima, como mostra a figura 34 a rítmica do coco. Dominginhos⁹², no programa da

⁹¹ Disponível em <https://youtu.be/1ZponBFucVI>. Acesso em: 15 out. 2021.

⁹² José Domingos de Moraes (1941-2013) pernambucano conhecido como Dominginhos, foi um instrumentista, cantor e compositor brasileiro.

Funarte⁹³, relata em entrevista acadêmica sobre a diferença entre o baião e o forró para Marcelo Costa, sanfoneiro e mestre em música pela Universidade Federal da Bahia.

Segundo José Silva Gomes, músico percussionista da Banda Z, filho de Cicero do zabumba e sobrinho de Jackson do pandeiro, a batida do forró no zabumba, criada pelo seu pai foi dessa forma:

[...] O que causa confusão é exatamente no baião com o forró e o coco. Esse aí que causa a maior confusão, porque o resto, o xote é bem diferente; o arrasta pé, a rancheira meu pai também tocava no zabumba, o samba matuto. O que causa confusão nas pessoas é o coco. Segundo meu tio, o coco era o pai do negócio, é o pai dos ritmos e causa essa confusão com o forró e com o baião. Que na verdade eu demorei... meu pai me dizia que essa levada do forró... não sei se te falei isso, meu pai tinha inventado. Eu nunca falei isso para ninguém porque eu gosto muito de pesquisas e realmente você não pode pegar um LP do Gonzaga de tal época e do meu tio e fazer essa análise. Sendo que o que me deixou confortável para falar isso, eu vendo no programa do Targino, um programa que ele estava entrevistando Genival Lacerda, Santana, o cantador, e outro artista que agora não vou lembrar. O Santana é um pesquisador da obra do Gonzaga. Chega nesse assunto de levada de forró, o Santana afirma: 'não, essa levada é do 'Ciço'. Porque quando meu tio vem pro o Rio, meu tio grava em Recife Sebastiana e Forró em Limoeiro - uma gravaçãozinha precária dentro de estúdio de rádio; os músicos que tavam por ali... foi aquela coisa de gravar para ver se aprovava para lançar só que a gravadora Copacabana lançou do jeito que tava e quando meu tio vem pro Rio, porque aqui que gravava Rio e São Paulo que tinham estúdio de gravação. Aí meu tio vem primeiro com tia Almira e depois manda buscar os irmãos, né, minha tia meu pai e outro meu tio e ele chega para meu pai com um gravador de rolo que meu tio tinha, bota essa gravação que ele tinha gravado em Recife e pede para meu pai inventar uma levada. Meu tio falou assim: 'eu não quero nem baião e nem o coco, eu quero uma coisa entre baião e coco'. E essa levada do forró tradicional foi criada pelo meu pai. Eu nunca falei porque eu queria uma prova concreta e o Santana, o cantador, ele é o pesquisador, não é qualquer um que tava falando e falou isso na televisão no programa de TV⁹⁴. Então, foi assim que aconteceu essa levada meu pai fez três levadas, o meu tio gostou dessa aí do forró. (GOMES, 2021)

Figura 43 – Padrão rítmico do forró tocado na zabumba por Geraldo Gomes “Cícero” segundo seu filho José Silva Gomes⁹⁵.



Fonte: ZÉ GOMES (2021)

⁹³ Disponível em <https://youtu.be/EO2MKmERsjw>. Acesso em: 15 out. 2021.

⁹⁴ Programa Sou Forró. Disponível em https://youtu.be/qst_AI01mus. Acesso em: 13 nov. 2021.

⁹⁵ Filho de Cicero Gomes, sobrinho de Jackson do pandeiro e zabumbeiro da banda formada pelo cantor Zé Ramalho.

4.6 A tradição do pífano na cidade de Caruaru como fonte de preservação cultural

O pífano é um instrumento ancestral considerado um dos pilares da arte musical regional do Nordeste do brasileiro.

O mais antigo registro de existência de um instrumento semelhante ao pífano, no Brasil, data de cerca de 2.000 anos atrás. Em 1983, estudos arqueológicos num sítio com pintura rupestre na Serra da Boa Vista município de Brejo da Madre de Deus, 195 km do Recife localizaram um cemitério indígena. Entre os 83 esqueletos resgatados, um deles possuía, entre os ossos de seus braços, uma flauta feita de uma tibia humana, com um único furo adornado por um cinto de fibras vegetais. (NETO, 2016, p. 24)

No Brasil, foi utilizado pelos indígenas em seus rituais de danças, além da catequização e educação, após a chegada dos jesuítas portugueses que o trouxeram nas caravelas no século XVI. O pífano é um dos instrumentos base da oralidade na cultura do campo, constituída na esfera do mundo rural que detém uma relevância na cultura musical das regiões do Nordeste, Sertões e Agrestes, onde existe uma evidência cultural e social constituída pelos pifeiros⁹⁶, através das atuações das bandas de pifanos nos cortejos religiosos, festas cívicas, novenas e procissões.

[...] Os números mais curiosos do seu vasto repertório são os duetos, música de caráter descritivo, destinadas a serem ouvidas e não dançadas é tradicional. A onça e o cachorro, de espirituosos efeitos instrumentais, mas os populares criam também peças músicas descrevendo histórias que inventam com personagens simbólicos, geralmente com o fito de satirizar ou fazer crítica social. (GUERRA-PEIXE, 1958)

O nome “pife” designa o instrumento musical usado no nordeste brasileiro. É apresentado na “Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular” (1998), com diversas denominações⁹⁷. Usamos o termo “pife”, nesta pesquisa,

[...] por ser esta a forma de uso corrente usada pelos dois pifeiros contactados da região Agrestina do estado de Pernambuco. Além disso, o termo é útil para evitar as confusões entre a referência ao instrumento nordestino e aos seus

⁹⁶ Músico artesão que confecciona seu próprio pífano e toca na banda de pífano.

⁹⁷ Conforme Pires (2005, p.51), nas duas versões do *The New Grove Dictionary of Music*⁵⁹ (MAYER BROWN, 1980, p. 112; SADIE, 1984) e na *The Garland Encyclopedia of World Music* (CROOK, 1998, p. 210 e 325) constam os verbetes “pífano” (*pijuano*), “pífaro” (*fife of Iberia*) e, na última, “pífano” (na América Latina espanhola), “*caboclo fifes*” (pifanos) e “banda de pifanos” (*band of fifes*) (no Nordeste brasileiro). É dito na “Enciclopédia da Música Brasileira”, em dicionários de língua portuguesa e na tese de mestrado de Marco Antônio Caneca, que o termo “pife” é uma corruptela de “pifre”, este, por sua vez, seria a forma popular da pronúncia da palavra “pífaro”. Caneca (1993, p.66) ainda remete à raiz etimológica ao vocábulo “*pfifer*”, médio-alto alemão e, citando Isaac Newton (que não é o ilustre físico inglês), refere-se à possível derivação do termo “pífano”, a alguma associação feita ao nome de um certo Coronel Pfeifer, oficial germânico que primeiramente utilizou um instrumento de sopro, sem chaves e agudo, em um regimento militar.

assemelhados em contextos outros como no uso do pífano em Portugal ou em países da América Latina, onde lá, o termo ‘pífano’ pode vir a caracterizar uma flauta longitudinal. (PIRES, 2005, p. 52)

O pífano é o elemento primordial da expressão sonora de uma formação musical que caracteriza a cultura nordestina. A banda de pifanos, por sua vez, dependendo do estado do Nordeste no qual está inserida, pode receber diferentes denominações como: Zabumba, Terno, Cabaçal, Carapeba, Esquentá Mulher. A tradição destas bandas de pifanos também se encontra nos estados de Goiás, recebendo o nome de banda de Couro; em Minas Gerais denominada como: Musga do Mato ou Pipiruí.

Como conjunto de instrumentos de sopro e percussão de determinado agrupamento militar, essas bandas militares estiveram ativas, em Pernambuco, durante toda segunda metade do século XVIII. Ao tempo do governo de D. Tomás José Melo (1787-1798) foram criadas bandas musicais nos regimentos milicianos do Recife e Olinda, bem como no terço auxiliar de Goiana (1789), mantidas pela respectiva oficialidade. Eram conjuntos de constituição simplória formados por dois pifanos por dois pifanos (flauta-transversal rústica, com dois seis orifícios), duas clarinetas, um fagote, duas trompas, caixa, surdo e zabumba. (DANTAS, 1998, p.12)

São expressões culturais tradicionais que se apresentam para o mundo moderno na busca da preservação da cultura nacional, através do conhecimento popular e da tradição passada de pai para filho, desde o início do surgimento da banda de pífano, no século XX. A cultura popular também esteve ligada ao processo de construção do nacionalismo musical, construção de conhecimento na qual passou-se a ser elemento fundamental de identidade artística do Brasil. O pífano nordestino, também designado na região por pife, expressa através das bandas de pifanos uma sonoridade múltipla, na qual encontramos elementos musicais da música europeia, africana e indígena.

Citado nos importantes movimentos musicais brasileiros do século XX, que valorizaram a tradição oral encontrada na cultura popular. No Pós-Nacionalismo Musical pelo maestro Cesar Guerra-Peixe na Revista Brasileira de Folclore com o artigo Zabumba, orquestra nordestina⁹⁸ e no Movimento Armorial pelo compositor Clóvis Pereira com o Terno de Pife⁹⁹ composto em 1975, gravado no primeiro LP da Orquestra Armorial do Recife.

Os instrumentos primitivos usados pelos indígenas e pelo homem do povo, em geral, são de vários tipos, destacando-se, entre eles, as flautas rústicas de diversos tamanhos, cujo o nome popular é Pife. Escolhi este instrumento para realizar a prova, por ser o mais popular, ainda em voga naquela região, como

⁹⁸ Biografia de Cesar Guerra-Peixe. Disponível em <http://www.guerrapeixe.com> acesso em 30/08/2019.

⁹⁹ Composição gravada no LP da Orquestra Armorial disponível em (1337) ORQUESTRA ARMORIAL - Terno De Pífano - YouTube em: Acesso em 30/08/2019.

parte integrante do conjunto denominado Zabumba, Cotilada, Pifeiros ou Esquenta mulher, conforme o estado nordestino a que pertence. O pife é um instrumento de bambu, com sete orifícios abertos a fogo, um dos quais serve a embocadura, e os seis restantes cobertos pelos dedos da mão direita e esquerda do executante permitindo o encurtamento proporcional do tubo, como acontece com uma corda, o som fundamental ou gerador contém uma série de sons parciais ou harmônicos, figurando, entre estes, os harmônicos nº 7 e 11 que correspondem, respectivamente, as alterações contidas nos três modos brasileiros. (SIQUEIRA, 1981, p. 9)

As primeiras produções fonográficas comercializadas surgiram no ano de 1970 pela Banda de Pífano de Caruaru que, após estes registros discográficos, tornou-se referência musical. Outros grupos musicais contemporâneos deram continuidade aos estilos: inseriram elementos eletrônicos¹⁰⁰, instrumentos de cordas tangida¹⁰¹, friccionados¹⁰² e sopros¹⁰³ de acordo com as composições na confecção de álbum: Quinteto Armorial¹⁰⁴; Orquestra Armorial¹⁰⁵; Pife *muderno*¹⁰⁶ - grupos instrumentais de referência nacional e internacional de música nordestina que, durante suas pesquisas, absorveram a linguagem musical dos ritmos e gêneros expressos na cultura musical do Nordeste.

A matéria prima usada comumente para fabricação dos pífanos é a madeira conhecida por taquara e taboca, gramíneas de espécies parecidas com o bambu. Por causa do desaparecimento da madeira na região, alguns pifeiros optaram por utilizar o pvc e o metal como matéria prima para fabricação de novos pífanos. A formação do pífano é em “régua inteira”, “três-quartos de régua” e “meia régua”, podem ser confeccionados em cada material (em espécies de taquara ou taboca, pvc e metal). (SILVA, 2020, p. 96)

¹⁰⁰ *Sampler* equipamento que armazena sons eletrônicos e *loop station*, pedal para controle de voz e efeitos.

¹⁰¹ Violões, violas de 10 cordas.

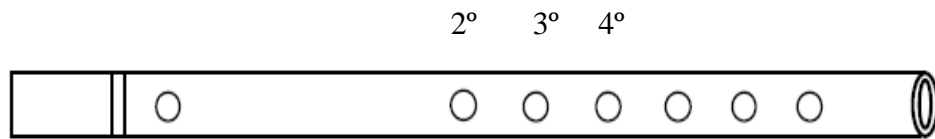
¹⁰² Violinos, violas, violoncelo, contrabaixo acústico.

¹⁰³ Flauta-transversal e clarineta.

¹⁰⁴ Quinteto Armorial formado em Recife pelo escritor Ariano Suassuna em 1970

¹⁰⁵ Orquestra Armorial grupo de música instrumental formado no Recife pelos músicos Jarbas Maciel e Cussy de Almeida em 1975.

¹⁰⁶ Pife Muderno é uma banda de música popular brasileira fundada em 1994 pelo músico Carlos Malta.

Figura 44 - Pífano

Fonte: PIRES, H.P.D. A malícia do pife: caracterização acústica e Etnomusicológica do pife nordestino. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

(X) 2º 3º 4º

X: embocadura

ME: 2º, 3º e 4º dedo

MD: 2º, 3º e 4º dedo

Os tipos de afinações: três-quartos de régua, “A 3”¹⁰⁷ (lá maior); meia régua, “C 3” (dó maior); régua inteira, “G 3” (sol maior). O processo de fabricação é manual, vem do manuseio de ferro e fogo com medidas, através da palma da mão, usando o polegar e o dedo mínimo, o pifeiro vai furando a madeira com um vergalhão incandescente, produzindo os sete orifícios à posição do tubo no ato da furação do pífano.

Os gêneros musicais comumente tocados por esses conjuntos são ritmos como dobrados, marchas, valsas, choros e forrós. Suas melodias geralmente vêm da observação e da interação que esses homens têm com o meio ambiente, ou seja, com as “paisagens sonoras” onde estão inseridos, em geral, ambientes rurais. (SILVA, 2013, p. 30)

João Alfredo dos Santos, popularmente conhecido como Mestre João do Pife, nasceu no Sítio Xambá, município de Riacho das Almas, Pernambuco. Aprendeu a arte de tocar e confeccionar pifanos através do seu pai, tornando-se músico, compositor e fabricante de pifanos. Viajou em turnê pela Europa realizando apresentações artísticas culturais, gravou seu primeiro disco em 2005 e realiza diversas participações em gravações de discos de artistas nacionais e internacionais.

¹⁰⁷ Nota musical que padronizando a extensão e a afinação do instrumento na escala geral.

Figura 45 - João do Pife



Fonte: Arquivo pessoal (2020)

Toca de ouvido, tem sua própria expressão musical, articula usando o golpe simples de língua (tu). Usa a criatividade dos ornamentos mordentes, trinados, cromatismo e *glissando* na sua interpretação. Criou um efeito não especificado. Considero uma técnica expandida pelo qual sopra uma nota enquanto desliza os quatros dedos da mão direita por cima dos orifícios do instrumento, causando um som diferente. João do Pife narra durante a entrevista semiestruturada a finalidade da banda de pifanos e o seu progresso artístico:

[...] A banda de pifanos foi criada para tocar novena. Quando eu saí de casa e vim para Caruaru, eu fui percebendo na feira que tinha que criar coisas mais animadas, porque aqui não era lugar de novena. Você chegava na feira tinha o cordel, via um trio de forro, um violeiro, um cantador, isso aí... eu fui me espelhando e vi que tinha que aumentar a bagagem de tamanho, porque a novena a gente já tinha, vamos se dedicar a outros estilos. Eu não estudei, trabalhei na roça com meu pai, mas através do pife conheci vários países. Eu nasci naquela casinha simples no pé da serra mais o meu pai e fui me dedicando a toca pife e foi uma dedicação boa. Hoje o pife faz parte da minha vida, o pife me deu casa para morar em Caruaru, criei essa família toda. Hoje estou com 76 anos, vivo do pife. O pife me representa tudo na vida, é uma coisa que corre nas veias. Eu não estudei, mas através do pife eu fiz muitas amizades boas e cada vez eu aumento essas amizades. Eu andei de avião, o que que iria fazer lá fora se não fosse o pife? Eu não estudei e vim da roça, ninguém vai levar um agriculto para fora. Meu pai era o mestre, era tudo favorável. A gente de dia a noite, ali foi a hora da gente se dedicar. Quando é como um professor, você tem os dias marcado para você está na aula e na nossa casa o mestre foi nosso pai. Então de dia noite a gente tocava pifano; naquela casa eu e meu irmão levávamos aquilo numa brincadeira, porque aquilo corria nas nossas veias, uma coisa passada de pai para filho. O mestre da gente foi pai, naquele estilo de novena, nós não tínhamos um

professor para tocar outras coisas. O estilo de pai era novena, quando eu cheguei em Caruaru, eu fui percebendo que tinha que mudar para enfrentar a cidade, fui me espelhando e mudando o repertório para tocar outras coisas, tem que ter um repertório de novena bom e grande para não “ta” repetindo música. (SANTOS, 2019)

De acordo com a vivência do pifeiro, o maior número de bandas de pífanos atuantes está concentrado no município de Caruaru – PE. A tradição musical do pífano está explícita na formação de bandas composta no campo por homens, mulheres e crianças, cujo objetivo das bandas na cidade é manter a tradição. Prática cultural que acontece através da performance musical, um hábito necessário para o aprendizado de novos instrumentistas que estão em busca da conservação dos estilos musicais genuinamente autênticos, no que afirma autora Cristina Eira, na sua dissertação:

O fato de ter percorrido uma trajetória do campo para cidade permite estudar transformações e permanências dos significados sociais que apresenta a relação com a tradição e a identidade cultural e as duas dimensões presentes na cultura oral do Brasil: de um lado, o seu modo de pensar nativo ligado à cultura de origem, intrínseco ao seu modo de fazer de conhecer, conceber a música. De outro, o processo de assimilação e transformação da cultura local no contexto urbano e moderno das cidades, as permanências e reafirmações dos elementos culturais tradicionais na sociedade urbana. (VELHA, 2008, p. 22)

Vale salientar que está em trâmite de aprovação o pedido de registro das bandas de pífanos como patrimônio cultural do Brasil pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Segundo a nota técnica nº 2/2021/COREG/CGIR/DPI, o processo nº 01450.007197/2016-48¹⁰⁸ foi instaurado com base no pedido feito pela empresa de produção cultural Página 21 Comunicação Ltda. e aprovada pela Superintendência do Instituto de Patrimônio Histórico Artístico Nacional - IPHAN em Pernambuco. Os materiais que compõem a proposta do registro das bandas de pífanos são os seguintes: livros, discos, vídeos, materiais gráficos a respeito do projeto de mapeamento e sobre as bandas de pífano em Pernambuco. Lista de referências bibliográficas sobre as bandas de pífano e entrevistas com mestres pifeiros. Além de um abaixo-assinado, contendo 183 (cento e oitenta e três) assinaturas de mestres pifeiros, músicos de bandas de pífanos, fabricantes de pífanos e instrumentos percussivos de banda de pífanos, historiadores, estudiosos e pesquisadores do tema, no que trata o produtor cultural Amaro Filho em entrevista:

¹⁰⁸ Encontra para amplo acesso no módulo de pesquisa pública do SEI-Iphan. Disponível em: <https://www.sei.iphan.gov.br/pesquisapublica>.

[...] A página é a responsável pelo fundamento do pedido de reconhecimento das bandas de pífanos como patrimônio imaterial nacional e estadual da cultura brasileira. São dois pedidos: um pelo IPHAN reconhecimento nacional e reconhecimento estadual pela Secretaria de cultura do estado de Pernambuco - FUNDARPE. São mais de 82 bandas de pífanos, a maioria delas em atividades encontradas através da pesquisa e mapeamento das bandas de pífanos em Pernambuco. (FILHO, 2021)

4.7 Considerações históricas e transformações decoloniais no repertório para flauta transversal

A flauta transversal, apesar de ser considerada um instrumento versátil para muitos, ainda é menos explorada no repertório de música popular nos currículos das instituições de ensino. A maioria dos cursos de formação de flautistas em nível superior, enfatiza o estudo do repertório da música europeia.

A constatação de que a trajetória histórica colonial de institucionalização da música ainda exerce grande influência na educação superior brasileira me leva a pensar que precisamos, de fato, de uma travessia na área, como anuncia a epígrafe deste artigo. Travessia que considere as perspectivas para a educação superior no século XXI, os avanços do conhecimento sobre a diversidade em música, as necessidades e demandas sociais e a necessária contextualização dos currículos de música com o mundo atual. (QUEIROZ, 2017, p. 154)

A flauta transversal é um instrumento antigo que foi modificado para compor orquestras e bandas sinfônicas e chegou ao Brasil através dos europeus, destacando-se como instrumento solista nos gêneros da música brasileira no século XIX. Entretanto, estes grupos camerísticos não devem ser os únicos espaços para os flautistas atuarem, porque irão contribuir para desvalorização do conhecimento popular, evidenciando o esquecimento das diversidades estilísticas e características da música brasileira interpretada no instrumento. No que afirma Queiroz (2017, p.137), sobre a música e os resultados dos diversos epistemicídios musicais cometidos contra um conjunto amplo de expressões culturais que, por processos históricos de exclusão, foram expulsos dos lugares de destaque na sociedade. Para Santos e Menezes (2010), os epistemicídios são assassinatos simbólicos que, promovidos pela imposição de uma cultura a outra, naturalizam a morte de formas de pensar, de maneiras de ser, de perspectivas de viver, subalternizando ou matando tudo o que é diferente da tendência dominante.

