



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
CAMPUS SERTÃO  
LICENCIATURA EM LETRAS

CLERISVALDO VENTURA DA SILVA

**SOLO DA TERRA: OS TEXTOS POÉTICOS DA ORQUESTRA ARMORIAL DE  
PIRANHAS**

DELMIRO GOUVEIA-AL

2019

CLERISVALDO VENTURA DA SILVA

**SOLO DA TERRA: OS TEXTOS POÉTICOS DA ORQUESTRA ARMORIAL DE  
PIRANHAS**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à banca examinadora da Universidade Federal de Alagoas-UFAL, como requisito parcial para obtenção do título de Graduação em Licenciatura em Letras

Orientador: Prof. Dr. Marcos Alexandre Morais Cunha

DELMIRO GOUVEIA-AL

2019

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca do Campus Sertão**  
**Sede Delmiro Gouveia**

Bibliotecária responsável: Renata Oliveira de Souza – CRB-4/2209

S586s Silva, Clerisvaldo Ventura da  
Solo da terra: os textos poéticos da Orquestra Armorial de Piranhas / Clerisvaldo Ventura da Silva. – 2019.  
82 f.: il.

Orientação: Prof. Dr. Marcos Alexandre Morais Cunha.  
Monografia (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal de Alagoas. Curso de Licenciatura em Letras. Delmiro Gouveia, 2019.

1. Análise do discurso. 2. Análise poética. 3. Cultura popular. 4. Movimento Armorial. 5. Orquestra Armorial. 6. Piranhas – Alagoas. 7. Vieira, Egildo, 1947-2015. I. Título.

CDU: 81'322.5

CLERISVALDO VENTURA DA SILVA

**SOLO DA TERRA: OS TEXTOS POÉTICOS DA ORQUESTRA ARMORIAL DE  
PIRANHAS**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à banca examinadora da Universidade Federal de Alagoas-UFAL, como requisito parcial para obtenção do título de Graduação em Licenciatura em Letras

**Orientador:** Prof. Dr. Marcos Alexandre de Morais Cunha

Aprovado em 26/03/2019

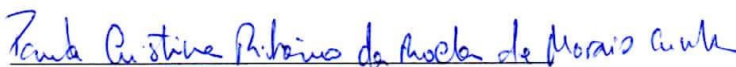
BANCA EXAMINADORA



Orientador: Prof. Dr. Marcos Alexandre de Morais Cunha  
Universidade Federal de Alagoas – UFAL



Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva  
Universidade Federal de Alagoas – UFAL



Prof. Dra. Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Morais Cunha  
Faculdade Sete de Setembro - Bahia – FASETE

À memória de Egildo Vieira do Nascimento.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por tudo na minha vida, por ter me permitido entrar na UFAL-Campus Sertão, e estar finalizando esta monografia. Sem ele nada disso seria possível.

Agradeço a meus pais, Adelmo Porfirio da Silva e Aurelina Ventura da Silva, pelo apoio e por sempre torcerem por mim durante a graduação.

A meus irmãos Clenisvaldo, Cleane, Clenia, Clecia, Maria José, pelo carinho e apoio.

A meu cunhado Cicero Aleixo por sempre me apoiar.

Aos meus companheiros de curso pela alegria e tristeza que compartilhamos.

Em especial, a Rosilene Gonçalves, minha companheira, meu braço direito na UFAL, que compartilhou ao meu lado momentos de alegria e de tristeza, me ajudou bastante nas horas ruins e me incentivou a terminar o curso.

A Dinara Kelle, excelente pessoa que tive oportunidade de conhecer e compartilhar momentos felizes.

Agradeço a todos que me ajudaram com a construção desse trabalho: o músico Giso do trombone, o flautista Farney, o violonistas José Cicero, o contra mestre Flavio Ventura, a esposa e viúva do Maestro Egildo, dona Neném, a minha colega Gal Correia.

Ao motorista e parceiro Adriano Vieira, excelente pessoa, agradeço por todas as caronas que me deu até a UFAL.

Ao meu professor e orientador, Professor Doutor Marcos Alexandre de Moraes Cunha, pela paciência em me orientar neste trabalho e por ter me apoiado.

A Professora Dra. Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes Cunha. (FASETE), por ter aceitado fazer parte da banca como avaliadora externa.

Ao Professor Doutor Márcio Ferreira da Silva, pessoa maravilhosa que sempre me apoiou durante a graduação e me incentivou em relação ao tema desse TCC. Agradeço também por ter aceitado o convite de fazer parte da banca como avaliador interno.