Conforme Silva (2020), as principais modificações feitas na flauta transversal ocorreram a partir dos tratados de Jacques-Martin Hoteterre (1674 -1763)¹⁰⁹ e de Joaquim Quantz (1697-1773)¹¹⁰. Ainda de acordo com o autor, foram realizados ajustes na acústica e mecanismos do

¹⁰⁹ Músico, compositor e construtor de instrumentos do século XVII (SILVA, 2020).

¹¹⁰ Compositor e construtor do século XVIII (SILVA, 2020).

instrumento, a fim de proporcionar mais qualidade na sonoridade e ampliar o timbre instrumental. Tais modificações foram necessárias para que a flauta fosse inserida nas orquestras sinfônicas do século XIX.

As mudanças continuaram acontecendo, no século XIX. O sistema Boehm, de Theobald Böehm (1794-1881) apresentou outras mudanças com novos recursos que facilitaram a afinação “no encaixe das partes da flauta (cabeça, corpo e pé) e, entre as duas chaves do registro grave, um rolete para facilitar a execução dando flexibilidade para o ‘dedo mínimo’ nesta região do instrumento” (SILVA, 2020, p.106).

Conforme Silva (2020), a chegada da primeira flauta transversal de prata, no Brasil, veio através de um músico Belga, acompanhando a Corte Real de Dom Pedro II.

As pesquisas de Theobald Boehm tinham fixado em 1832 os padrões de flauta transversal de prata (sistema Boehm), que Reichert foi um dos primeiros a introduzir no Brasil. Esse novo modelo do instrumento não foi adotado sem discussões e polêmicas; houve até uma celebre disputa entre Callado e o próprio Reichert a respeito das qualidades respectivas da flauta de prata e da flauta de Ébano, e ... dos próprios flautistas – disputa amigável e proveitosa onde foram realçadas as qualidades de cada um. (DIAS, 1990, p. 16)

Relatos indicam que, ao chegar no Brasil, André Mathieu Reichert (1830-1880), flautista da Corte Real, compôs polcas, lundus, valsas e estudos para flauta transversal. Além, disso, fragmentos de suas obras tornaram-se exercícios técnicos nos estudos diários para flautistas utilizados nos programas de música dos conservatórios. Em seguida, havia também Antônio Joaquim da Silva Callado (1848-1880), flautista e compositor de modinhas e polcas. Callado foi considerado músico da primeira geração de chorões e compôs o Flor Amorosa, choro brasileiro.

Quanto as peças, hoje escuto muito delas com interesse cada vez maior. Dentro da linguagem da época com seus modismos elas apresentam uma grande originalidade melódica formal e uma riqueza de recursos técnicos que com certeza influenciaram o próprio choro virtuosístico depois de Callado e Reichert. Reichert trouxe ao Brasil sua personalidade musical e enriqueceu a linguagem instrumental. (DIAS, 1990, p. 22)

Patápio Silva (1880-1907) foi um flautista brasileiro, compositor de valsas, serenatas, polcas do século XIX, aluno do Duque Estrada do Conservatório Nacional de Música do Rio de Janeiro. Patápio Silva gravou um repertório erudito em suas gravações pela casa Edson. O “Pixinguinha” Alfredo da Rocha Viana filho (1897-1973), herdou a musicalidade de chorão no início do século XX, tornando-se compositor e intérprete de choro. “Pixinguinha” criou uma linguagem interpretativa com o seu estilo autêntico de tocar choro na flauta, gênero musical

efervescente na época, tanto que despertou admiração do musicólogo Mario de Andrade e do compositor Villa Lobos.

Maestro e arranjador, “Pixinguinha” adquiriu conhecimento através de suas experiências e vivência com seu pai, que realizava rodas de choros em casa, e com professor Irineu de Almeida¹¹¹, “Irineu Batina”. “Pixinguinha” compôs diversos choros, os mais conhecidos são “Carinhoso”, “Um a Zero”, “Sofres porque queres” e “Lamento”. Participou de importantes grupos daquela época – os quais fizeram turnês nacionais e internacionais – tais como Oito Batutas, o qual era composto por “Pixinguinha”, “Donga”, “China”, Nelson Alves, José Alves de Lima, José Monteiro, “Caninhas”, Josué de Barros e o baterista. Em 1954, “Pixinguinha” formou duo com Benedito Lacerda de flauta e saxofone que resultou na gravação do álbum¹¹²: Pixinguinha e Benedito Lacerda.

O mais importante nesses fonogramas, porém é que eles mostram um estreante deveras especial, de característica inovadoras. Isso é ressaltado pelo músico Henrique Cazes em seu livro *Choro: do quintal ao teatro municipal: o sopro da flauta de Pixinguinha* [...] não se parecia nem um pouco com o dos flautistas acadêmicos da época. Era muito mais rítmico, sem vibrato, e conforme nos explica a tese a expressão da flauta popular brasileira de Andrea Ernest Dias, um som gerado com muito ar e golpes energéticos. (SEVERIANO, 2017, p. 82)

São particularidades e sutilezas que exigem um bom nível técnico-interpretativo, os quais requerem vivência do flautista na música regional e com a cultura nacional.

Historicamente os flautistas brasileiros sempre estiveram ligados as manifestações musicais dos mais variados campos. Formados em bandas, rodas de choro, escolas de música ou autodidatas, assimilam influências com extrema sensibilidade e delas se valem para naturalmente fixar uma expressão tipicamente nacional, com inúmeras formas do entendimento do discurso musical quando se trata de assimilar um discurso popular isto é aprender a tocar choro, samba, baião, frevo e tantos outros gêneros que compõem o legado musical brasileiro isso se dá basicamente de uma maneira informal está informalidade se resume principalmente no chamado aprendizado de ouvido, ou, seja depende de aguçada percepção auditiva, resultando numa experiência intuitiva predominante sobretudo entre os instrumentistas de acompanhamento harmônico no caso do choro os violonista e cavaquinho ou mesmo o piano e acordeon. (DIAS, 1996, p. 5)

Contribuímos com esta pesquisa para o não esquecimento dessas modificações que o instrumento sofreu a partir do século XVII, sobretudo no Brasil no início do século XX. Apontando a música popular brasileira e os seus elementos como os principais responsáveis

¹¹¹ Músico e professor responsável pelos ensinamentos de contrapontos no gênero.

¹¹² Disponível em (1337) Naquele Tempo - YouTube acesso em: 27 mai. 2021.

pelos reflexos sofridos, através de uma análise técnico-interpretativa de obras Armoriais escritas para flauta transversal, evidencio os elementos rítmicos, melódicos e interpretativos, oriundos da música dos caboclinhos e das bandas de pífanos¹¹³. Anjos (2013) aborda o idiomatismo e os reflexos da prática interpretativa da gaita¹¹⁴ para flauta-transversal na interpretação dos fragmentos melódicos do caboclinho:

A gaita pode ter reminiscências das antigas flautas indígenas como o próprio contexto de atuação sugere, mas como se sabe, dentro do processo dinâmico de formação da cultura brasileira no decorrer de sua história, com os elementos étnicos se influenciando e se amalgamando continuamente, é difícil de acreditar que seus construtores-artesãos, índios, negros ou mestiços, tenham se isolado de qualquer interferência externa. Em nossa opinião, trata-se de um instrumento produzido pelas mãos do mestiço brasileiro (mulato, caboclo ou cafuzo) possivelmente em meados do século XVIII que, sob os efeitos da civilização, soube sabiamente aproveitar inicialmente os recursos e os objetos disponíveis à sua volta como o bambu, a taboca ou a taquara, e mais recentemente os canos de alumínio ou PVC, para construir criativamente um instrumento simples, porém versátil e de acordo com os padrões de seu contexto cultural. (ANJOS, 2013, p. 59)

O Método brasileiro ilustrado para flauta-transversal (WOLTZENLOGEL, 1984) é a principal referência na discussão deste capítulo sobre a desconstrução da tendência dominante da prática de música europeia. A referida publicação atribuiu às suas lições melodias e ritmos característicos da música brasileira do samba, valsa, maracatu, frevo, choro, cantigas e toadas. Também estão expressos fragmentos de suas síncopes irregulares e regulares, acentuações, articulações e efeitos sonoros.

Como recurso didático, utiliza-se de composições, trazendo estudos técnicos-interpretativos encontrados nas composições de autores brasileiros. Material didático que direciona o flautista para realidade do mercado musical brasileiro associando à vivência, além do conhecimento sobre a teoria musical, da prática de conjunto, da formação de repertório, da criatividade e da criação composicional.

Figura 46 - Fragmento melódico do estudo de danças populares composto por Guerra-Peixe no capítulo em Três Flautas do Método Ilustrado. (WOLTZENLOGEL, 1984, p. 24)



Fonte: WOLTZENLOGEL, Celso Porta. Método Ilustrado de flauta. Rio de Janeiro: Irmão Vitale, 1984.

¹¹³ Bandas de pífanos denominadas por César Gerra-Peixe. Disponível em: <http://www.guerrapeixe.com/>. Acesso em: mai. 2019.

¹¹⁴ Organologia do instrumento aerofone, gaita de bisel instrumento melódico do caboclinho.

O autor relata através de entrevista que o método foi uma iniciativa pessoal pensada para facilitar a aprendizagem das técnicas da flauta-transversal para iniciantes e autodidatas. Naquela época havia uma grande necessidade por um método genuinamente com concepções rítmicas e melódicas dentro da estética da música nacional.

[...] Depois que eu voltei de Paris, um belo dia o Guerra-Peixe me falou: ‘você não vai fazer um método para flautista, olha cuidado se você não fazer o Mario Mascarenhas vai escrever’. Eu disse: ‘olha, ‘Guerra’, eu tenho uma ideia melhor, uma grande ideia, mas não sou compositor. O Guerra-Peixe me disse: ‘se preocupe com a parte técnica do método’. Então, o Guerra-Peixe começou a escrever os estudos. Devido as minhas experiências nos estúdios, gravando música popular, um dia fui gravar no lugar do Nicolino Cópia, o ‘Copinha’, e percebi que havia uma necessidade de escrever todas aquelas síncopes encontradas nas composições de música brasileira. Por isso que convidei alguns compositores para escreverem estudos sob síncopes, no método tem um capítulo somente de estudos de síncopes’. (WOLTZENLOGEL, 2020)

4.8 O reflexo do pífano na música camerística do Quinteto Armorial

O Quinteto Armorial representou com seus instrumentos convencionais a música da cultura popular do Nordeste. A estratégia de Suassuna era por uma música brasileira com base nas nossas origens, nos elementos de nossas tradições, comprovada através da sonoridade apresentada na música camerística do grupo. O pífano da Zabumba¹¹⁵ é representado pela flauta-transversal; a rabeca do cavalo marinho representada pelo violino; a viola dinâmica do repente representada pela viola nordestina; o marimbau de lata do pedinte representado pelo marimbau de madeira¹¹⁶.

Figura 47 - Da esquerda para direita estão Edilson Eulálio (violão), Antônio Nóbrega (rabeca), Antônio Madureira (viola), Egildo Vieira (pífano) e Fernando Torres (marimbau).



Fonte: Antônio Madureira (1971)

¹¹⁵ Bandas de pífanos formadas por dois pífanos de taquara, pratos, tarol e zabumba.

¹¹⁶ Fabricado por *luthier e temperado*

No livro - O Movimento Armorial - Suassuna (1974) aponta as pesquisas sobre os elementos da banda de pífano, do cavalo marinho e do repente que estiveram presentes na Música Armorial. Autores destacaram que o discurso de Ariano Suassuna sobre “aspereza” era para o grupo apresentar na prática interpretativa das composições os aspectos idiomáticos das músicas das tradições populares.

Mas tudo que venho dizendo até aqui foi escrito apenas para anunciar o fato mais importante de todos: é que o Quinteto Armorial inicia somente agora a sua fase realmente mais livre, mais criadora e mais fecunda. José Tavares do Amorim teve que sair dele, por causa de suas inúmeras obrigações de músico profissional. Em seu lugar entrou para o quinteto um estudante alagoano que pretende ser engenheiro, mas que é coisa muito importante: sabe tocar pífano como ninguém! Isso possibilitou a Antônio José Madureira, a Antônio Carlos de Nobrega de Almeida – assim com Capiba e Jarbas Maciel uma criação mais brasileira na música, principalmente porque conseguimos também, para o grupo uma autêntica ‘rabeça’ que Antônio Carlos de Nobrega de Almeida ajeitou e que está alternando com o violino; assim como o alagoano, cujo nome é Egildo Vieira, alterna a flauta com o pífano que é usado ou não de acordo com o espírito da música a tocar. (SUASSUNA, 1974, p. 65)

No que descreve Silva (2014, p 29), após uma análise das gravações que continham a presença da rabeça, do violino, dos ritmos e dos estilos presentes no Concertino para Violino de Guerra-Peixe: Romance de Minervina e Excelência¹¹⁷, do Quinteto Armorial mostram o violino com sonoridade agressiva e estridente, com uso de pouco vibrato e cordas soltas. Estas duas músicas apresentam semelhança com a música renascentista; e o Ponteio Articulado¹¹⁸ do Quinteto Armorial constatamos o uso do *bariolage* também utilizada no Concertino. Cocada (1970), Toré, Sem Lei nem Rei (1. Mov) e Mourão¹¹⁹ de Guerra-Peixe, gravação do Quinteto Armorial demonstra a característica que move grande parte dos ritmos nordestinos, a acentuação dos tempos fracos e o uso de síncope. Toada e desafio¹²⁰ (Quinteto Armorial), apresenta uma textura polifônica em fragmentos melódicos repetidos e sobrepostos em várias vozes, às vezes, semelhante ao fugato, que exemplifica a riqueza de detalhes na Música Armorial e que também tem origem na influência Ibérica. Cantoria¹²¹ da Orquestra Armorial de Câmara e Zabumba Lanceada¹²² (1980) do Quinteto Armorial demonstram o uso das terças paralelas sobrepostas entre o violino e a flauta.

¹¹⁷ Disponível em [ufrgsmestranda2014 \(wixsite.com\)](http://ufrgsmestranda2014.wixsite.com), senha de acesso: guerrapeixe

¹¹⁸ Disponível em [ufrgsmestranda2014 \(wixsite.com\)](http://ufrgsmestranda2014.wixsite.com), senha de acesso: guerrapeixe

¹¹⁹ Disponível em [ufrgsmestranda2014 \(wixsite.com\)](http://ufrgsmestranda2014.wixsite.com), senha de acesso: guerrapeixe

¹²⁰ Disponível em [ufrgsmestranda2014 \(wixsite.com\)](http://ufrgsmestranda2014.wixsite.com), senha de acesso: guerrapeixe

¹²¹ Disponível em [ufrgsmestranda2014 \(wixsite.com\)](http://ufrgsmestranda2014.wixsite.com), senha de acesso: guerrapeixe

¹²² Disponível em [ufrgsmestranda2014 \(wixsite.com\)](http://ufrgsmestranda2014.wixsite.com), senha de acesso: guerrapeixe

A sonoridade gerada por esse efeito remete diretamente à música do Sertão. Nestas obras pode-se observar a caracterização sonora da rabeca com o pífano representado pelo violino e pela flauta, respetivamente. Em *Aboio Esporido*¹²³ da Orquestra Armorial de Câmara e *Cantiga*¹²⁴ (1980) do Quinteto Armorial, pude estabelecer um paralelo com o segundo movimento do Concertino. Nestas gravações, de carácter reflexivo ou melancólico, também observei a sonoridade do marimbau. Este instrumento dentro do Movimento Armorial tem a sonoridade mais rústica arranhada, áspera e metálica, lembra as características sonoras da rabeca e do pífano.

O pífano no século passado não era visto comumente nas salas de concertos e festivais de música instrumental, cuja ascensão pela demanda deu-se no século XXI. Vieira, através de experimentações para confecção do pífano, o reorganizou acusticamente, padronizando armaduras, afinações em 440, 442 Hertz e timbres de acordo com o cálculo do diâmetro e do comprimento da matéria-prima. Seu desejo era dar possibilidades ao instrumento considerado da roça através do processo da reorganização acústica do pífano, tornando-o capaz para compor orquestra de câmara e demais grupos musicais camerísticos no que afirma Hugo Pordeus, na dissertação de mestrado chamada *a Malícia do Pife* (2005), no capítulo 5.5, p.165, onde observou o método de afinação, construção dos pífanos e justificativas de Egildo Vieira sobre a invenção metodológica que:

Como construtor de instrumentos, talvez esta necessidade prática tenha impulsionado Egildo a desenvolver um pife capaz de se adequar ao sistema de temperamento igual. O autor ouviu repetidas vezes deste pifeiro que os seus pífes, ao contrário dos outros, eram os únicos afinados e temperados e que ele descobriu depois de muitos anos de pesquisa um método de construção que permitia afinar os instrumentos em qualquer tom desejado. É por causa disto que Egildo não segue a tipologia tradicionalmente conhecida da ‘família de pife’ ele não fabrica exemplares régua inteira, três-quartos, meia régua ou aproveito, chegando mesmo a titubear quando tentava identificar estes tipos), mas fabrica as flautas em várias tonalidades cromaticamente aproximadas para que possa sacá-los em uma atuação de performance que exija tonalidades distintas no repertório. Egildo também se gaba do método e fala com orgulho e superioridade dele, relegando sutilmente as outras tradições ao domínio do ‘exótico’ e do ‘outro’, ou seja, agindo etnocentricamente. Estas reações são perfeitamente naturais, já que Egildo vem pesquisando sobre a construção de instrumentos desde o seu ingresso no Movimento Armorial, na década de 70, o que possivelmente o levou a tentar encontrar uma solução para combinação das afinações de instrumentos ‘populares’ com as dos instrumentos ‘de orquestra’ ocidentais. (PIRES, 2005, p.166)

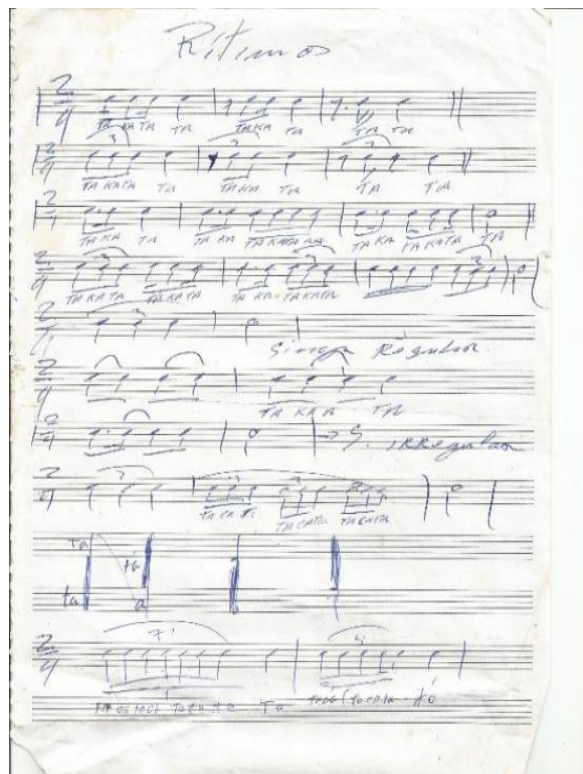
¹²³ Disponível em [ufrgsmestranda2014 \(wixsite.com\)](http://ufrgsmestranda2014.wixsite.com), senha de acesso: guerrapeixe

¹²⁴ Disponível em [ufrgsmestranda2014 \(wixsite.com\)](http://ufrgsmestranda2014.wixsite.com), senha de acesso: guerrapeixe

Vieira tinha na experiência musical a prática de tocar pífano. Instrumento que se assemelhava com a flauta-transversal (embocadura e anatômica). Empregou a técnica do pífano na execução musical, criando seu próprio padrão de articulação e rudimentos fonéticos que facilitou na interpretação da Música Armorial na flauta transversal. A particularidade de ter participado das manifestações e por tocar em conjuntos musicais¹²⁵ da cidade do Recife rendeu-lhe prestígio e admiração.

[...] Uma coisa que eu acho que papai também se interessou pela chegada de Egildo é a questão do reisado, da música do reisado que ele tem uma música lá que baseada no reisado. Eu vou atrás do Sesc para saber sobre o documentário que foi gravado com papai para a tv escola. Eles gravaram a parte de Pernambuco, Alagoas e Paraíba. Aparece Madureira, aparece aquela cantora lírica cantando, aparece Egildo em Piranhas. Estou para escrever para o diretor do Sesc para perguntar a ele como eu posso ajudar para esse material ir pra luz. Papai gravou na Bahia era aula espetáculo, ele pegava a raiz e o que saiu da raiz não só da parte de música, mas de um modo geral. Ele conseguiu fazer Bahia, Alagoas, Piauí, Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte. Os que faltaram fazer foram: Sergipe e Maranhão. (SUASSUNA, 2019)

Figura 48 - Manuscrito de um método de células rítmicas elaborado por Vieira com rudimentos fonéticos.



Fonte: VIEIRA (2006)

¹²⁵ Grupos de música popular brasileira formado por no máximo dez músicos.

4.9 Sugestão para interpretação

A proposta da pesquisa é apresentar nas edições de partituras das músicas analisadas, bem como as expressões musicais mais usadas pelo compositor, dando sugestão de interpretação. Recurso no qual auxilia o desenvolvimento técnico do intérprete, durante a execução da obra. Cada compositor tem sua própria expressão no que exemplifica Vieira sobre a sua articulação no forró:

[...] Isso é um exercício, tutukutu subindo e kutukutu descendo com as articulações fica com mais força e nitidez, você sabendo controlar. No método não tem isso não, subindo e descendo. Subindo se usar, tu às vezes falha no grave, kutukutu é difícil falhar, o tu falha [sic] se você não tiver bem preparado. Tururu - essa articulação é dupla, mas é branda não tem como tocar um 'forró brabo' com essa articulação branda; 'forró brabo' tem que ser aquela. Vou ajeitar esse pífizinho vai ficar bom, vou tirar daqui, gostei da espessura dele e do som encorpado. (VIEIRA, 2015)

Vejamoss essa representação, na figura seguinte:

Figura 49 - Rudimentos fonéticos no modelo ascendente e descendente de Vieira utilizado no pífano na execução do forró.



Fonte: VIEIRA (2006)

As expressões para Vieira são essenciais na interpretação, pois o compositor misturava ligaduras, rudimentos fonéticos e as articulações na busca de explicar o texto musical de acordo com o sotaque da música regional. Benck (2004, p. 54) afirma, na sua tese *Regionalismo Fonético e Articulação Fundamental na Flauta Transversal*, que “[...] a flauta recorre à língua falada tal como as primeiras referências italianas para prática da articulação no século XVI”. A autora comenta a forma de execução dos rudimentos partir da visão de quatro autores: Nyfenger (1986), Wurz (1988), Le Roy (1966) e D’ Avila (2000).

Nyfenger (1986) e Wurz (1988) defendem quatro posições que a língua pode assumir para o golpe simples: 1) entre os lábios; 2) entre os dentes, mas sem tocar os lábios; 3) atrás dos dentes superiores; 4) mais atrás do palato.

De acordo com os autores, cada uma dessas posições oferece respostas e aplicações diferentes. O golpe simples oferece uma resposta rápida, mas não é facilmente repetido e pode perturbar os lábios. Para o golpe número dois, determina repetições rápidas deixando os lábios

independentes para se posicionar antecipadamente. Sobre o golpe número três, Nyfenger versa que este é o mais acessível em termos de distância para ser empregado como a primeira parte do golpe duplo. Finalmente, a última possibilidade é menos incisiva. Segundo o autor, usa-se o rudimento para articulações mais brandas. Sobre o golpe considerando “K” como sua segunda sílaba, o autor adverte para alguns problemas que possam ocorrer, tais como desequilíbrio entre os golpes, últimos desiguais e imprecisão, para logo então, oferecer uma metodologia para se estudar o golpe duplo.

Le Roy (1966) defende que o momento para iniciar o trabalho com a articulação ocorra quando a embocadura e a respiração já estejam um pouco estabilizadas. Descreve o posicionamento e o movimento da língua utilizando-se das articulações “Te” “Te” “De” “Tei” “Deu”. O autor traz a interessante definição do golpe duplo como o único movimento da língua para realizar dois ataques. “Te-Ke” é a indicada, sendo variada para “*deu-gueu*” num resultado mais brando. Estas mesmas sílabas são utilizadas para o ritmo ternário do padrão “*Te Ke Te - Te Ke Te - Te Ke Te*”, assim como “*Deu Gueu Deu - Deu Gueu Deu - Deu Gueu Deu*”.

D’ Avila (2000) realiza um estudo sistemático, compilando as diversas articulações que surgiram ao longo da história, oferecendo indicação para realizá-las. Fundamentado na fonética, o autor chama atenção correlação a articulação da fala e nos instrumentos de sopro, através do aparelho fonador, comum a ambos os processos articulatórios, e da aplicação de sílabas. Em sua abordagem, os rudimentos fonéticos apresentados em texto de articulação acabam em questionamentos, tais como compreender mais profundamente os problemas que ocorrem na articulação, como o desequilíbrio entre os golpes, os ritmos desiguais e a imprecisão na realização do golpe duplo, ou, ainda, que bases sustentam o arqueamento da língua para realização do golpe simples.

Benck ressalta que as características da letra “T” no idioma francês são favoráveis à produção da articulação fundamental na flauta. Seu posicionamento acarreta em uma maior velocidade do golpe, centralizando sua ação na ponta da língua, além de não ocorrer conflitos entre os lábios articulatórios, já desenvolvidos para falar e o processo requerido para realizar a articulação dos sons na flauta transversal. Afirma que no idioma português falado, em alguns estados do Nordeste brasileiro, como Pernambuco e Paraíba, a letra “T” possui as mesmas características fonéticas favoráveis à sua aplicação no processo articulatório na flauta

transversal, visto que é produzido naturalmente como um fonema áptico dental¹²⁶ e sem aspiração.

O trato vocal¹²⁷ está diretamente relacionado às vogais que também exercem uma enorme influência na eficácia do golpe da língua inicialmente, porque cada vogal pode modificar algumas características da consoante que antecede certas articulações secundárias, produzidas de acordo com a vogal adjacente como labialização ou palatalização, que influenciam diretamente na performance da língua e no resultado sonoro na fala e na flauta.

Figura 50 - Padrões de articulações utilizados na música regional.



Fonte: BEZERRA, J.R.A. **Grande Missa Nordestina de Clóvis Pereira**: estudo para interpretação. Natal: UFRN, 2014.

O glissando¹²⁸ é utilizado por Vieira na parte B do *Forró de Salú* (2003). O ornamento está escrito no início do sétimo compasso até o final do oitavo compasso, e é um trecho na composição que imita o efeito sonoro produzido pela rabeça. Técnica conhecida por “meio buraco” é aplicada pelos pifeiros nas bandas de pífanos. Efeito provocado pelos deslizamentos dos dedos¹²⁹ nos orifícios do pífano, que também pode ser praticado na flauta transversal, modelo aberta. Segundo João do Pife, os efeitos criados no pife durante a execução é um insulto aos outros pifeiros, uma brincadeira, uma forma de desafio de criatividade.

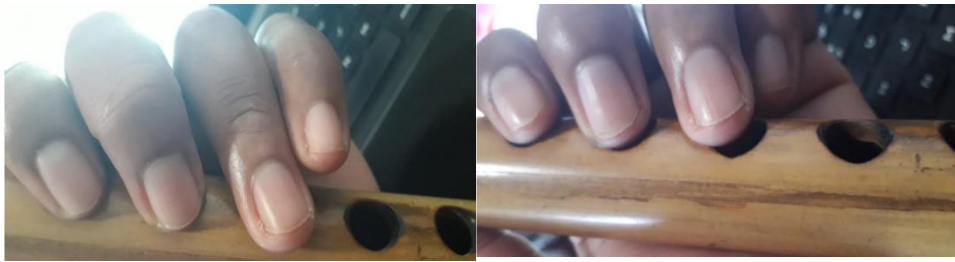
¹²⁶ O ponto de articulação de uma consoante onde ocorre uma obstrução no trato vocal entre um gesto articulatório, um articulador ativo (tipicamente parte da língua) e uma localização passiva (tipicamente alguma parte do céu da boca).

¹²⁷ É o espaço compreendido entre as pregas vocais e os lábios.

¹²⁸ De acordo com Med (1996, p. 327) glissando é um ornamento moderno que consiste no deslizamento rápido entre duas notas reais.

¹²⁹ Visualização do uso da técnica descrita no link: <https://www.youtube.com/watch?v=9Mvm7CTk9lc>

Figura 51 – A fotografia da esquerda os dedos fecham os orifícios e na fotografia da direita deslizam fazendo a posição do meio buraco que provoca o efeito do glissando no pífano.

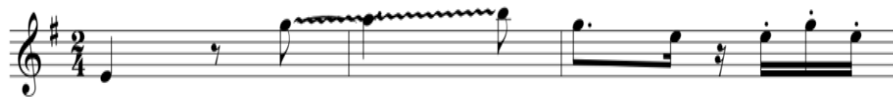


Fonte: Arquivo pessoal (2021)

Na técnica da guitarra, esse movimento é conhecido por *bending*¹³⁰. É realizado de forma a se atingir uma altura distinta da altura inicial da nota. (GRIMES, 2014, *apud* MAGALHÃES, 2015). Dick (1972) afirma que o ornamento é pouco utilizado pelos flautistas; e no método de técnicas contemporâneas, exemplifica o uso do glissando no estudo da técnica expandida.

O levantamento das chaves produz intervalos invariáveis, o glissando é algo que muitos flautistas têm sido inibidos de tocar glissando, o que pode ser executado de duas maneiras. A primeira técnica é possível apenas em flautas com orifícios abertos que consiste principalmente em deslizar cuidadosamente os dedos nos buracos das chaves de buracos abertos e depois encaixar os dedos nas bordas das chaves. Este método produz um glissando mais ou menos contínuo desde B3 grave A6 a agudo. Em segundo lugar, tocar a articulação da cabeça só a cobertura e abertura gradual da sua extremidade produz sete glissando de tamanho variável. (DICK, 1975, p. 72, tradução nossa)¹³¹

Figura 52 – Trecho da parte B do *Forró de Salú* (2003) onde inicia o glissando no final do sétimo para o oitavo compasso.



Fonte: VIEIRA (2003)

¹³⁰ Técnica utilizada na guitarra e também no violão que consiste em suspender ou abaixar uma ou mais cordas do instrumento com os dedos ou dedo da mão esquerda alterando a afinação das cordas da sua guitarra.

¹³¹ Since the lifting of keys produces discontinuous steps, flutists have long been inhibited from playing glissandi, which can be performed in two ways. The first technique, possible only on open-hole flutes, consists primarily of carefully sliding the fingers off the holes of the open-hole keys, and then fitting the rims of the keys. This method produces a more or less continuous glissando from low B3 to high A 6. Secondly, playing the headjoint alone by gradually covering and opening its end produces seven glissandi of varying size.

Para Vieira, no compasso vigésimo do *Forró de Salú* (2003), o executante deve acentuar mordente superior¹³² na primeira semicolcheia do compassado sem perde o andamento.

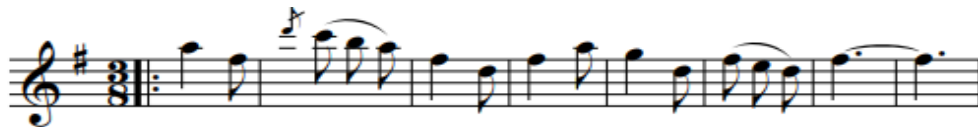
Figura 53- Trecho da parte B que indica o mordente no vigésimo sexto compasso do *Forró de Salú* (2003).



Fonte: VIEIRA (2003)

Conforme descreve Vieira, quanto mais o andamento lento, o movimento do ataque da apojetura superior¹³³ é mais rápido. No primeiro movimento da suíte *Lamento do São Francisco* (2003), o executante deve estabelecer a interpretação do ornamento conforme o pensamento do autor. O vibrato¹³⁴ na suíte *Lamento do São Francisco* (2003) é utilizado especificamente na última nota da frase de cada sistema, tornando-o crescente até o final da duração da nota.

Figura 54 – Trecho que indica no segundo compasso apojetura superior no primeiro movimento da suíte *Lamento do São Francisco* (2003)



Fonte: VIEIRA (2003)

Para Vieira, no segundo movimento da suíte *Lamento do São Francisco* (2003), o executante deve acentuar *sforzando*¹³⁵ a primeira nota de cada compasso sem perder energia.

Figura 55 - Trecho que indica a célula rítmica do caboclinho como o *sforzando* no segundo movimento da suíte *Lamento do São Francisco* (2003).



Fonte: VIEIRA (2003)

¹³² De acordo com Med (1996, p. 306), o sinal é um intervalo que se compõe de duas notas que precede a nota real.

¹³³ De acordo com Med (1996, p. 295), apojetura é o intervalo que precede a nota real da qual se separa pela distância de 2ª maior ou menor.

¹³⁴ De acordo com Woltzenlogel (1988, p. 78), o vibrato é um som com ondulações.

¹³⁵ De acordo com Med (1996, p. 219), o sinal na nota deve ser acentuado e em seguida suavizado.

A oralidade faz-se presente nas observações de Vieira, pois grande parte do seu conhecimento musical foi adquirido através dos ensinamentos dos mestres de bandas de pífanos e bandas de música da sua cidade. Além disso, as vivências, hábitos e a personalidade do compositor estão impressas em suas obras, porém o autor atribuía a releitura para suas músicas, usando novos padrões de articulação, rearmonização e a orquestração com a instrumentação diversificada para outros seguimentos musical. No que diz Abdo (2000, p. 20) sobre a personalidade do executante, longe de ser um dado negativo, uma “lente deformante”, é um adequado canal de diálogo, que, quando convenientemente explorado, revela-se extremamente positivo e profícuo. Naturalmente, o intérprete pode falhar e deixar que suas reações e pontos de vista assumam foros de parâmetro interpretativo, sobrepondo-se à obra. Mas, nesse caso, a bem se ver, nem mesmo se trata de “interpretação”, pois o que ocorre é a própria falência desse ato como tal. A menos que se trate de um outro tipo de atividade, intencionalmente “super interpretativa”, como a “releitura”, o “arranjo”, por exemplo, cujo estatuto é diverso da interpretação.

A interpretação e a execução de uma obra musical pressupõem a realização de escolhas. Dependendo das escolhas adotadas, o intérprete propõe diferentes interpretações para uma mesma obra, influenciando na mensagem transmitida. Para que essas escolhas sejam fundamentadas, é necessário embasá-las em um conjunto de conhecimentos sobre a obra a ser estudada, sejam elas teóricas, instrumentais, histórico-sociais, estilísticas, analíticas, baseadas em práticas interpretativas de época, organológicas, iconográficas etc. Esse conjunto de conhecimentos e informações fornece elementos que influenciam a interpretação de uma obra e, conseqüentemente, a *performance*. Contudo, a *performance* poderia até mesmo prescindir desse conjunto de conhecimentos e, ainda assim, constituir-se em uma *performance* coerente e válida. (WINTER; SILVEIRA, 2006, p.67)

5 EDIÇÃO CRÍTICA DAS OBRAS

A edição crítica é fundamental para este estudo, pois caracteriza as formas de execução técnica dos ornamentos e efeitos que são intrínsecos da cultura pírfano na música nordestina para flauta transversal, sobretudo para o segmento camerístico da Música Armorial apresentado neste capítulo.

A vantagem que uma edição crítica oferece a seus usuários é a orientação de um estudioso que dedicou uma quantidade considerável de tempo, energia e imaginação aos problemas da peça e cuja opinião, portanto, vale a pena considerar. Isso não quer dizer que os usuários não precisem pensar por si próprios, nem que devam concordar com o editor em todos os detalhes. Mas uma atitude crítica deve estimular uma resposta crítica, da qual uma manifestação possível é uma edição competitiva. Muitas dessas questões ambíguas nunca podem ser resolvidas definitivamente, seja porque os materiais de origem pereceram ou porque as ambiguidades estavam presentes na concepção composicional original da obra.¹³⁶ (GRIER, 1996, p. 181, tradução nossa)

A edição crítica tem o objetivo de padronizar uma melodia ou linguagem musical que o compositor deseja expressar sobre determinado estilo ou ritmo musical. Ela pode oferecer desde uma sugestão para execução até várias versões, além de modelos técnicos para resolução de um aspecto interpretativo de um idiomatismo apresentado na partitura.

Segundo Figueiredo (2004), existem sete tipos de edição de partitura que podem ser utilizados: edição fac-similar (reproduz uma fonte fielmente, através de meios fotográficos ou digitais); edição diplomática (apresentar um texto musical fiel o mais possível ao original, porém transcrito pelo editor, acrescentando um componente interpretativo); edição crítica (investiga e registra, prioritariamente, a intenção de escrita do compositor); edição *utext* (que evita acúmulo de informações causado “assoreamento da fontes”); edição prática (exclusivamente para executantes, sendo baseada em uma única fonte, na verdade qualquer fonte, com utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto); edição genética (que trazem apenas diversas versões ou rascunhos, anotações) e edição aberta (baseada em várias fontes,

¹³⁶ Critical editions should generate critical users. The advantage a critical edition offers its users is guidance from a scholar who has devoted a considerable amount of time, energy and imagination to the problems of the piece and whose opinion is therefore Worth considering. This is not to say that users need not do any thinking for themselves, nor that they must agree with the editor in every particular. But a critical attitude should stimulate a critical response, of which one possible manifestation is a competing edition. Many of these ambiguous issues can never be resolved definitively, either because source materials have perished or because ambiguities were present from the original compositional conception of the work.

tem um objetivo musicológico por excelência, ao permitir o estudo da transmissão de uma obra musical).

Para Grier (1996, p.156), a edição crítica representa o público geral musicalmente interativo: estudante de desempenho, acadêmico e o público musicalmente letrado em geral. A edição crítica é, ou deveria ser, o veículo impresso ou escrito principal pelo qual a música é comunicada ao seu público. Portanto, o propósito de uma edição crítica é bastante simples: transmitir o texto que melhor represente a evidência histórica das fontes. Essa evidência está aberta à interpretação e, portanto, dois editores irão, com toda a probabilidade, produzir duas edições diferentes da mesma obra. Essa é a natureza da pesquisa histórica e humanística, e não deve ser lamentada. Os editores também podem divergir quanto ao seu modo preferido de apresentação¹³⁷.

5.1 Forró de Salú

Na edição 2003 do Forró de Salú, nos compassos 1 e 2, não possuem articulação. Vejamos:

Figura 56 - Compasso 1 ao 2 do Forró de Salú, edição 2003.



Fonte: VIEIRA (2003)

Na edição 2021, a partir do 3º compasso apresenta o staccato com ligadura.

Figura 57 - Compasso 1 ao 2 do Forró de Salú, edição 2021.



Fonte: O autor (2021)

¹³⁷ The audience of the critical editions is the general musically literate audience: performer, student, scholar, and the musically literate general public. The critical editions is, or ought to be, the primary printed or written vehicle by which music is communicated to its public. Therefore, the purpose of a critical edition is quite simple: to transmit the text that best represents the historical evidence of the sources. That evidence is open to interpretation, and so two editors will, in all likelihood, produce two different editions of the same work. That is the nature of historical and humanistic research, and is not in the least to be regretted. Editors may also differ as to their preferred mode of presentation.

Na edição 2003, o editor acrescentou uma ligadura a partir da última nota do compasso 15 até a última nota do compasso 16, representando um glissando.

Figura 58 - Compasso 15 ao 16 do Forró de Salú, edição 2003



Fonte: VIEIRA (2003)

Na edição 2021 é acrescentado o ornamento que caracteriza o efeito através do glissando, a partir da nota sol do compasso 15, até a nota si do compasso 16.

Figura 59 - Compasso 15 ao 17 do Forró de Salú, edição 2021.



Fonte: O autor (2021)

Na edição 2003, o mordente não está inserido na primeira nota do compasso 26, conforme o pensamento do compositor.

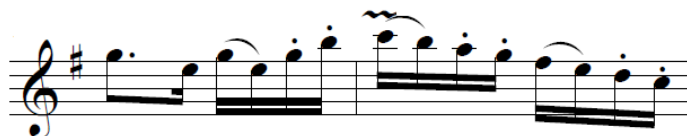
Figura 60 - Compasso 25 ao 26 Forró de Salú, edição 2003.



Fonte: VIEIRA (2003)

Na edição 2021, o mordente simples é inserido na primeira nota (dó) do compasso 26.

Figura 61 - Compasso 25 ao 26 do Forró de Salú, edição 2021.



Fonte: O autor (2021)

5.2 Lamento do São Francisco

Na edição 2003, o compasso número 2 não apresenta expressão com ligadura e ornamento da apoiatura.

Figura 62 - Compasso 1 ao 3 do Lamento de São Francisco, edição 2003.



Fonte: VIEIRA (2003)

Na edição 2021, a apoiatura antecede a ligadura no compasso 2. Observe:

Figura 63 - Compasso 1 ao 3 do Lamento do São Francisco, edição 2021.



Fonte: O autor (2021)

Na edição 2003, o caboclinho não há expressão do *sforzando* nas primeiras notas de cada compasso.

Figura 64 - Compasso 33 ao 35 do lamento de São Francisco, edição 2003.



Fonte: VIEIRA (2003)

Na edição 2021 o *sforzando* está acrescentado na primeira nota de cada célula do trecho do caboclinho.

Figura 65 - Compasso 33 ao 35 do Lamento do São Francisco, edição 2021.



Fonte: O autor (2021)

Na edição 2003, não há apojetura nos compassos 59 e 60 do galope. Vejamos:

Figura 66 - Compasso 59 ao 60 do Lamento do São Francisco, edição 2003.



Fonte: VIEIRA (2003)

Na edição 2021, as apojeturas estão nos compassos 49 e 50 do galope.

Figura 67 - Compasso 49 ao 50 do Lamento do São Francisco, edição 2021.



Fonte: O autor (2021)

Na edição 2003 as ligaduras não estão no galope.

Figura 68 – Compasso 68 ao 71 do Lamento do São Francisco, edição 2003.



Fonte: VIEIRA (2003)

Na edição 2021 as ligaduras estão presentes no galope a partir do compasso 58 a 61.

Figura 69 – Compasso 58 a 61 do Lamento do São Francisco, edição 2021.



Fonte: O autor (2021)

Na edição 2003 o romance não apresenta ligadura no compasso 78.

Figura 70 - Compasso 77 ao 79 do Lamento de São Francisco, edição 2003.



Fonte: VIEIRA (2003)

Na edição 2021, a ligadura está expressa no romance a partir do compasso 68 e nos demais compassos que possuem o mesmo fragmento.

Figura 71 - Compasso 68 do Lamento do São Francisco, edição 2021.



Fonte: O autor (2021)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em virtude dos aspectos apresentados, finalizo a pesquisa direcionada ao compositor e instrumentista Egildo Vieira (*in memorian*). Ao longo desse trabalho, realizamos diversas buscas por diferentes caminhos para obter as melhores informações, principalmente dos relatos dos entrevistados que diante da pandemia se tornou difícil obtê-los, mas realizamos que foi possível via plataformas/recursos de comunicação, tais como o *Zoom*, *Meet* e o *Whatsapp*. Informações substanciadas na oralidade sobre as influências musicais do compositor e do seu processo criativo na elaboração das obras: *Lamento do São Francisco (2003)* e *Forró de Salú (2003)*.

De acordo com foco central do estudo, apresentamos suas composições armoriais, as quais se tornaram importantes para literatura da “flauta transversal brasileira”, expandidas através desta edição crítica, cujo objetivo foi a construção da interpretação musical. Interpretação na qual somadas às peculiaridades da investigação, focada no contexto histórico da construção da música no Movimento Armorial, do estudo técnico-analítico nas análises musicais e dos aspectos técnico-interpretativos na sugestão de interpretação para execução musical. Recursos que proporcionaram articulações entre os saberes do performer na construção de conceitos sobre as experiências significativas da interpretação da Música Armorial.

As entrevistas com os compositores Egildo Vieira, Jarbas Maciel e Antônio Madureira fomentaram a metodologia para elaboração do estudo. Através da coleta de dados contextualizamos a história e o conceito estético do segmento musical na visão do Quinteto Armorial. Além disso, uma revisão de literatura sobre Vieira, juntamente com referencial teórico embasaram o estudo da pesquisa qualitativa dividida em três fases: construção, experimentação e interpretação. Trataram-se de análises musicais, sugestão de interpretação e arranjos de releitura das obras *Lamento do São Francisco* e *Forró de Salú (2003)*, transcritos para partitura de flauta transversal e pífano, elaborados pelo autor. O resultado deste estudo é apresentado em uma edição crítica dos elementos característicos da música de Vieira descritos na partitura.

Da articulação, do vibrato, da expressão musical, dos rudimentos fonéticos e dos ornamentos, aspectos fundamentais na edição, assim como os autores específicos que trataram destas questões, alegando experimentações como fundamento. No que tratou o mestre João do Pife sobre seu processo criativo, que se desenvolve na base de improviso, como relatado na sua história de vida no âmbito cultural da Feira de Caruaru, onde iniciou sua carreira musical. A importância da história da flauta transversal na música nacional e dos flautistas pioneiros na

interpretação da música popular como Joaquim Calado, “Pixinguinha”, Mathieu Reichert e Patápio Silva, entre outros.

Além disso, destaco a importância dos verbetes dos dicionários de música que auxiliaram a tradução dos significados dos termos populares da cultura nordestina neste trabalho. Esses verbetes informaram as origens dos elementos musicais do nordeste, sobretudo de Alagoas e de Pernambuco. É justo citar como exemplo o termo - guarda-chuva - uma compilação de ritmos populares junto ao gênero do Forró, que teve Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro como precursores no mercado fonográfico. O gênero trouxe, na releitura, a ressignificação cultural contra o espistemicídio musical do pífano e seus reflexos na música brasileira, por meio de composições criadas através dos motivos melódicos intrínsecos na música das bandas de pífanos.

O embasamento teórico no campo de atuação da elaboração do projeto de pesquisa, no que diz respeito das partituras das obras analisadas, possibilitou a divulgação deste estudo em congressos e simpósios internacionais. No formato de recitais palestras, apresentações artísticas e publicações em revistas que se alinham com a performance musical estabelecida pelo programa de pós-graduação e da linha de pesquisa processo e dimensões da criação artística, alargando a discussão dos temas suscitados e a divulgação dos mesmos, sobretudo do universo popular na academia.

Desenvolvemos esta dissertação na condição de ascensão ao repertório do compositor e do seu reflexo na música brasileira para o âmbito da pesquisa acadêmica. Sendo assim, com a realização da análise musical das obras editadas e apresentando duas releituras com arranjos das obras, do registro fonográfico com dois arranjos baseados na estética da Música Armorial e na experimentação timbrística dos instrumentos pífano, flauta transversal, viola nordestina, baixolão e percussão, além de duas edições das composições e dois arranjos musicais para execução musical do intérprete de Música Armorial, podemos afirmar que o objetivo proposto foi alcançado.

O estudo proporcionou-me conhecimento cultural, interpretativo e artístico, pois as obras de Vieira representam em sua forma composicional a identidade de um povo multicultural movido por costumes e crenças. Nelas estão as expressões e os sentimentos de Vieira, um músico que obteve conhecimento artístico durante sua trajetória profissional desde a sua fase quanto criança até sua morte, tocando nos conjuntos de música popular do estado de Alagoas e de Pernambuco. Revelou-se compositor de extrema importância nos anos 70 para música nordestina, compondo Música Armorial e, logo em seguida frevo, marchinha, baião, coco, ciranda, maracatu, maxixe e forró.

As pesquisas de campo e as entrevistas semiestruturadas revelaram que o compositor teve um comprometimento criativo, além de um notório saber sobre música na qual afirmava que era de vertente nordestina nas entrevistas concedidas para imprensa nacional. Portanto, Vieira foi um músico assíduo com sua arte de tocar pífanos e flautas; viveu realizando festejos e programações artísticas por onde passou, inclusive tornando-se referência para uma geração de jovens músicos alunos das oficinas de música que ministrou pelo Brasil. Eles o admiravam como luthier, pifeiro, arranjador, flautista, chorão, diretor musical, educador, músico, compositor e maestro.

REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. **Per Musi** – Revista de Performance Musical v.1, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2000, p.16 – 24.
- ALOAN, Rafael Borges. **A organologia e a adaptação timbrística na Música Armorial**. Rio de Janeiro, 2008. 39 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura Plena em Artes). Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- ALMEIDA, Cláudio Cavalcanti de. **Cláudio Almeida** Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 08 de setembro de 2020. Recife. Texto. Aplicativo Whatsapp.
- ALMEIDA E SILVA, Amaro Hélio Leite da; Anderson Diego da Silva. **Educação dramática e linguagem armorial**: requisitos para a inclusão de alunos em processo criativo. Artigo apresentado em agosto de 2009 no Projeto Versiprosa (evento realizado pela Coordenação de Linguagens e Códigos do IFAL), Maceió, 2009.
- AMARAL, C, E. Premissas e estéticas ideológicas da música armorial. **Revista brasileira de música** – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 321-334, Jul./Dez. 2013.
- ANDRADE, M.R.M. **Ensaio sobre a música brasileira**. Edição comemorativa dos 70 anos da morte do escritor. São Paulo, Poeteiro editor digital. Projeto livro livre, 2016.
- ANDRADE, Sérgio. Entrevista de Leonardo Araujo em 20 de abril de 2020. Recife
- ANJOS, Alexandre Johnson dos. **A gaita dos caboclinhos e seus reflexos nas obras do repertório compositores nacionais**. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2007.
- BARROS, Daniele Cruz. **Caderno de música pernambucana para flauta doce**. Recife: Ed. UFPE, 2019.
- BARBOSA, Fernando Torres. **Fernando Torres**. Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 15 de maio de 2019. Campina Grande. Áudio. Universidade Federal de Campina Grande- UFCG.
- BARROS, Daniele Cruz. **Caderno de música pernambucana para flauta doce**. Recife: Ed. UFPE, 2019.
- BARZA, Sérgio Nilsen. **Orquestra Armorial, 45 anos**: partituras editadas. Recife: Cepe, 2015.
- BENCK, M.C.G.C. O regionalismo fonético e a articulação **fundamental na flauta-transversal**. Tese (doutorado em música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.
- BEZERRA, Amilcar Almeida. **Evoluções**: história de bloco e da saudade. Recife: Bagaço, 2006.

BEZERRA, J.R.A. **Grande Missa Nordestina de Clóvis Pereira**: estudo para interpretação. Natal, 2014. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal do Rio grande do Norte, 2014.

BRITO, M.C.O. **Marco Cezar**. Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 15 outubro de 2020. Recife. Texto. Correio eletrônico.

BRUSCKRY, Paulo: **Marchas de Procissão**. Recife: CEPE, 1998.

CABRAL, Edilson Eulálio. **Edilson**. Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 10 de junho de 2019. Recife. Áudio. Residência.

CASCUDO, Luís da Câmara, 1898-1986. **Dicionário do folclore brasileiro**. 6. Ed. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

COSTA, Marcelo Oliveira. **Estudo da sanfona no forró “pé de serra” com base na análise da execução da canção Feira de Mangaio**. Dissertação (mestrado em música). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2016.

DANTAS, Gledson Meira. **A performance musical do zabumbeiro Quartinha**. Dissertação (mestrado em etnomusicologia). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2011.

DANTAS, Leonardo Silva. **Bandas musicais de Pernambuco**: origens e repertório. Recife, 1998.

D'AVILA, R.C. **A articulação na flauta transversal moderna**: uma abordagem histórica, suas transformações, técnicas e utilização. Dissertação (mestrado em flauta transversal). São Paulo: Faculdade de música Carlos Gomes, 2000.

DIAS, Odette Ernest. **Matheus André Rechert**: um flautista Belga na corte real do Rio janeiro Brasília: editora UNB, 1990.

DIAS, Andréa Ernest. **A expressão da flauta popular brasileira**: uma escola de interpretação. Dissertação (mestrado em música) Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

DICK, Robert. **The other flute**: a performance manual of contemporary techniques. New York: Toronto, 1975.

DIDIER, Thereza Maria. **Armorialma**. Entrevista disponível em https://youtu.be/h0RgfX_k0yU. Acesso em: 13 nov. 2021.

DINIZ, André. **Almanaque do choro**: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FARIAS, Antônio Fernandes. **Pintassilgo**. Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 15 de junho de agosto de 2020. João Pessoa. Áudio. Residência.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Tipos de edição**. Debates, Rio de Janeiro, n. 7, 2004, p.40-55

FILHO, Amaro Sousa. **Amaro Filho**. Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 20 de maio de 2021. Recife. Áudio. Aplicativo Whatsapp.

FILHO, Hermilo Borba; *et al.* **É de tororó: maracatu**. Editora da casa do estudante do Brasil: Rio de Janeiro, 1951.

FRENK, Margit & Thomas Binkley. **Spanish Romances of the sixteenth century**. Bloomington: Indiana University Press, 1995, p.1- 4.

GOMES, José Silva. **Zé Gomes**. Entrevista de Leonardo Araujo em 13 de novembro de 2021. Áudio. Aplicativo Whatsapp.

GUERRA-PEIXE, Cesar. **Biografia de Cesar Guerra-Peixe**. Entrevista disponível em: <http://www.guerrapeixe.com/>. Acesso em: 07 nov. 2018.

GUIMARÃES, Sônia. **Sonora Brasil: a nova organologia**. Coordenação departamento do Serviço Social de Comercio - SESC, 2007.

GRIER, James. **The critical editing of music: history, method and practice**, Cambridge 1996.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, Marina A. **Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

LE ROY, R. **Traité de La Flute**. Paris: Transatlantiques, 1966.

MACIEL, Jarbas. **A saga da música erudita nordestina**. Texto publicado para Os Sertões: espaços, tempos e movimentos. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Recife, 2006.

MACIEL, Jarbas. **Jarbas Maciel**. Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 08 de agosto de 2014. Recife. Áudio. Recife.

MADUREIRA, Antônio. **Zoca**. Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 11 de maio de 2019. Recife. Áudio. Residência.

MAGAHLÃES, Tairone Nunes. **Análise do bending e do vibrato na guitarra elétrica a partir dos descritores de expressividade da ferramenta Expan**. Belo Horizonte, 2015. 77 f. Dissertação (mestrado em música). Escola de música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

MENDES, Lenora Pinto. **Modalismo: resquícios da idade média na música brasileira**. UEMA história antiga e medial, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/3374763/Modalismo_resqu%C3%ADcios_da_Idade_M%C3%A9dia_na_m%C3%BAsica_brasileira

MENENDEZ PIDAL. A propósito del Romanceiro Português de J. L. de Vasconcelos. *In: Actos do III Congresso Internacional de Estudos Luso-Brasileiros I*, Lisboa: 1959.

- MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social**. Teoria, método e criatividade. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- NASCIMENTO, Egildo Vieira do. **Egildo Vieira**. Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 08 de maio de 2015. Piranhas. Áudio. Conservatório de Música de Piranhas
- NETO, Eduardo Monteiro de Lima *et al.* **Pifanos do Sertão**. Recife: FacForm, 2016.
- NEWTON JUNIOR, Carlos. **Armorialma**. Entrevista disponível em: https://youtu.be/h0RgfX_k0yU. Acesso em: 13 nov. 2021.
- NYFENGER, T. Music and the flute. Guilford: publicado pela família do autor, 1986.
- NOBREGA, Antônio Carlos. **Nóbrega**. Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 10 fevereiro de agosto de 2020. Recife. Áudio. Redes Sociais.
- OLIVEIRA, Marcela Zanette de. **Marcela Zanette**. Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 20 de maio de 2021. Recife. Texto. Aplicativo Whatsapp.
- PAZ, Ermelinda A. **Pedagogia musical brasileira no Século XX: metodologia e tendências**. Brasília: editora MusiMed, 2013.
- PIRES, H.P.D. **A malícia do pife: caracterização acústica e Etnomusicológica do pife nordestino**. Rio de Janeiro, 2005. Dissertação (mestrado em música). Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.
- QUEIROZ, Rucker Bezerra. **O Movimento Armorial em três tempos: aspectos da música nordestina na contextualização dos quintetos Armorial, da Paraíba, e Uirapuru**. Campinas, 2014. 187f. Tese (doutorado em música, com ênfase em práticas interpretativas). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- QUEIROZ, L.R.S. **Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de espistemicídios e exclusões**. Abem, Londrina, v. 25, n. 39, p. 132-159, 2017.
- REVISTA DE PIRANHAS. **Maestro Egildo Vieira**. Piranhas: VSvogashift, 2014.
- RIBEIRO, Vicente. **O modalismo na música popular urbana do Brasil**. Monografia (conclusão de bacharelado em música). Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2008.
- RONAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do barroco ao século XX**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- SANTOS, I.M.F. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. 2 ed – rev.- Campinas, São Paulo: editora da Unicamp, 2009.
- SANTANA, Emanuel. **Manoelzinho da flauta**. Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 15 de abril de agosto de 2020. Recife. Áudio. Ligação telefônica.
- SANTOS, João Alfredo. **João do pife**. Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 08 de Maio de 2019. Caruaru. Áudio. Residência.

SANTOS, José Carlos Gomes. **Zé Carlos Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em maio de 2021. Recife. Áudio. Redes Sociais.**

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Org.). **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez, 2010.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira.** 4 ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

SILVA, Daniel Rodrigo Felix da. **A confecção artesanal do pífano no Nordeste brasileiro.** Monografia (graduação em música) Universidade estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Música, Fortaleza, 2013.

SILVA, Clerisvaldo Ventura. **Solo da terra: os textos poéticos da Orquestra Armorial de Piranhas.** 2019. 82 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa) - Unidade Delmiro Gouveia-Campus do Sertão, Universidade Federal de Alagoas, Delmiro Gouveia, 2019.

SILVA, Debora Borges da. **O Movimento Armorial e os aspectos técnico-interpretativos do concertino para violino e orquestra de câmara de César Guerra-Peixe.** Porto Alegre, 2014. 63 f. Dissertação (mestrado em música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SILVA, L.A. **Reflexão do pós-nacionalismo musical.** Manaus, artigo em revista. Wamon, 2020.

SILVA, L.A. **O pífano nordestino como instrumento de musicalização.** Manaus, artigo em revista. Wamon, 2020.

SIQUEIRA, José. **O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil.** João Pessoa [s.i.e], 1981.

SOLER, Luís. **Origens árabes no folclore do sertão brasileiro.** Florianópolis: Editora da UFSC, 1995. 120 p.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial.** Recife: editora universitária, 1974.

SUASSUNA, Manuel Dantas. **Dantas.** Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 25 de maio de 2019. Recife. Áudio. Residência.

STEVENS, John. **Grove Music Online.** 2001. Oxford University. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021905>. Acesso em: 3 Set. 2020.

TOLEDO, Marcos. **Jornal do Commercio: caderno C.** Entrevista em jornal. Recife, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros.** 7 ed. São Paulo: editora 34, 2013

VELHA, Cristina Eira. **Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da banda de pífano de Caruaru e a problemática história do estudo da cultura de tradição oral no**

Brasil (1924-2006). São Paulo, 2009. Dissertação (mestrado em história social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços**: Paisagem sonora do nordeste no movimento armorial. Natal, 2007. Dissertação (mestrado em história). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2007.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.63-71

WOLTZENLOGEL, Celso Porta. **Método Ilustrado de Flauta**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1984.

WONTZENLOGEL, Celso Porta. **Celso**. Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 20 de agosto de 2020. Recife. Áudio. Redes Sociais.

ANEXO I - PARTITURA FORRÓ DE SALÚ

FORRO DE SALU



ANEXO II - PARTITURA LAMENTOS DO SÃO FRANCISCO

LAMENTOS DO SAO FRANCISCO



Handwritten musical score for "Lamentos do São Francisco". The score is written on two staves (treble and bass clefs) in 3/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The score consists of 25 numbered measures, with some measures containing slurs or other musical notations. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at measure 25.

26 27 28 29^{1.} 30 31^{2.}

32 33 *l = 140* 34 35 36 37

38 39 40 41 42 43

44 45 46 47 48 49

50 51 52 53 54 55^{1.}

Handwritten musical score for guitar, measures 56-85. The score is written on two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The music is divided into systems of two staves each. Measure numbers are written above the notes. There are handwritten annotations: "1. = 100" above measure 59, "2." above measure 75, and "1. = 60" above measure 77. The piece concludes with a Coda symbol and the number 73. The page number 3 is centered at the bottom.

56 57 58 59 60 61

62 63 64 65 66 67

68 69 70 71 72 To Coda 73 1.

74 75 76 77 78 79

80 81 82 83 84 85

3

Fonte: VIEIRA, Egildo. Editoração Emanuel Santana.

Handwritten musical score for piano, measures 86-115. The score is written on two staves (treble and bass clef) and is divided into five systems. The key signature is one sharp (F#) for measures 86-92 and one flat (Bb) for measures 93-115. The time signature is 2/4. The score includes first and second endings, a double bar line with repeat signs, and a section marked "D.C. al Coda".

Measures 86-91: Treble clef, F# key signature. Measures 86-91: Bass clef, F# key signature.

Measures 92-97: Treble clef, Bb key signature. Measures 92-97: Bass clef, Bb key signature.

Measures 98-103: Treble clef, Bb key signature. Measures 98-103: Bass clef, Bb key signature.

Measures 104-109: Treble clef, Bb key signature. Measures 104-109: Bass clef, Bb key signature.

Measures 110-115: Treble clef, Bb key signature. Measures 110-115: Bass clef, Bb key signature.

Measures 99, 101, 102, 103, 111, 112, 113, 114, 115: First ending (1.)

Measures 100, 102, 112: Second ending (2.)

Measures 113-115: D.C. al Coda

ANEXO III - ARRANJO DE FORRÓ DE SALÚ (2003)

2 Forró de Salú

The musical score is arranged for a band with the following parts: Flute (F.), Mandolin (M.), Piano (P.), Tenor Saxophone (T.), Zouk (Z.), Violin (V.), and Bass (B.). The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The Flute part features a first and second ending. The Mandolin part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part has a simple harmonic accompaniment. The Tenor Saxophone part has a rhythmic accompaniment. The Zouk part has a rhythmic accompaniment. The Violin part has a rhythmic accompaniment. The Bass part has a rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems. The first system contains the first two measures, and the second system contains the next three measures. The key signature changes to E minor (Em7) in the third measure of the second system.

F. 6 1. 2.

M. 6

P.

T.

Z.

V. 6

B. Em7

Forró de Salú

3

11

F. *1.*

M

P

T

Z

V.

B.

Em7 D7 C B

4 Forró de Salú

16 2. 1, 2, 3.

F.

M.

P.

T.

Z.

V.

B.

Em7 Em7 Em7

6 Forró de Salú

26

F.

M.

P.

T.

Z.

V.

B.

1.

2.

Em7

D7

Em7

Em7

Forró de Salú

5

21 4.

F. *(Flute)*

M. *(Mandolin)*

P. *(Percussion)*

T. *(Tambourine)*

Z. *(Zabala)*

V. *(Violin)*

B. *(Bass)*

Em7

Em7

Em7

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Forró de Salú'. The score is arranged for seven instruments: Flute (F.), Mandolin (M.), Percussion (P.), Tambourine (T.), Zabala (Z.), Violin (V.), and Bass (B.). The music is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The score begins at measure 21. The Flute part features a melodic line with a first ending bracketed and numbered '4.'. The Mandolin part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Percussion part consists of quarter notes. The Tambourine part plays a steady eighth-note accompaniment. The Zabala part plays a rhythmic pattern of quarter notes. The Violin part plays a melodic line with a first ending bracketed and numbered '4.'. The Bass part provides a harmonic foundation with a mix of quarter and eighth notes. The score includes three instances of the Em7 chord, which is indicated above the Violin staff. The overall style is characteristic of traditional Argentine folk music.

ANEXO IV - ARRANJO DE LAMENTOS DO SÃO FRANCISCO (2003)¹³⁸

Lamentos do São Francisco
2003

Egildo Vieira
Arr.: Eiel Neto, Leonardo Araujo e
Paulo Bustorff - LPÊ trio.

D.C

♩=80 Novena

The musical score is arranged for a 7-piece ensemble. The top staff is for Flauta (Flute) in treble clef, 3/8 time, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The Flauta part is marked with a 'D.C' (Da Capo) instruction. Below the Flauta are three percussion parts: Ganzar, Preaca, and Tambor, each with a single bar line and a rest for the duration of the piece. The Udum part consists of a steady bass line of quarter notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The bottom two staves are for Viola (Violin) and Baixo (Bass), both in treble clef, 3/8 time, with a key signature of one sharp. The Viola part follows the Flauta's melody: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The Baixo part provides a harmonic foundation with a sequence of quarter notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Editoração: Daniel Santana Batista Leitao, Novembro 2021
Recife - PE / Brasil - danielsantana007@hotmail.com

¹³⁸ Link de acesso: <https://soundcloud.com/0000000000000000-419163373/lamento-do-sao-francisco/s-o938T>

2 Lamentos do São Francisco

The musical score is arranged in a grand staff format with seven vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are labeled F (Soprano), G (Alto), P (Tenor 1), T (Tenor 2), U (Bass), V (Voice), and B (Bass). The piano accompaniment is indicated by 'p' and consists of two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The vocal parts feature melodic lines with various note values and rests, while the piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation with chords and moving lines.

Lamentos do São Francisco

3

Musical score for "Lamentos do São Francisco" (page 3, measures 17-24). The score is arranged for a vocal ensemble (F, G, P, T, U, V, B) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins with a double bar line and a repeat sign at measure 17. The vocal parts (F, G, P, T, U, V, B) and piano accompaniment (P) are shown. The piano part consists of a simple harmonic accompaniment with a bass line and a treble line. The vocal parts are arranged in a SATB format (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with a Unison part (U) and a Violin part (V). The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the vocal parts and a bass clef for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins with a double bar line and a repeat sign at measure 17. The vocal parts (F, G, P, T, U, V, B) and piano accompaniment (P) are shown. The piano part consists of a simple harmonic accompaniment with a bass line and a treble line. The vocal parts are arranged in a SATB format (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with a Unison part (U) and a Violin part (V). The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the vocal parts and a bass clef for the piano accompaniment.

4

Lamentos do São Francisco

The musical score is for the piece "Lamentos do São Francisco". It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/4 time signature. The piano accompaniment is written in bass clef with the same key signature and time signature. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal line (F) and the piano accompaniment (G, P, T, U). The second system contains the vocal line (V) and the piano accompaniment (B). The vocal line includes a first ending (1.) and a second ending (2.).

The score is written for the following parts:

- F (Soprano)
- G (Guitar)
- P (Piano)
- T (Tenor)
- U (Upright Bass)
- V (Voice)
- B (Bass)

The score is marked with a 25 measure rest at the beginning of each part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/4. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.) for the vocal line.

Lamentos do São Francisco

5

33 $\text{♩} = 120$ Caboclinho

F

G

P

T

U

V.

B.

6

Lamentos do São Francisco

The musical score is arranged in a system with five vocal staves (F, G, P, T, U) and two instrumental staves (V, B). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 41. The vocal parts (F, G, P, T, U) are written in treble clef with a key signature of one sharp. The instrumental parts (V, B) are written in treble and bass clefs respectively, with a key signature of one sharp. The vocal parts feature a melodic line with eighth and quarter notes, while the instrumental parts provide a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Lamentos do São Francisco

7

$\text{♩} = 120$ *Galope*

40

F

40

G

P

T

U

40

V.

B.

8

Lamentos do São Francisco

The musical score is arranged in a grand staff format with seven parts: Flute (F), Guitar (G), Percussion (P), Trumpet (T), Trombone (U), Violin (V), and Bass (B). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score begins at measure 57. The Flute part features a melodic line with eighth-note patterns and a first ending bracket. The Guitar part plays a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The Percussion part has a sparse pattern with occasional quarter notes. The Trumpet part plays a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The Trombone part is mostly silent. The Violin part plays a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The Bass part plays a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Lamentos do São Francisco

9

65 2. $\text{♩} = 80$

F

G

P

T

U

V.

B.

Lamentos do São Francisco

10

Lamentos do São Francisco

Musical score for "Lamentos do São Francisco" starting at measure 73. The score is arranged for seven parts: Flute (F), Guitar (G), Percussion (P), Tenor (T), Upright Bass (U), Violin (V), and Bass (B). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part (F) begins with a melodic line in the first measure, followed by a series of eighth-note patterns. The Guitar (G) part is mostly silent, with some rhythmic notation in the first measure. The Percussion (P) part features a steady eighth-note pattern. The Tenor (T) part has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. The Upright Bass (U) part has a simple eighth-note pattern. The Violin (V) part has a melodic line with some slurs. The Bass (B) part has a melodic line with some slurs.

Lamentos do São Francisco

11

$\text{♩} = 80$ *Procissão*

The musical score is arranged for a band and includes the following parts:

- F (Flute):** Melodic line with a key signature change at measure 31.
- G (Guitar):** Rhythmic accompaniment with a key signature change at measure 31.
- P (Percussion):** Snare drum pattern.
- T (Tom-tom):** Tom-tom drum pattern.
- U (Upright Bass):** Bass line with a key signature change at measure 31.
- V. (Violin):** Melodic line with a key signature change at measure 31.
- B. (Bass):** Bass line with a key signature change at measure 31.

The score is marked with a tempo of $\text{♩} = 80$ and the title *Procissão*. A key signature change from G major to E minor occurs at measure 31, indicated by a double bar line and a sharp sign on the F line.

12

Lamentos do São Francisco

The musical score is for the piece "Lamentos do São Francisco". It features seven vocal parts: Soprano (F), Alto (G), Tenor (P), Tenor (T), Bass (U), Violin (V), and Bass (B). The score is divided into two main sections. The first section, starting at measure 89, contains two first endings (1. and 2.) for the Soprano part. The other parts have corresponding accompaniment. The second section, marked "D.C. al Coda", begins with a Coda symbol (⊖) and a 9/4 time signature. This section contains a single measure for each part, including the Soprano part.

89 1. 2.

F

D.C. al Coda

⊖

9/4

89

G

9/4

P

9/4

T

9/4

U

9/4

89

V.

9/4

B.

9/4

ANEXO V – EDIÇÃO CRÍTICA DE FORRÓ DE SALÚ (2003) PARA FLAUTA

Forró de Salú

2003

Egildo Vieira

Arr.: Eiel Neto, Leonardo Araujo e
Paulo Bustorff - LPÉ trio.

Flauta

6

12

19

25

ANEXO VI – EDIÇÃO CRÍTICA DE FORRÓ DE SALÚ (2003) PARA PÍFANO

Forró de Salú

2003

Egildo Vieira

Arr.: Eliel Neto, Leonardo Araujo e
Paulo Bustorff - LPÉ trio.

Pifano

6

12

19

25

ANEXO VII – EDIÇÃO CRÍTICA DE LAMENTO DO SÃO FRANCISCO (2003) PARA
FLAUTA

Lamento do São Francisco

2003

Egildo Vieira

Arr: Eliel Neto, Leonardo Araujo e
Paulo Bustorff - LPÊ trio.

D.C.

$\text{♩} = 80$ Novena

11

21

31 $\text{♩} = 120$ Caboclinho

41

51 $\text{♩} = 120$ Galope

61 Romance $\text{♩} = 80$

71

81 $\text{♩} = 80$ Precissão

91

D.C. al Coda

Lamento do São Francisco

2003

Egildo Vieira

Arr.: Eiel Neto, Leonardo Araujo e
Paulo Bustorff - LPÉ trio.

Flauta 1

$\text{♩} = 80$
Novena

13

25

37

49

61

73

85

97

109

$\text{♩} = 120$
Caboclinho

$\text{♩} = 120$
Galope

Romance $\text{♩} = 80$

Procissão $\text{♩} = 80$

D.S. al Coda

Lamento do São Francisco

2003

Egildo Vieira

Arr.: Eiel Neto, Leonardo Araujo e
Paulo Bustorff - LPÊ trio.

Flauta 2

$\text{♩} = 80$
Novena

13

25

37

49

61

73

85

97

100

$\text{♩} = 120$
Caboclinho

$\text{♩} = 120$
Galope

Romance $\text{♩} = 80$

Procissão $\text{♩} = 80$

D.S. al Coda

ANEXO VIII – EDIÇÃO CRÍTICA DE LAMENTO DO SÃO FRANCISCO (2003) PARA
PÍFANO

Lamento do São Francisco

2003

Egildo Vieira

Arr.: Eiel Neto, Leonardo Araujo e
Paulo Bustorff - LPÊ trio.

Novena ♩ = 80

Pifano 1

13

25 *Cabocinho* ♩ = 120

37

49

61 *Galope* ♩ = 120

73 *Romance* ♩ = 80

85 *Procissão* ♩ = 80

97

109

D.S. al Coda

Lamento do São Francisco

2003

Egildo Vieira

Arr.: Eliel Neto, Leonardo Araujo e
Paulo Bustorff - LPÊ trio.

Pifano 2 $\text{♩} = 80$
 Novena

13

25 1. 2. Caboclinho $\text{♩} = 120$

37

49 1. 2. Galope $\text{♩} = 120$

61

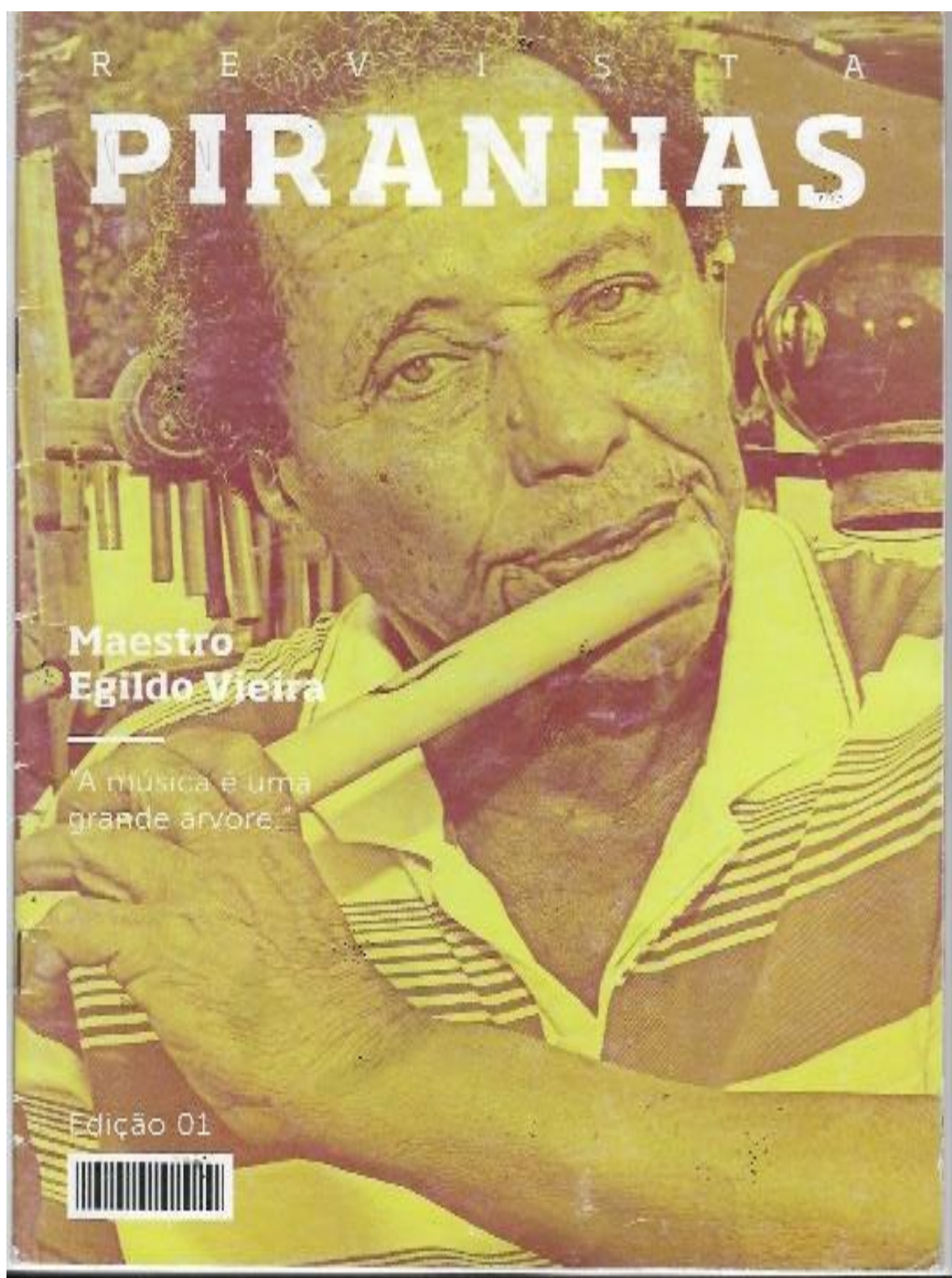
73 1. 2. Romance $\text{♩} = 80$

85 Procissão $\text{♩} = 80$

97 1. 2.

100 1. 2. D.S. al Coda $\text{♩} = 80$

ANEXO IX - REVISTA PIRANHAS

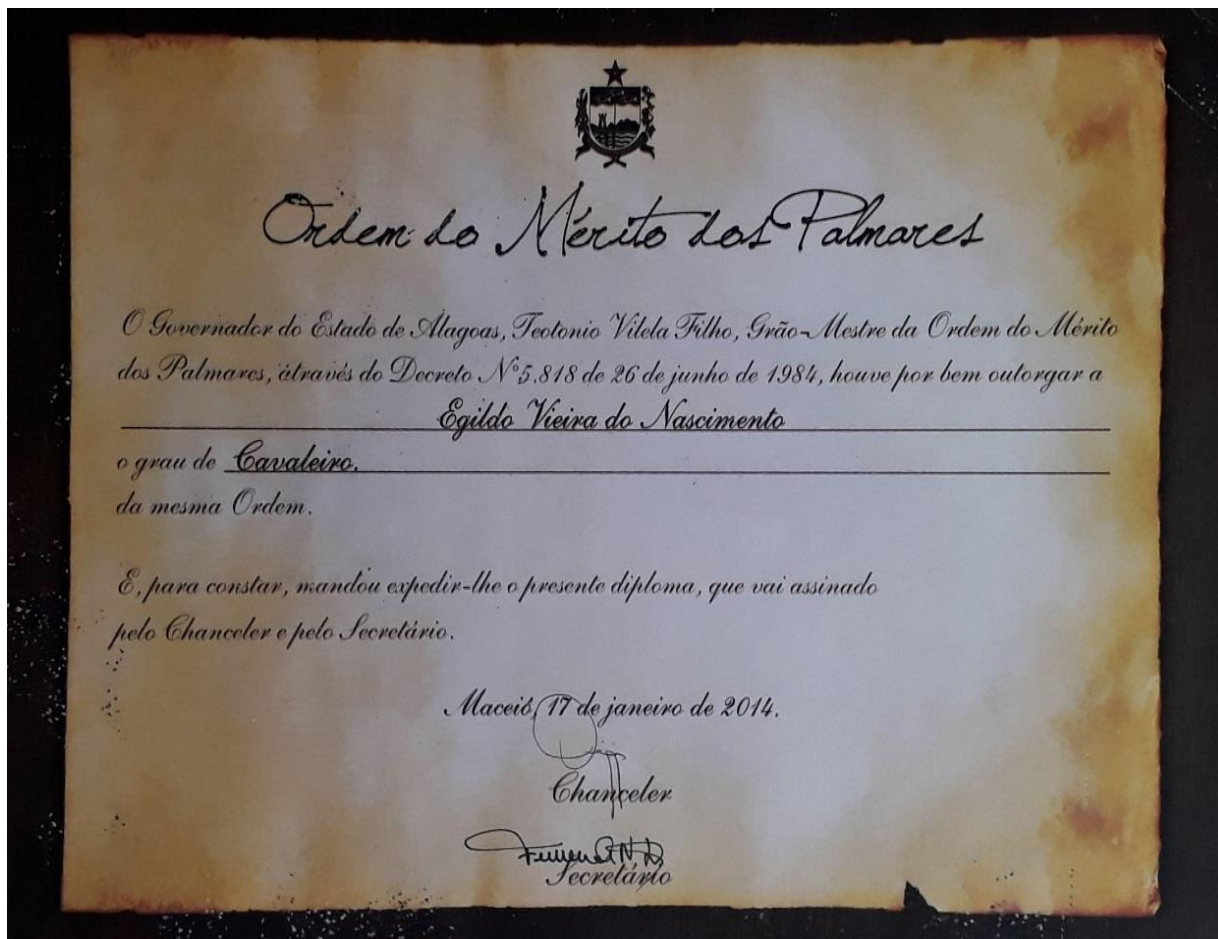


Fonte: Arquivo pessoal

ANEXO X - TÍTULO DE CIDADANIA HONORÁRIA



Fonte: SILVA, Clerisvaldo Ventura. **Solo da terra**: os textos poéticos da Orquestra Armorial de Piranhas, 2019

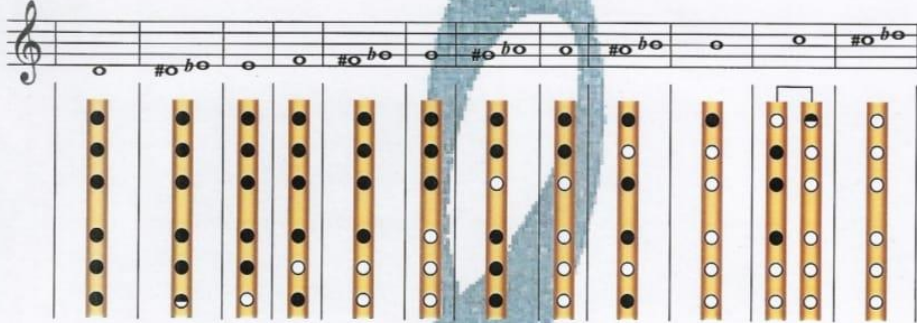
ANEXO XI - ORDEM DO MÉRITO DOS PALMARES

Fonte: SILVA, Clerisvaldo Ventura. **Solo da terra**: os textos poéticos da Orquestra Armorial de Piranhas, 2019.

ANEXO XII – DEDILHADO GERAL DO PÍFANO

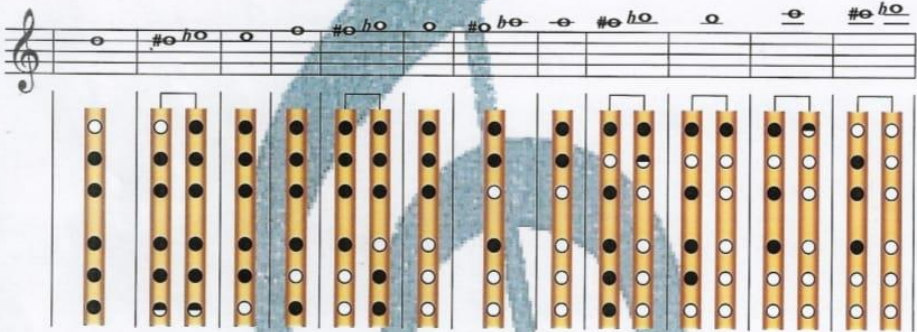
Dedilhado Geral do Pífano

1ª oitava



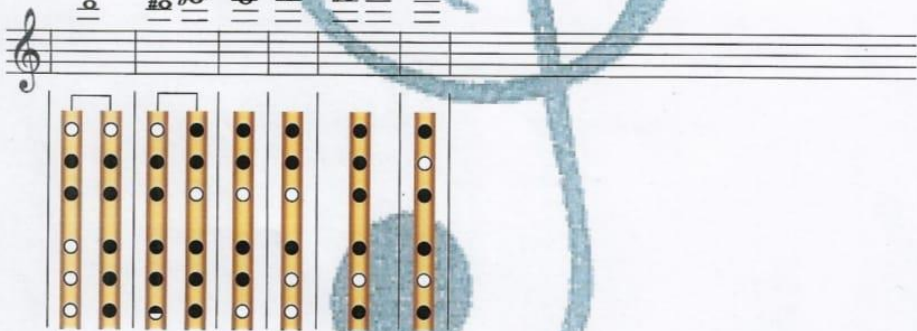
The first octave section consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Below the staff are 15 vertical diagrams of a flute, each showing the placement of fingers (black dots) and the use of keys (white circles) for the corresponding note.

2ª oitava



The second octave section consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Below the staff are 15 vertical diagrams of a flute, each showing the placement of fingers and keys for the corresponding note.

3ª oitava



The third octave section consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: C6, B5, A5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the staff are 15 vertical diagrams of a flute, each showing the placement of fingers and keys for the corresponding note.

Prof. Egildo Vieira

APÊNDICE I - ENTREVISTA DE EGILDO VIEIRA



Egildo Vieira do Nascimento (*in memoriam*) – instrumentos: o Ariano marimbau vertical de duas cordas e violãobaço.

Fonte: <https://filarmonicamestreelisio.blogspot.com/2016/06/egildo-vieira-mestre-da-musica-armorial.html>.

[...] Através de “Zoca” Ariano mandou me chamar, mas quem juntou mesmo o pessoal foi “Zoca”. Quem nasceu primeiro parece que foi o Quinteto. “Guebinha” foi primeiro flautista, mas ele não chegou a gravar, não chegou a fazer nada; chegou a fazer só ensaiar no quinteto, mas na orquestra ele gravou. **Fala do autor:** *Escutando os álbuns eu “tive” uma conclusão que somente o senhor e “Gueba” foram as pessoas que saíram do interior da tradição de banda de música, das tradições orais da cidade, essas coisas de novenas e tudo mais, tocavam diferente, o som da flauta era diferente, era aquele som popular mesmo.* Vieira – Justamente, não era o som da escola francesa, não. É isso aí mesmo!

A Música Armorial tem origem lá nos árabe, pode pegar a música árabe o pedal, o Armorial da gente é um Armorial; o de Minas já é outro, dependendo a colonização. Nós fomos colonizados pelos Portugueses, mas tinham os árabes entrando pela Península Ibérica e chegaram aqui. O aboio é árabe mesmo! Aí, eu faço naquela (solfeja a introdução de sua composição Forró). É um aboio, mas ninguém entende, agora eu não vou fazer um aboio igual,

assim não é composição (solfeja uma melodia conhecida) todo mundo faz de um jeito só. O tururú é uma articulação dupla, mas é branda, não tem como tocar um “forró brabo” com articulação branda. “Forró brabo” tem que ser a teketeke e a tukutuku. Isso é um exercício, tutukutu subindo e kutukutu descendo com as articulações fica com mais força e nitidez você sabendo controlar no método não tem isso não: subindo e descendo no grave kutukutu é difícil falhar, o tu falha se você não tiver bem preparado.

Comecei a escrever porque ouvia na novena as divisões de vozes, os homens não abriam a boca, ficavam gemendo. Era uma gemedeira da “gota”, mas era uma sonoridade.

Eles tinham vergonha, eu que suponho que eles tinham vergonha, juntava aquele bolo de pessoas... eu só ouvia a gemedeira. Hoje nunca mais fui numa missa aqui em Piranhas talvez tenha se acabado. Aquela música Marcha Caminheira eu me inspirei na banda de pife, porque eu achava eles tristes mesmo tocando música alegre, mas achava o zabumbeiro triste, um zabumba tocando com bacalhau que dava gosto. Hoje é difícil de encontrar uma banda dessas tradições.

Hoje querem dizer como aqui no Sertão Banda de Pífano Novenária, porque a banda de pífanos toca muita novena, marcha procissão, tudo isso nas procissões novenárias. O bendito aqui é uma reza (solfeja o bendito). É assim: as bandas de pífanos tocam nas procissões e novenas. João do Pife mantém essa tradição; é mais difícil de tocar, até me disseram, eu não vi a do PIAL estava aqui, é daqui de Piranhas pequeno povoado tocando com pífano de metal. Assoviou, olha isso aqui tudo é tema: esse ritmo, essa música, isso tudo de rezadeira.

No centro de Piranhas tinha zabumba, vinha rezadeira, tinha uma mulher aqui, ela não era daqui, era de Água Branca, ela era pedinte. Ela vinha e eu gostava de ficar ouvindo, era cada Bendito... era bonito, ainda hoje eu me lembro, afinada de mais. A voz dela era metálica como aquela voz de Flávio José. A voz dela era assim, eu nunca me esqueci dessa pedinte, era cada bendito, cada melodia... Naquele tempo não tinha gravador pra registrar ficava na mente.

Era bendito, era bonito demais ela ficava ali no Centro, hoje é essa lembrança. Todos violeiros ficavam naquele pátio, tudo isso ficava cheio de gente que não sei de onde vinham no navio ou vinham no trem. Outra coisa, as pessoas daqui não gostavam de violeiro, chegava um viola aqui o povo não dava valor, ainda hoje não tem tradição, aqui nessa margem de rio até o pessoal do Sul valorizavam a tradição da banda de pífano e banda de música. Quando misturei ali (solfeja novamente a introdução do Forró) é um 7/4.

Eu botei dividindo, deixei um compasso misto, não deixava em 7 mesmos, porque a turma ficava atrapalhada tocando a música. Aqui eu componho assim música letrada, os choros tenho os frevos, marchinhas carnavalescas. Agora eu atribuo isso ao solfejo; faço arranjo

procurando, assim, o nível da turma, sou preguiçoso para fazer arranjo. O Rojão é um frevo de sanfona; é um frevo das festas Juninas; ele é quase parecido com o arrasta-pé. O Rojão é um frevo, às vezes é mais veloz, do que o frevo de rua tradicional.

APÊNDICE II - ENTREVISTA DE JARBAS MACIEL



Jarbas Maciel (*in memoriam*) - viola, cordas friccionadas e compositor

Fonte: Arquivo pessoal

Eu ainda menino e Ariano era acadêmico de direito, e a repercussão daquele movimento da semana de arte moderna, lá em São Paulo, de Mário de Andrade, aquela figura ícone. Então, Ariano e aquela turma já escrevia sobre uma música brasileira que ele chamava de raiz. Ele publicou um artigo numa revista no departamento de documentação de cultura na prefeitura, cujo diretor era Hermilo Borba Filho. Ele escreveu, tem um número da revista; Clóvis Pereira tem esse exemplar, passei muito anos com esse exemplar, Clovis sempre me pedia para eu devolver. É uma revista, uma monografia - É De Tororó - uma revista toda dedicada os Maracatus de Capiba, Ariano dizia que era é preciso a gente descobrir uma maneira para filtrar essa música de raízes para tirar toda escória que vem da Europa, música comercial, som comercial ficar só com o cancionero puro, ele já dizia isso; eu muito garoto fiquei impressionado.

Depois veio essa coisa da Rádio do Comércio, está esquecido, mas foi uma verdadeira Renascença, uma coisa muito séria. Veio Guerra-Peixe, a gente estudou com ele. A minha vida foi discutir com Clóvis sobre a música nordestina, mas a gente perdido, rapaz, desde que a gente perdeu nosso professor ficamos assim, 'baratinados'. Clóvis fez coisas muitas boas nessa época, mas era uma coisa mais assim de intuição e talento, muitas coisas antes do movimento, aquele Terno de Pifes de Clóvis é uma joia, ele fez antes do Armorial, ele já era Armorial. Quando eu fiquei aqui sem professor, meio perdido, minha irmã me chamou para Estado Unidos, vou lá

vou estudar música. Eu estava muito velho para ganhar uma bolsa em vez de estudar música, porque estava muito velho, era muito caro, eu fui estudar matemática na universidade da Pensilvânia. Essas são as três coisas que eu gosto: Música, Matemática e Filosofia.

Cussy foi para França, fracassou lá por conta do mau-caratismo dos professores do conservatório de Paris, ensinavam nada. Cussy estava ‘arrastando a cachorrinha’, iria voltar fracassado, foi salvo por um industrial daqui. Ele foi passar um mês rodando pela Europa com a “patota” dele, num ônibus alugado, ele era muito amigo do embaixador da Suíça, eu sabia o nome do embaixador, mas não sei mais. Na Suíça em um restaurante tinha um ex-músico da Orquestra Suíça Romanda, um monstro. Ele pediu um emprego para Cussy não voltar antes de se aperfeiçoar, e esse empresário foi falar com Cussy, e, Cussy falou que veio fazer um trabalho sério, não veio tocar música cigana e nem popular em restaurante. Disse que preferiria voltar.

O empresário ficou tão impressionado que foi dizer ao embaixador e o embaixador disse: ‘traga Cussy e a esposa aqui, a partir de hoje Neri está empregada aqui, vai ser qualquer coisa aqui e a partir de amanhã você Cussy vai procurar esse professor de violino Monsieur Romeno’. Cussy foi conhecer o professor. Chegando lá, o professor perguntou o que ele sabia tocar; ele tocou e ele olhou, disse que estava tudo errado, mas que Cussy tinha talento e se quisesse enfrentar a barra lhe daria aula. Cussy disse que estava ali para isso, esperou um ano no conservatório de Paris mas não recebeu aula, o professor falou que lá os professores do conservatório de Paris estavam tudo corrompido, porque era muito mais lucrativo dar aula particular. Cussy realizou-se, rapaz, o professor ensinou... aí pronto, ganhou prêmios de virtuosidade, participou da Orquestra da Suíça Romanda com maestro suíço Ernest Ansermet, uma carreira simplória.

Volta Cussy e volta eu para Orquestra Sinfônica do Recife. A sinfônica foi fazer um concerto na antiga Fafipe de frente da Fratelivita, Ariano ficou tão impressionado dizendo: ‘mas rapaz, você voltou, vá ver minha peça que está lá no teatro do parque, mas eu queria fazer um trabalho com você’. Nasceu assim o Armorial numa conversa na Fafipe. Eu disse: ‘a gente precisa conversar, não é assim não. Olha, Ariano, para fazer isso a gente tem fazer com Clóvis, Guerra-Peixe e Cussy de Almeida que está à frente do conservatório, fazendo uma orquestra de câmara. Nasceu a orquestra Armorial. Ariano dizia: ‘vamos trazer o pessoal dos municípios de Machados e outros aqui por perto que tocam Rabeca e tudo, vem aqui para casa e a gente faz as nossas pesquisas aqui’.

Trouxe um rabequeiro da ‘gota serena’, Cussy com violino *stradivarius* e eu com uma viola boa, uma Fratassi. Os caras tocavam e a gente entrou naquela brincadeira para se banhar daquilo, a gente queria se molhar naquela cultura. A gente foi de pesquisa a pesquisa. A

pesquisa assim nasceu. Depois trouxemos ‘Guebinha’ para o movimento, Guerra-Peixe começou a colaborar e Beni Volcoff. ‘Guebinha’ fazia Música Armorial, ele fazia Música Armorial independente de Ariano e da gente, era um talento, uma facilidade de compor. A primeira formação da Orquestra Armorial tinha 12 músicos. Preparamos um concerto e fomos para Sala Cecília Meireles fazer uma apresentação, e tínhamos uma gravação com a Rede Globo. E lá estava João Menezes, conhecido por João da trompa, o pai de Antônio Menezes, estava na sala Cecília Meireles, gritava, aplaudia tanto, que chorava de alegria.

O violão surgiu porque eu fazia chorinho com ‘Tonzinho’, o pai de Marco Cezar e Henrique Annes. Eu levei Henrique Annes para Cussy. Era uma música erudita porque era trabalhada. O problema era o seguinte: Mário de Andrade explicou muito bem que as raízes da música nordestina ficou até a época da colonização quando os padres catequizadores diziam aos índios: ‘não façam as músicas de vocês aí não, venham fazer aqui na sacristia porque com música fica mais fácil de falar de Jesus’. O cantochão, música sagrada, era uma música primitiva, aquilo foi o caldo de cultura de onde surgiu a música do sertão.

Então, a gente pra fazer uma Música Armorial, tinha que fugir do tonalismo que é uma importação da Europa da música tonal, que é riquíssimo por causa do tempero das escalas com 12 tons. Você pode modular. E cometemos o primeiro erro: a gente desprezou Luiz Gonzaga. Erro letal, eu nunca comentei isso com Ariano no fim, para não entristecer ele. Ele era o grande romancista, o homem das aulas espetáculos, eu não queria mexer com isso, deixa para lá. O que a gente tinha que fazer era uma música acentuadamente modal. Aqui no nordeste tem os modos, mas tem outros modos que não são tão usados conscientemente e não eram tão procurados aí; a gente começamos a procurar isso.

Eu tinha escrito para Guerra-Peixe no meu exílio e quando ele foi expulso, eu estava com vontade de fazer um Aboio. Fiz o Aboio, mostrei a Fitipaldi, Fitipaldi tinha preconceito italiano, europeu disse - ‘aboio, isso é negócio de vaqueiro’ - como se vaqueiro não fosse melhor do que a gente. Nós vamos gravar, mas aqui na sinfônica eu disse: mas não tem flauta em sol, Felinho era flautista, Clóvis disse: ‘faz com oboé aí’. Lima solou no Oboé e eu mandei para Guerra-Peixe. Ele disse ‘é por aí’, mas não aconteceu nada, porque eu estava isolado, o Armorial não tinha pegado.

Passaram-se anos, foi como o Terno de Pifes de Clóvis. Antes do Armorial, eu conversava muito com Clóvis, a música europeia ocidental ela é tonal com empréstimos modais. A gente fazia essa coisa na orelhada, mas de qualquer maneira consciente. Eu disse a Clóvis - ‘está feito o Armorial, nós vamos fazer uma música tonal com empréstimos modais - é o inverso, é a imagem no espelho era para cada um dizer - ‘olha Luiz Gonzaga’, ‘onde estava

o mistério de Luiz Gonzaga'. Dois pecados mortais do Armorial: falta de abertura para música negra e falta de abertura para Luiz Gonzaga, basicamente é isso.

O núcleo do Armorial ele é erudito, porque a gente pega os temas populares filtra como Mário de Andrade e Ariano queria, e dali a gente tira os motivos para encaixar nessa estratégia harmônica com os ritmos. Teve um pouco da influência da música europeia, Vivaldi. A gente se espelhava naquela sonoridade dos concertos de Vivaldi. Vivaldi foi quem criou esse som Armorial, mas aí tinha os Ternos de Pifes, o zabumba de Caruaru do mestre Vicente; o cachorro e a onça se não tivesse a flauta não era Armorial. Essa coisa de vibrato é importante, Ariano queria um interpretação despojada era o som sem artificialismo.

APÊNDICE III - ENTREVISTA DE FERNANDO TORRES



Fernando Torres (Marimbau)

Fonte: Arquivo pessoal

O projeto de Ariano inicialmente era criar um Orquestra Armorial só que ele notou depois que a Orquestra Armorial era uma orquestra europeia, não tinha som realmente popular e brasileiro, embora tocasse músicas daqui. Cussy era o regente ele pensou a princípio no Quinteto Armorial para tocar música já pronta por exemplo Edu Lobo coisa assim, mas isso foi pouco tempo, foi a ideia inicial.

Nesse caso eu conhecia Madureira, a gente já tinha amizade antes, como eu conhecia Ariano e era aluno de dele e sabia Madureira que era bom músico e tocava muito bem violão já tinha composto uma música chamada A barca da Juda. Gostei demais da música e disse: Madureira, Ariano Suassuna está querendo criar um pequeno conjunto de câmara você se interessa? Ele disse: sim. Eu apresentei Madureira a Ariano, Ariano reconheceu logo o talento dele, a partir daí ele e Ariano partiram independente. A minha contribuição foi apresentar Madureira para Ariano aí, pronto criou-se o Quarteto Armorial que era viola, violão, flauta e violino que era na analogia do pífano, da rabeça e da viola dos cantadores e o violão que era um instrumento popular, depois que foi inserido o marimbau virou quinteto.

Inclusive, porque eu entrei lá, eu era muito amigo de Madureira muito amigo mesmo. Então, na época eu era aluno de Ariano, então eu disse: ‘Madureira aquele instrumento que o pessoal toca na rua que é o berimbau de lata, por que você não inclui isso no quinteto?’ ‘Aquele instrumento é tão bonito tem uma sonoridade tão diferente e tão bonita por que não inclui o berimbau de lata no quarteto?’

Ele ficou assim, eu disse: ‘bote, vamos botar, rapaz?’ Ele disse: ‘é mesmo rapaz, vamos fazer’. Madureira falou com Ariano e mandaram fazer o instrumento que é o marimbau, inclusive se eu tivesse participado da coisa, teria feito com duas caixas de ressonância. Quando o instrumento estava pronto, Madureira me chamou e disse: ‘olha, você quem vai tocar esse marimbau, você vai tocar isso, porque você quem deu a ideia, a gente começou inclusive na primeira composição Revoada de Madureira para quinteto, a gente usou o marimbau’.

Se não me engano foi no tempo que era Quarteto Armorial, eu não estava ainda, entrei depois. Era Generino Luna, depois Generino saiu e entrou José Tavares do Amorim “Gueba”, depois “Gueba” saiu e entrou Egildo Vieira. Então, foi o seguinte: tinha um amigo meu que era de Maceió, eu sou de Alagoas, Luizito era de Maceió, ele sempre fazia contato comigo morava em Recife, se não me engano ela fazia escola técnica. A gente dizendo, mas rapaz a gente está sem flautista, o menino vai sair, ele disse: ‘olha, eu conheço um cara muito bom em Maceió que é clarinetista e saxofonista. Eu disse: ‘não tem problema não, porque o saxofone é muito próximo da flauta’.

Ele comunicou-se com Egildo e lá ele disse: ‘tudo bem, eu toco e faço’. Egildo foi para Recife, a gente comprou a flauta não sei como foi... Eu sei que ele estudou e um mês e pouco ela estava tocando flauta, ele era muito talentoso para música, ficou no Quinteto. Esse meu amigo era Zé Luiz Rocha é da minha cidade do interior, onde eu me criei. Ele estava lá em Recife, a gente chamava de “Luizito”, então ele foi quem comunicou-se com Egildo, isso porque conhecia Egildo lá em Maceió e sabia onde ele morava.

A gente não tinha contato nenhum com ele e nem sabia onde que ele morava, são certas coisas que o pessoal às vezes diz que Ariano viu, eu não acredito nestas coisas. Inclusive rapaz, Ariano tinha pouca participação de convidar músicos para o quinteto, quem dirigia o quinteto era Madureira e, quem convidava as pessoas para participar do Quinteto Armorial.

Então, Egildo foi para Recife “Luizito” sabia o endereço dele e, ele ficou hospedado na casa de Madureira um tempo para se adaptar com a flauta. Musicalmente era ela muito criativo, muito musical ou seja, ele pegava as coisas muito facilmente. Ele era meio grosseiro, porque ele era do interior, as vezes a gente se ressentia com o jeito dele, mas era gente boa.

Ele foi se acostumando na flauta foi treinando terminou tocando tudo e substituiu “Gueba”. Então, a partir que ele entendeu a proposta do quinteto fez três composições que estão gravadas no primeiro e segundo disco. Teve uma vez que a gente estava dando uma entrevista, ele se ressentia um pouco assim, porque Madureira tinha uma formação musical muito mais sólida, em termo de teoria musical, eu tinha estudado muita música, Edilson veio da universidade como violonista, Nobrega também tinha estudado música erudita.

A nossa formação musical era maior do que a dele, ele uma vez achei engraçado pelo o seguinte: a gente estava dando entrevista, aí o pessoal perguntou como é que ele compunha a música dele. Ele disse: não, as vezes eu estou tomando uma cerveja, estou no bar coisa assim, aí me vem aquela ideia eu pego um papel, um papel de jornal, um papel de lenço coisa assim, vou lá e faço assim e anoto.

Era uma forma dele se afirmar que sabia também escrever música, era uma coisa inconsciente dele, ele não tinha consciência disso não. A gente estudou na Universidade Federal Pernambuco na escola de Belas Artes. Egildo era um cara de instante não precisava saber que existiam modos e não precisava saber que tipos de modos era, porque ele tinha isso na cabeça, a música que era muito mais importante. Um cara como Jackson do Pandeiro, dizem que ele não sabia uma nota, no entanto quando ele compunha aquelas músicas ele dizia os acordes solfejado, sem saber nota e sem saber como se estrutura a harmonia, é um coisa instintivas que já vem da pessoa.

Egildo tinha muita essa intuição musical como a gente falou antes, era uma coisa muito interessante porque não é todo mundo que tem isso era um talento natural, estava com ele na música e os rudimentos que ela sabia de música veio de banda de música, mas ele nunca teve um estudo acadêmico, organizado como você tem na academia.

Pois, bem como a gente entrou na universidade eu já trabalhava no Departamento de Extensão Cultural que Ariano era o chefe do DEC, então Ariano disse: vocês tirem uma fonte de renda, porque se a gente fosse esperar por “shows” todo mundo iria morrer de fome, ele nos colocou no DEC e posteriormente nós fizemos concurso, quem fez nossa prova foi Padre Jaime Diniz, o musicólogo.

Ele redigiu a prova da gente, Egildo não se saiu muito bem por causa da dificuldade teórica, mas todo nós fizemos. Entramos primeiro, mas precisava legalizar a nossa presença lá, fizemos concurso. Ariano Suassuna pensou o seguinte: revalorizar e difundir a música nossa, a música nordestina, a música sertaneja, a música popular.

Então, o que ele queria ele não estava interessado em teoria musical esse tipo de estudo musicológico. O que ele queria era fazer as pessoas ouvirem uma música nordestina que tivesse

realmente um fundamento da tradição musical do nordeste, era mais uma questão de produção de música. Linaldo Cavalcanti o pro reitor da Universidade de Campina Grande em 1977, queria criar um curso de música em Campina Grande.

Um curso de Artes, ele falou com Ariano disse: olha a gente queria contratar o quinteto para ensinar e tocar, o salário era muito bom era três vez mais do que a gente recebia lá no Departamento de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Pernambuco. Nós fomos o núcleo de música em Campina Grande, Edilson professor de violão; Madureira coordenador e compositor também, porque ele escrevia para os grupos de flautas; Nobrega violino; Fernando Pintassilgo professor de flauta e música de câmara e eu de teoria musical, percepção e marimbau, mas ninguém queria tocar marimbau.

Egildo tinha um trabalho muito importante de certa forma parou nele, porque eu não vi continuidade com outras utilizando esses instrumentos que ele criou, o que ele inventou de instrumentos desse tipo de conjunto eu não tenho conhecimento de pessoas que tenha continuado esse trabalho. O que eu acho é o seguinte: é uma opinião minha, o trabalho mais importante de Egildo não foi no Quinteto Armorial, foi no trabalho pós quinteto quando ele fez aquele conjunto. Inventou vários instrumentos, quando ele veio aqui que eu fui assistir e conversar com ele depois, aquilo foi o trabalho mais importante da vida musical dele.

APÊNDICE IV - ENTREVISTA DE ANTÔNIO MADUREIRA



Antônio Madureira (Viola)

Fonte: <https://www.musicdrops.com.br/2016/11/antonio-madureira-se-apresenta-com-quinteto-aralume-no-sesc-vila-mariana/>

[...] Os meus primeiros contatos com a cultura popular foi em Natal, porque tinha uma cultura popular muito forte e eu estava observando. Mas na verdade, quando eu despertei para música, tinha 14 ou 15 anos. Fui logo para o violão, só que quando eu vir para Recife para estudar na escola de Belas Artes, Hermínio Borba era o diretor. Eu me engajei com a turma do teatro, Teatro Popular do Nordeste (TPN). Era centro de cultura de intelectuais, Ariano participava, foi ali que começou realmente a nossa história do perfil, porque quem participava formando o Teatro Popular do Nordeste era Sebastião Vilas Novas, um sociólogo famoso daqui, isso faz muitos anos.

Eu era o único violonista, então ele compunha para o teatro e aí, ele me emprestava, ele tinha muitos livros me emprestava a obra de Mário de Andrade. Foi a primeira obra que me despertou mesmo para música brasileira. A obra de Mário de Andrade são vários volumes, tantos volumes de pesquisas, quanto volumes teóricos; tem o famoso Danças Dramáticas do Brasil, que é muito bom, são três volumes, estudou música do candomblé, indígenas, agora ele tinha um que eu era a finco, era o Ensaio sobre Música Brasileira.

Então, eu lia, queria esses ideais de estudar música de tradição, transformá-la aquela que ainda estava na passagem do Nacionalismo. Mário de Andrade foi uma pessoa importante da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, foi lá onde ele lançou o Macunaíma, onde eles lançaram Villa-Lobos, lançaram o Manifesto, mas ainda era uma concepção nacionalistas. Era

uma estrutura europeia de música que iria incorporar elementos da cultura nacional, como fez o Villa-Lobos, como fez outros artistas nesse manifesto.

Então, o que aconteceu logo em três anos em seguida, peguei o que dizia que não era o enfoque do Mário de Andrade, era o enfoque diferente, era exatamente o contrário do que nos procurávamos com Ariano Suassuna. Era muito mais trazer elementos conquistados pela cultura ocidental pela música ocidental para nossa música. Então nos acreditávamos que o Brasil tinha uma cultura popular da tradição, nós temos aqui os índios, tem milhões de histórias, veio a África e veio aqui também Portugal, nós temos aqui continente.

Então, nós imaginávamos porque que dois continentes podem fazer uma música erudita, sair do termo, como existe a música erudita indiana, chinesa, complicadíssimas, difícilimas. A europeia, porque sempre a europeia? Porque a gente não faz essa síntese da música ibérica da música afro que África faz bem isso aí! E daí surge uma música erudita nacional, não pegamos a estrutura da música europeia e colocar elementos da estrutura nacional dentro é ao contrário: elementos da própria música tradicional criar as formas, a maneira de tocar, criar a maneira de harmonizar e criar mesmo uma linguagem, uma linguagem nossa naturalmente que nós devemos incorporar elementos das conquistas da história da música europeia que também faz parte da nossa história, nós não podemos passar um traço e dizer que não é assim não, ela veio exatamente nos enriquecer.

Então, o Movimento Armorial foi nessa direção, pois começamos com coisas muito simples de estrutura, harmonização, desenvolvimento porque nós estávamos começando procurando. Muitos músicos, professores acadêmicos disseram: Ah, vocês vão começar a história da música de novo, isso já foi feito. Já foi feito não! A história da música europeia foi feita com a história deles, agora a gente vai fazer a nossa, vai começar a nossa e, eu acho que está indo muito bem, tem muita gente trabalhando. O Brasil é muito rico musicalmente, tem muita gente trabalhando, muita gente despertou-se para essa música.

Tenho visto muito a repercussão dessa no exterior, a música nossa do Quinteto Armorial, o Quinteto da Paraíba gravou, foi recebida na Europa com música erudita de vanguarda. Aqui os caras torciam o nariz, achavam que era música étnica, música folclórica, música que não eram para sala de concerto. Mas quando a gente chegava lá, inclusive de alto interesse: ‘De onde é essa música?’ ‘Quem é que está compondo essa música?’ Eu vi sendo premiado e divulgado com música erudita contemporânea como tem o pessoal do Leste Europeu.

Quer dizer, é uma música erudita, agora não é uma música erudita do passado europeu, é uma música erudita do Brasil, trazendo a tradição ao mesmo tempo divulgando, porque

também não era divulgado e recriando. Porque de certa forma o trabalho Armorial é um trabalho autoral, ele tem um trabalho didático de divulgar, preservar, ele também tem um trabalho autoral. Não é nada modelo de uma cartilha para todo mundo seguir, não. Cada um faz do jeito que “tá” entendendo do modelo que quer desenvolver. Dessa forma, a Música Armorial é um trabalho autoral como Guerra-Peixe fez, Villa-Lobos fez também. Agora dentro daquela linha do Quinteto Armorial, muita gente aderiu, tem muitos grupos que estão adaptando as músicas, a partir de repertório, criando outro estilos, criando com elementos do seu estado.

Em Minas tem coisas lá, também Rio Grande do Sul, tem coisas bem diferentes, na Bahia também tem tradições. Então, causou-se uns grupos sem intenções se espelharam no Armorial, mas também olharam também pra eles. Porque eu também expandi quando eu começou o armorial, nós estávamos muito ligados tradição rural sertaneja da viola, da rabeça da cantoria que era o mundo que Ariano vivia. Eu trabalhava sobre esse universo Rural sertanejo, mas nós compreendíamos o Brasil, é muito mais amplo. O Brasil é arte, Brasil é música das tradições populares, como carnaval em plena capital na metrópole, tem manifestações culturais riquíssimas, caboclinhos, maracatus. Tem maracatu rural, tem frevo na nossa história, enorme o frevo hoje nem é nosso é universal.

Então, cada vez ampliando meu horizonte, eu fui na música indígena, na música afro, fui para frevo, depois fui para carnaval, maracatu e em diante. Então, o meu disco não sei se você chegou a ver? Tem desde duma cantiga baseada nas romarias, as cantigas medievais a uma suíte dedicada as bandas de música que são gêneros das tradições do repertório das bandas de música. Eu queria trazer para esse grupo camerístico, aquela música que a gente ouvia nas bandas de música.

Então, tinha na pasta essas músicas, tinha Nau que já era uma música muito lusitana; cada peça estava ligada a um universo musical bem específico. Então, a Música Armorial muita gente acha, que foi a que ficou divulgada no primeiro momento foi a música modal na ideia de rabeça de viola, mas depois essa concepção se ampliou que na verdade nós estávamos interessados na música do Brasil. Na música do Brasil, esse era o grande interesse não tem assim o carimbo de Música Armorial. Tem assim aí, isso é Música Armorial, mais diretamente disso, porque lembra, está mais isso lembrada a rabeça da música sertaneja, a música em Árabe.

O Árabe esteve na Península Ibérica há 800 anos, tem toda aquela tradição da música da Espanha de Portugal, a música Árabe. Então, o Armorial ficou muito conhecido por essa sonoridade, mas tem outra sonoridade. A música indígena já é outra sonoridade, é outro universo musical; a música afro, religiosa, já outro universo. Então a música religiosa é muita coisa pra se pesquisar, até mesmo a tradição da música sacra brasileira, pernambucana do século

XVIII, XIX e XX, música composta por músicos que não tinha também aquela tradição europeia, fazia a sua maneira coisas lindas que agora está sendo descoberto que existiam uma música barroca no Brasil.

Quem tem característica própria, que tem uma beleza rústica, que tem uma beleza própria do momento do país. Pode não ser Haydn nem um Mozart, mas era um compositor diferenciado. A formação dos instrumentos do quinteto é porque eu procurava não só trazer instrumentos que encontraria na tradição popular: pronto - o violino pra gente está mais presente na rabeça. Então, a gente queria trazer essa sonoridade da rabeça para o violino, flauta tinha como referência os pífanos, viola e o violão, a viola (nordestina do repente). Naquele primeiro momento, numa oportunidade, inclusive o quinteto não estreou com marimbau já foi um momento seguinte, porque o próprio Fernando Torres quis mostrar e porque não fazer uma experiência com este instrumento que é tão antigo no Brasil.

Mário de Andrade mesmo tem um artigo dedicado ao mesmo e não é berimbau, o berimbau é uma das formas que chamamos de arco musical, de arco pode aparecer de várias formas, tocado de várias maneiras, fabricados de materiais distintos. Então, existem Arcos Musicais e o Berimbau é um desses arcos musicais tocado verticalmente com a cabaça como caixa de ressonância. Ficou muito conhecido no universo da capoeira, mas não era instrumento de outras brincadeira, de outras festas, pra se cantar também, mas depois com o tempo ele foi ficando associado à capoeira e o marimbau era umas dessas variações desse arco só que era horizontal.

Instrumento só com uma corda, porque muitas vezes a tensão era feita pelo afastamento das latas, cavaletes, então, não tinha tarraxas pra controlar, não tinha afinação fixa, afinação era a tensão da corda. Então, geralmente nunca vi mais de uma corda, aquele já era uma recriação nossa de expandir esse instrumento, muito primitivo e tentar criar um instrumento brasileiro que se encontra noutros estados no meio das feiras, agregar a nossa paleta de timbres, o Marimbau. Nos Estados Unidos, mesmo tem *Slime* que você toca, existe a guitarra havaiana, existe os arcos musicais no mundo inteiro, agora cada um com sua forma, com a sua maneira de tocar. Foi aí que nasceu a ideia do marimbau e o nome geralmente era chamado de berimbau de lata, berimbau de cuia, berimbau de bacia. Eu conheci alguém que chama aquilo de viola, ele não sabia o nome, ele não tinha o nome para aquele instrumento e Mário de Andrade tem um artigo procurando a origem dos arcos musicais, principalmente dessa palavra marimbau que já era conhecida desde 1700. Que instrumento é o marimbau? Foi quando Ariano não, então vamos adotar esse nome antigo, pra esse instrumento horizontal pra distinguir do berimbau da capoeira, adotamos o nome Marimbau, mas é um nome inexplicável assim.

Foi muito interessante a história de Egildo na chegada do quinteto, porque naquela época era uma escassez imensa de flautistas; em Recife não tinha a tradição da flauta. Assim, pelo menos naquele momento para você ter uma ideia, os flautistas da sinfônica era “Gueba” que era saxofonista, o instrumento dele era saxofone, ele tocava flauta era a primeira flauta a sinfônica e ele de certa forma não tinha formação de flautista, ele era saxofonista. O outro flautista que tocou com “Gueba” também na orquestra armorial e era da sinfônica, era Ivanildo Maciel que era clarinetista, bandolinista. Então, ela tocava flauta também, mas era uma segunda flauta.

Depois daí pulava para “Sando”. Era um garoto, um garoto que tocou no Quinteto Violado, era um garoto de 13, 12 anos quando foi convidado para tocar. Você imagine que o Quinteto Violado também sofria disso. Qual era o outro flautista do quinteto violado? Você ver que ele não tinha, o Quinteto violado botou “Sando” que era um garoto pra viajar com ele, era um problema, a família tinha que autorizar, porque “Sando” era um menino devia ter 12 a 13 anos. Você ver que não tinha tradição, assim a tradição de ter na flautista na cidade, isso é até uma coisa que possa ser pesquisada e dimensionada numa pesquisa, que estou falando de um modo geral, pode ser que tenha fulano e beltrano, mas eu não lembro! A prova que o Quinteto Violado teve que optar por um garoto de 12 anos.

Nós começamos com um flautista daqui que era Generino Luna até compramos uma flauta, mas era uma flauta muito do início, era muito iniciante, ele não se dedicava, ele tinha um flauta tocava umas coisas, não deu para segurar o trabalho do Armorial quando começamos, nós vimos que ele não segurava, não tinha técnica. Chamamos o próprio “Gueba” pra tocar com a gente, mas “Gueba” tocava na sinfônica, orquestra armorial, orquestra de carnaval, tocava em vários lugares, então era uma dificuldade enorme e havia uma diferença de idade, de cabeça, de formação.

Então, ele era aquele flautista que vinha tocar a parte da flauta, não estava dentro da ideia do trabalho até por faixa etária, por formação, eram dados que o diferenciava da gente naquele momento. Teve um momento que ele pediu para se afastar, porque não ele estava dando conta, realmente chegamos a fazer umas viagens ainda não tinha disco, daí você ver que o primeiro disco já era com Egildo. Então, ficamos sem flautista, vamos procurar flautistas, vamos procurar quem pode tocar flauta, vamos procurar. Nos reunimos se não fosse flauta o que seria, mas a flauta era fundamental pela analogia com o pífano, era fundamental até outro instrumento não daria muito certo para substituir por conta dessa analogia com a tradição do pífano.

Ficamos, foi quando o Edilson, foi Edilson ou foi Fernando Torres, tinha um primo que morava no Recife chamado “Luizito” disse que conhecia alagoas um músico, mas que não sabia que ele tocava flauta, sabia que ele tocava clarinete e saxofone ele tocava. Ficamos, conversamos com alguém não quem toca clarinete já é meio caminho andado a digitação, falta a embocadura, pois mandamos buscar Egildo. Egildo nunca tinha pego numa flauta, Egildo não tinha flauta e Egildo não sabia o que era Armorial.

Agora ele tinha uma bagagem musical muito forte, porque ele foi menino em Piranhas e ele não só tocava com as bandas de música clarinete, como ele tocava pífano com as bandas de pífanos e aprendeu a fabricar e depois ele desenvolveu uma técnica de fabricação de pífanos que é uma coisa que entrou para história. A contribuição dele para história do pífano é definitiva. Ele tinha essa formação, formação de músico popular muito grande, mas na verdade ele tocava em conjuntos de bares, a noite, em Maceió, ele tocava saxofone nem era clarinete, clarinete já era um instrumento ultrapassado não existia mais quem tocasse clarinete. Na música popular tinha ainda nas bandas músicas, nem clarinete ele tinha ele tocava saxofone.

O desespero e a escassez era tão grande que a gente disse: traz esse cara, é a única alternativa que a gente tem. O cara não toca flauta não tem flauta, nós nem conhecemos, traz. Ele veio e adquirimos uma flauta, a primeira flauta de Egildo eu não lembro como foi que ele conseguiu. Eu, sei que eu e ele juntos vamos descobrir como é que toca esse negócio. Então a gente começou: ele pesquisava de um lado eu pesquisava de outro; às vezes pra fazer a escala completa ele não sabia, a gente perguntava a “Gueba”, “Gueba” como é que passa de uma oitava para outra. Foi tudo assim, pinçado ele tinha a tradição do clarinete, do sax e do pífano, mas da flauta foi construindo como quem inventa a roda, porque não tinha professor que eu fizesse lá um “intervenção” para esse camarada.

Ele persistente, ele passava o dia com essa flauta descobrindo, tinha coisa que ele inventava, porque ele tinha que tocar aquele repertório. Quando ele aqueceu, aqueceu rápido, porque isso aqui é jogo rápido, a gente está esperando para tocar para frente, não lembro quando foi que fez, sei que o primeiro disco foi em 74 final do ano, agora não sei se foi no mesmo ano 74 ou 73, não sei... Foi construindo assim... e um fato muito curioso que eu acho já lhe contei. Foi a segunda flauta dele, porque a primeira era muito fraquinha, então eu tenho um amigo que morava nos Estados Unidos e nós juntamos um dinheiro para comprar uma flauta importada, até eu lembro que a marca era Artley, era uma marca bem conhecida, juntamos um dinheiro e compramos. Quando esse amigo veio para Recife trouxe a flauta.

Eu acho que nós não chegamos nem ensaiar com essa flauta, no primeiro dia Egildo recebeu foi tocar naquele Bar. Quem sentou em cima foi aquele violonista da cabeça branca

João Lyra e era bem pesado, não tinha flauta que aguentasse. Eles tocaram naquele bar, Peteca tocava ali à noite, aí levou a flauta para mostrar, na vinda para casa a preguiça não desmontou a flauta, colocou no banco de trás do carro, João Lyra quando entrou, sentou em cima. Noutro dia Egildo chega arrasado e todos nós nos arrasamos, porque a flauta maravilhosa, afinada, importada, nós não chegamos nem a testar no Quinteto Armorial, depois ele comprou outra.

Ele tinha muita tradição popular na memória dos folgedos, era muito vivo nele, era uma coisa que foi vivenciada, então ele tinha um acervo de memória muito rico, conhecia a cultura popular, principalmente de Alagoas, da cidade dele. Carnaval tocou em bandas de música, falava muito das experiências, porque era uma formação muito rígida.

Nas bandas de música você chegava a tocar, mas você não soprava no instrumento, o instrumento era apoiado aqui você só tocava a digitação, não “tava” ainda autorizado a soprar era feito um fuzil de soldado e você só trabalhava a digitação só depois podia soprar o instrumento. Então, ele tinha um ouvido danado para ele o ouvido, porque ele teve uma formação muito rígida de banda nessa coisa do solfejo, transcrever tinha muito era assim nas bandas antigas. Tinha um mundo limitado, mas dentro daquele limite você tinha que dominar, inclusive aqueles músicos de bandas de música compunham direto no papel, sem auxílio de outro instrumento muitos, nem faziam a grade. Iriam fazendo as parte separadas, não tinha aquela grade que você visualizava as vozes encaminha para onde tem que fazer o quê ali você já iria fazendo para cada instrumento as harmonias, porque tem um sistema fechado muito limitado mas tinha que dominar.

Então, foi isso ele fez contribuição muito importante isso é um resumo da chegada de Egildo. A contribuição independente da presença dele no Quinteto do Armorial tem o trabalho solo dele com o pífano, como flautista como professor no final ele vinha fabricando instrumento.

Ariano foi convidado pela Universidade Federal de Pernambuco foi para ser diretor do departamento extensão cultural, ele disse: eu vou aproveitar essa oportunidade para fazer um movimento cultural. Ele planejou esse Movimento Armorial e aproveitou o convite e a estrutura da Universidade e alguma verba que era possível. Então, ele começou a pesquisar, convidar artistas plásticos, música e teatro pra ir fazendo experiências na ocasião da música. Ele começou com um grupo pequeno, eu acho que era um quinteto onde estava Jarbas, eu acho que “Gueba”, Henrique Annes e os outros eu não tenho certeza agora, Jarbas eu tenho certeza e Cussy tinha um flautista que acho que era “Gueba”, Herinque e o violoncelo Marisa.

Cussy na época era diretor e estava com uma verba do interesse do governo de criar uma orquestra com um nível. Então, ele abriu concurso e veio muita gente de fora, a orquestra tinha

um nível diferenciado, tinha muitos músicos de fora de outros países foi quando chegou Rafael Garcia tinha gente do Chile e da Europa. Esses músicos, como Jarbas falou a Ariano: ‘Por que não transferir essa experiência da música ao invés de estar como quinteto? Por que não desenvolvia nessa orquestra que estava sendo estruturada no conservatório’?

Ariano não reagiu, porque queria fazer uma experiência mais ligada à tradição, mais rústica de princípio, de descobrir com a rabeca, com pífano, com a viola... e eles estavam querendo pegar a coisa, mas o início é esse. Nós fizemos várias partes: a primeira fase foi um vínculo com a Universidade Federal de Pernambuco, pela reitoria quando Ariano era diretor. O segundo movimento quando nós ficamos à disposição pra Secretaria de Educação Cultural da Prefeitura, quando Ariano foi Secretário, foi num momento que organizamos a Orquestra Romançal. Teve um momento quando houve o convite da Universidade da Paraíba do campus de Campina Grande, o reitor, um grande empreendedor. Linaldo Cavalcanti falou com Ariano, pois queria começar um trabalho artístico lá em Campina Grande, famosa centro de tecnologia.

Ariano estava querendo deixar a secretaria da prefeitura; é uma oportunidade do pessoal arrumar um emprego, eles podem dar aula, vão sobreviver e fazem o trabalho do Armorial lá. Egildo já não estava, mas continuou aqui em Recife com o vínculo que nós tínhamos na Universidade Federal de Pernambuco. Então, eu fui, Pintassilgo, Edilson, Fernando Torres e Nóbrega.

Houve um período que teve um lançamento do disco e uma turnê pela Aliança Francesa e nós decidimos encerrar as atividades do Quinteto Armorial. Eu voltei para o Recife; Nobrega continuou no Recife se preparando para ir para São Paulo; Pintassilgo foi para João Pessoa, para universidade; Fernando Torres e Edilson ficaram dando aula no Departamento de Arte, que hoje é um departamento imenso, iria virar centro de arte pelo tamanho que ele chegou, que ele se desenvolveu. Fernando Torres ficou lá até hoje, é aposentado; Edilson e Pintassilgo também são aposentados pela Universidade.

APÊNDICE V - ENTREVISTA DE MANOEL DANTAS SUASSUNA



Manoel Dantas Suassuna (Artista plástico, filho de Ariano Suassuna)

Fonte: <https://blogdosilvalima.com.br/continuidade-da-obra-de-ariano-suassuna/>

[...] Papai criou o quinteto, acho que também junto com isso a estrutura do Movimento Armorial. Ele era diretor do departamento de extensão cultural o DEC. Os músicos foram contratados (não sei se contratados), de alguma forma criaram vínculos com a Universidade como bolsistas para ter uma estabilidade financeira primeiramente no Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco. Depois com a saída de papai do DEC, eles foram para Universidade Federal da Paraíba, porque papai fez um pedido a Linaldo Cavalcanti e ele levou toda estrutura do pensamento do Movimento Armorial para Paraíba. Estou participando da criação do Núcleo de Estudos Ariano Suassuna que virou, na verdade, o programa de estudo Armorial, Ariano Suassuna da Universidade Federal da Paraíba. Procurando documentos, umas coisas, achei uma agenda dele de trabalho lá na Paraíba, ele dizendo na reunião muito parecido com o que eu tinha pensado lá. Agora que dizer, sem saber dessa agenda, foi muito engraçado, porque eu levei a agenda, estava tudo escrito por papai.

Então, essa relação dele com a universidade, através de criação do Movimento Armorial... Então... engraçado... tem o DVD na Rádio Universitária com Hugo Martins, ele me concedeu, me deu o CD com áudio da briga a dos cachorros, das onças e dos guinés, que é uma aula espetáculo. Papai com a orquestra Romançal, foi depois da ruptura com Cussy, lá no cachorro a onça, os cachorros e o guinés, papai criou uma prosa, ele lê a prosa, conta uma história. Quem faz a onça é o violoncelo, os guinés é a flauta também, os guinés é a flauta e o cachorro também. Essa composição faz parte da orquestração da orquestra Romançal.

É o disco que Hugo Martins me arrumou, porque eu queria fazer um balé, chamei Madureira, peguei as partituras com Clóvis e o disco com Hugo Martins. Vamos fazer um balé,

com isso tu me faz os arranjo e tal, gente chama um grupo para tocar, aí ele disse: ‘olha Dantas, o que está no disco e o que está na partitura não tem nada a ver’.

Eu me lembro demais eles mudando as coisas, era aqui em casa e na casa de Samico. Eu lembro uma vez, eu fui no ensaio e cheguei atrasado e o ensaio já tinha tocado um repertório lá e papai mandou repetir o repertório para eu ouvir a música nova *Xincuan* - é uma música de Madureira. Nunca mais me esqueci: é uma música bem estranha, acho que coisa de uma ave, ela é bem indígena, levada na flauta. Na época o flautista era Pintassilgo. Eu gosto muito dessa música por causa daquele momento.

Inclusive, um dia o reitor entrou na sala dele lá no DEC, e “tava” um tocador de pífano e um rabequeiro, tocando e aquela zoada, os “cabas” tocando fazendo aquela balbúrdia de música, e aí o reitor entrou, ficou olhando assim, e papai disse: ‘rapaz, e agora o reitor. Ele vai dizer: ‘olha com quem estou gastando o dinheiro da Universidade’.

Naquela época isso não era considerado uma coisa de relevância. Por exemplo, em 1942 papai organizou a primeira cantoria aqui no Recife. Em 42 papai é... tinha 20 anos... vamos dizer que se fosse em 47 ele tinha 25 anos. Os jornais da época disse que era um absurdo, porque foi no Santa Isabel, ele trouxe os irmãos Otacílio e se não me engano Mocinha de Passira para primeira cantoria, era um edital de cantoria. Fazer uma cantoria dentro do Santa Isabel, caíram de pau em cima, dizendo que era um absurdo, porque aquilo ali não era lugar onde Castro Alves, e não sei quem mais, recitou seus poemas e “taria” ali de segunda categoria, poetas de segunda categoria e papai dizia: ‘eu queria saber o que Castro Alves diria sobre isso. Não é o que vocês estão dizendo não, quero dizer que desde sempre ele pensou nisso, uma música brasileira com base nas nossas origens, nos elementos de nossas tradições’.

Agora por exemplo, Nobrega me pediu, porque a gente tem ligação lá em Taperoá e eu ainda vou lá, eu passo tempo lá e, o berço da cantoria de viola é ali. Teixeira e Romão. Romão é um negro e outro é... esqueci o nome dos “cabas”... um é da tradição ibérica e o outro da tradição africana e são de lá. Um é do pandeiro de fazer cantoria e o outro é da viola, são esses dois. Nobrega foi lá agora onde eles nasceram, procurou o berço, eu não fui com ele, porque não pude ir, mandei um primo meu em Mãe d’água, Teixeira. Nobrega agora fez um programa, espetáculo chamado Raízes que acho que é falando isso, essas duas vertentes da música de cantoria - o ibérico e africano.

A Nau Catarineta na forma de Nobrega é mais poesia, depois entra a parte de musical. O Romance ibérico veio através da tradição oral e tal de dona militana que é uma tradição ladainha de cantos fúnebres. Uma coisa que eu acho que papai também se interessou pela chegada de Egildo é a questão do Reisado da música do Reisado, que ele tem uma música lá

que baseada no Reisado. Sertão, mundo de Ariano Suassuna, tem Egildo tocando no final, ele toca o instrumento Ariano.

Eu vou escrever para o presidente do SESC para pegar o documentário, quero dizer ajudar, porque tem papai, ele gravou Bahia, era aula espetáculo, ele pegava raiz e o que saiu da raiz, não só da parte de música, mais de um modo geral, principalmente. Bahia, Alagoas, Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco. Ele conseguiu fazer; as que ficaram de fazer foram Sergipe e Maranhão. Seria um programa de uma hora, é grande cada um, o daqui Madureira gravou com o Romançal lá na Pedra do Reino.

O de Alagoas quem gravou foi Egildo. Eu vou atrás o do SESC, esse programa era ligado ao TV escola, acabou-se o programa e acabou-se a TV Escola. Então, as fitas se perderam; nelas aparece Madureira, aparece aquela cantora lírica cantando. Estou para escrever para o diretor do SESC para perguntar a ele como eu posso ajudar para esse material ir pra luz. O Armorial continua, porque tem o pessoal do Rosa Armorial que Madureira faz aulas espetáculos com eles e tem o pessoal do Rio que é o GESTA.

APÊNDICE VI - ENTREVISTA DE ANTÔNIO NÓBREGA



Antônio Nóbrega (violino e rabeca)

Fonte: Instagram

O Movimento Armorial começou oficialmente em 1970. Todos sabemos quando Ariano ficou à frente de um grupo de escritores, músicos, poetas na universidade de Pernambuco. No seu departamento de extensão procurava dar corpo a ideia de se criar uma arte brasileira, inspiradas nas suas manifestações populares, na sua música, na sua dança, nas suas artes plásticas. Armorial é sinônimo de heráldica; agora ocorre que a nossa heráldica, heráldica que nos conciliamos é a heráldica popular. Então, nós dizemos que, por exemplo, um estandarte de uma agremiação carnavalesca como o maracatu é seu símbolo desde signo e, ao nosso ver, é uma maneira que o povo interioriza a sua maneira de sentir a arte. Então é que conciliamos para o Armorial.

Lembro de Egildo, ele era de Alagoas, tocou com a gente, passou pouco tempo no Quinteto, era um bom músico, nós ensaiávamos lá na casa de Ariano. Ensaiávamos pelo menos uma vez por semana, se encontrava na sua casa, na sua sala de visita para ensaiar. E Ariano não só assistia os ensaios, mas também convidava escritores, artistas plásticos e poetas para que eles também pudessem ver. Eram ensaios muito ricos de conversas e opiniões, aparecia Brennad, Gilvan Samico, Marcus Acioli, Maximiano Campos e Ariano sempre presente, mas você já sabe de tudo, têm muitas informações sobre o Armorial, rapaz.

Nós trabalhamos pela música dentro desse espírito; utilizamos dos instrumentos do povo do nordeste, instrumentos populares e partindo dos elementos populares da cultura do Nordeste. Era onde nós estávamos situados, era a maneira de nós sentirmos a realidade cultural a partir

do elementos da região, uma questão de situação. Uma composição renovadora brasileira e vem como suporte da tradição da música popular nordestina. O quinteto se diferenciou pela inclusão de certo instrumentos como o marimbau e da rabeca, coisa que não foi repensada por outros grupos de música instrumental da época.

APÊNDICE VII - ENTREVISTA DE EDILSON EULÁLIO



Edilson Eulálio (violão)

Fonte: Arquivo pessoal

[...] Madureira estudava com Carrión também no curso preparatório, a gente também, naquela época em 68 e 69. Madureira me chamou para participar do grupo; não me lembro exatamente como foi a história. Pronto, começou como Quarteto Romançal, a gente se apresentou com o quarteto lá na São Pedro dos Clérigos; tem até um livro que tem as fotos da gente. Ariano era quem “tava” apresentando.

Na época era “Gueba” (Jose Tavares do Amorim) (era) o flautista, depois foi que Egildo veio, quando “Gueba” saiu. “Gueba” entrou na Orquestra Armorial e Egildo foi quem assumiu o quinteto. Eu lembro que Egildo numa semana ele pegou as músicas, logo depois Egildo estava com outro grupo, o Som da Terra.

Ariano era professor de estética na escola de Belas Artes, então a gente tava fazendo curso superior; então eu conheci ele. Madureira me chamou; eu era mais violonista mesmo, nunca tinha composição, inclusive eu estranhava - o nordeste é muito grande minha vivência de música nordestina era mais Jackson do pandeiro e Luiz Gonzaga. Esse negócio de Reisado, Terno de pife eu não conhecia bem. Barbosa quem conhecia, Egildo no caso, também, e Madureira eram ligados a isso. Eu nunca tive composição; geralmente que fazia era Madureira Antônio Carlos e Egildo.

Egildo morou comigo lá, ele era um cara realmente mais flautista. Ariano gostava muito de Egildo e também Ariano era muito interessado por essas vivências que Egildo tinha na cidade dele. A vida musical dele era muito em coisas brasileiras, não tenho o que falar musicalmente, acho que era um cara competente, tinha linguagem e tocava muito bem, rapaz. Teve uma turnê na América do Sul, e teve uma pelo Brasil, pela Aliança Francesa (foram vários estados do Brasil), e teve a da América do Sul, pelo Itamarati.

A gente teve Venezuela, Peru, Bolívia, Paraguai, Colômbia e Argentina; não teve Chile e Uruguai. Foi bom. Até quem foi Marcos Acioly. A gente participou do Bloco da Saudade que foi esse que passou por Madureira, Egildo, Barbosa e Eu. Eu tenho um vídeo, mas já procurei e não sei onde está esse vídeo, tem Egildo e Madureira nesse bloco. A gente saía num caminhão, tinha um estandarte que ficava na casa da primeira mulher de Madureira. Eu fiz, cada um fazia o desenho do nome do bloco na camisa. Madureira, Antulio, os irmãos de Madureira, Egildo, eu e Barbosa; Antônio Carlos não fazia parte, não lembro dele.

Eu sou da Paraíba, de Campina Grande. Antes tinha o conhecimento de música erudita, porque meu irmãos colecionava música erudita. Depois fui para Rio de Janeiro, estudei no Conservatório um ano, depois eu vim estudar na escola de Belas Artes. Então em 69, vim para aqui Recife, mas eu estudava música erudita na escola de Belas Artes. Tinha técnica e os meninos compondo; no meu caso, eu só fazia interpretar. Conhecer essa parte de Reisado, Maracatu, eu não conheci pessoalmente, eu tinha pouquíssima relação; conheci através dos meninos no quinteto.

A gente era do curso preparatório de música. Ariano chamou a gente para trabalhar, começou como nível médio, a gente entrou como nível médio. O ensaio era na sala de Ariano que ele tinha lá na reitoria e a gente iria para lá ensaiar; depois foi que a gente fez o superior. Particularmente, minha vivência era forró, xote, essas coisas do nordeste, talvez do lado da Paraíba; esse negócio de Reisado, Caboclinho era mais aqui de Pernambuco e Alagoas. Caboclinho eu via no carnaval muitos. Eu era mais da parte do forró no quinteto; eu sabia que era para tocar música brasileira das raízes populares, mas essa parte aí eu não me preocupava. Eu era parte instrumental de execução - o que vinha escrito eu interpretava, não tinha preocupação. Claro que fazendo dentro do espírito com as acentuações, você sabe intuitivamente, porque você também escuta, não tinha conhecimento; isso eu vim ter depois.

Percebi a importância do quinteto, pois naquela época a gente ouvia muito *Rock* nas rádios; só ouvíamos essas coisas. Então, a partir do quinteto o pessoal começou a valorizar mais, ouvir os grupos desse segmento e ouvir Luiz Gonzaga.

Em Recife eu não dava aula, comecei dar aula na Universidade Federal da Paraíba no tempo de Linaldo Cavalcanti; tinha a questão do duo de violão. Então, cheguei na casa de Ariano para comunicar que estava saindo do quinteto para fazer o duo com meu irmão, mas eu

não sabia que Ariano tinha acertado com Linaldo Cavalcanti. Agora no final, o que eu senti, por exemplo, quando Antônio Carlos começou a se interessar pela dança - outra coisa, Madureira não sentiu o quinteto apoiado em Campina Grande, foi trabalhar na Fundação Joaquim Nabuco.

O quinteto acabou, porque Antônio Carlos estava com esse desejo de ir para São Paulo e Madureira dizia que o quinteto não era valorizado. Antônio Carlos não foi morar lá, Madureira chegou ser chefe do departamento. Eu, “Pintassilgo” e Barbosa ensinávamos instrumentos no departamento de ciências e artes, nos aposentamos pela Universidade.

APÊNDICE VIII - ENTREVISTA DE FERNANDO FARIAS (PINTASSILGO)



Fernando Pintassilgo (Flautas)

Fonte: O autor.

[...] Nós somos heróis nós não chegamos a virtuose, mas nós somos heróis, porque no nosso tempo não tinha professor, nós somos semi autodidata. “Gueba” - ele dava aula no conservatório, tocava na sinfônica, tocava no Quinteto Armorial e tocava na Orquestra Armorial, mas no Quinteto Armorial ele ficou um ano e teve que se decidir.

Antes de chamar Egildo, Antônio Nóbrega veio me chamar. Eu tinha três meses de flauta disse para Antônio Nóbrega que não tinha condições, aí ele me disse: nós ouvimos falar de uma cara lá de Alagoas que toca saxofone, clarineta e pife. Egildo era desses caras que puxava procissão por isso que ele compôs uma música como Bendito.

Eu fui colega de Nobrega antes de entrar no Romançal na orquestra Romançal. Antônio Nobrega já me chamou, porque aqui tinha orquestra de câmara, não tinha sinfônica. Em 71 comecei teoria e em 72 flauta transversal, comecei em março e em junho comecei com o professor Wascily Johnson. Em 72 era tão bom nos indicou festivais e tudo.

Eu estava tocando as sonatas de Teleman e Quantz com muita dificuldade, por isso que eu não fui para o quinteto, porque eu não tinha condições. Eu já estava acompanhando as discussões sobre o Armorial, o movimento que Ariano estava fazendo e tinha assistido a

Orquestra Armorial de Cussy de Almeida tocar em João Pessoa. Fiquei louco por música Armorial - uma orquestra de música nordestina, uma orquestra de categoria.

Fernando Marimbau foi quem apresentou Madureira a Ariano, porque ele foi assistir uma trilha sonora da peça de teatro que Madureira musicou. Madureira é um grande compositor; foi o único que ultrapassou essa fase que Ariano chamava de didática. Ultrapassou usando a música étnica, a música do povo. Ele usa a música do mesmo jeito que Villa Lobos fazia. Ariano falou sempre para a gente para não fazer a mesma coisa que os nacionalista faziam: pegavam uma célula de uma música nordestina e diluía demais; aí, você perdia identidade com a coisa. E até Villa Lobos achava que para dialogar com a música mundial, tinha que diluir a música local. A música tradicional da terra tinha que ser diluída uma série de técnicas da música europeia. Essa é a diferença: foi uma das coisas que Ariano nos pediu na nossa fase.

Quando entrei no Quinteto Armorial ainda estava nessa fase didática, mas Madureira já estava saindo. Foi aí que ele compôs música étnicas; já como 'O Baque de Luanda' para o quarto disco e teve música que nem modificou nada, só fez um arranjo como na música da Nau Catarineta, composição dele. Fez um arranjo e teve uma composição muito bonita que foi feita para um filme que a gente gravou no terceiro disco do quinteto, que foi o primeiro que eu gravei com ele, chamado Algodão. Já na orquestra Romançal, o nome de Egildo não saiu, porque ele tocou antes de gravar. Foi mais ou menos 1975 que Egildo foi gravar com o grupo chamado Som da terra.

Eu era empregado da orquestra de câmara e pedi demissão para ir embora para Campina Grande. O maestro falou que eu era louco. A gente foi convidado pelo pró-reitor, ele fez o pedido a Ariano; eu tinha entrado recentemente em 1977. Eu acho que o pró-reitor queria uma escola de música ou um curso de extensão que trabalhasse música brasileira, principalmente nordestina.

O emprego em Campina Grande foi importante, mas o que valeu muito foi a experiência, gravei muito. Madureira tem muita música bonita, era minha primeira turnê. Egildo já não fazia parte do Quinteto. A gente tocou para várias plateias; depois que a gente terminou de tocar, o pessoal em peso pedindo para tocar Chamada e Marcha Caminheira - uma das músicas mais lindas do Movimento Armorial. Essas composições de Egildo foram para o segundo disco.

Eu, Edilson e Fernando fomos para curso de educação artística em 1978. A gente entrou como professor na Universidade Federal Campina Grande-UFCEG, porque na UFPE o pessoal era contratado como funcionário, mas era um tipo de funcionário, como Egildo ficou ligado ao curso de extensão dando oficinas e aulas de música. A gente não foi convidado por Ariano.

Ariano conseguiu que o quinteto fosse empregado no Recife como funcionário, eu não fui desta época.

O pró-reitor daqui da Paraíba conhecia o quinteto e fez o pedido a Ariano. Entrei no quinteto em 1977 depois de Egildo. O reitor queria um escola de música diferente, ele queria um curso de extensão a música brasileira, principalmente a nordestina. Quando Egildo saiu do Quinteto Armorial, ele não perdeu o emprego. Ariano disse que ele podia continuar como funcionário ligado à extensão da UFPE. Egildo foi para viagens da Argentina e Estados Unidos, foram três viagens para Argentina e uma para o Estados Unidos.

Depois que ele saiu e que eu entrei, teve as viagens pela América Latina: Venezuela, Colômbia e Paraguai. Teve as viagens no Brasil que foram muitas, todo mundo do quinteto era contratado como funcionário na Universidade de Pernambuco. Eu, Edilson e Fernando ficamos na Universidade até nos aposentar. Em João Pessoa fui professor de educação artística, Edilson voltou para Recife e Fernando continua morando em Campina Grande.