A todos os meus professores, responsáveis pela minha aprendizagem durante o percurso acadêmico.

*A música é uma grande árvore, que tem vários galhos, galhos fracos e galhos fortes e mais resistentes. Ai de quem pega um galho fraco, cai logo. Mas quem pega os fortes, duram por toda vida*

*(Egildo Vieira)*

## RESUMO

O armorial foi um Movimento cultural e artístico que integrou diversas formas na arte brasileira. Seu maior feito foi a criação de uma arte popular-erudita fundamentada na cultura Ibérica, negra e Indígena, unidas aos emblemas dos folhetos de cordel e da cultura nordestina. Com isso, colocou em destaque a importância das mais variadas expressões populares da região Nordeste, defendendo assim a singularidade de uma cultura brasileira construída a partir das nossas próprias raízes culturais. Sendo a música a arte mais relevante no movimento, através das pesquisas direcionadas ao Movimento Armorial, o presente trabalho busca fazer uma abordagem sobre a Orquestra Armorial de Piranhas e seu criador, o ex músico do Quinteto Armorial, o maestro Egildo Vieira do Nascimento. Tem como objetivo principal fazer uma análise poética direcionada a algumas letras armoriais de autoria do maestro, que foi um dos primeiros músicos a beber da fonte original do movimento armorial. Inventor dos seus próprios instrumentos de caráter armorial, foi através de suas criações e composições que Egildo Vieira defendeu as ideias de Ariano Suassuna, valorizando assim a cultura nordestina. Outro tema importante também estudado aqui foi a respeito da música no movimento, discutindo sobre sua construção, seus timbres e instrumentos, com o intuito de compreender sobre a Orquestra Armorial de Piranhas. Para a realização dessa monografia foram feitas pesquisas bibliográficas/teóricas sobre o Movimento Armorial com base nos estudos de Didier (2000), Bráulio Tavares (2007), Newton Junior (1999), Ariano Suassuna (1974), Santos (2009), entre outros. Para chegar aos resultados propostos, foram utilizados questionários com perguntas referentes ao maestro e à orquestra de Piranhas a músicos e familiares de Egildo, assim como alguns materiais adquiridos ao longo da construção do trabalho. Espera-se que essa pesquisa contribua para ampliar as discussões sobre o Movimento Armorial, levando-o para ambiente de discussão acadêmica, possibilitando aos pesquisadores, novos caminhos para elaboração de novos temas e trabalhos sobre o armorial, compartilhando cada vez mais conhecimentos acerca da nossa cultura nordestina.

**PALAVRAS-CHAVE:** Movimento Cultural, Movimento Armorial, Arte Armorial, Música, Egildo Vieira, Orquestra Armorial de Piranhas, Cultura Popular.



## **ABSTRACT**

The armorial was a cultural and artistic movement that integrated diverse forms in Brazilian art. His greatest achievement was the creation of a popular-erudite art based on the Iberian, Black and Indigenous culture, together with the emblems of the cordel leaflets and the Northeastern culture. With this, he emphasized the importance of the most varied popular expressions of the northeast region, thus defending the singularity of a Brazilian culture built from our own cultural roots. As music is the most relevant art in the movement, through research directed to the Armorial Movement, the present work seeks to make an approach on the armorial orchestra of Piranhas and its creator, the former musician of the Armorial quintet, the maestro Egildo Vieira do Nascimento. Its main objective is to make a poetic analysis directed to some lyrics by the conductor, who was one of the first musicians to drink from the original source of the armorial movement. Inventor of his own instruments of armorial character, it was through his creations and compositions that Egildo Vieira defended the ideas of Ariano Suassuna, thus valuing the Northeastern culture. Another important subject also studied here was about the music in the movement, discussing its construction, its timbres and instruments, with the intention to understand about the armorial orchestra of Piranhas. For the realization of this monograph, bibliographical/theoretical research on the Armorial Movement was made based on the studies of Didier (2000), Braulio Tavares (2007), Newton Junior (1999), Ariano Suassuna (1974), Santos (2009), among others. In order to arrive at the proposed results, questionnaires were used with questions related to the Piranhas conductor and orchestra to Egildo musicians and relatives, as well as some materials acquired during the construction of the work. It is hoped that this dissertation will contribute to broadening the discussions about the armorial movement, taking it to the academic discussion environment, allowing the researchers new ways to elaborate new themes and works on the armorial, sharing more and more knowledge about our northeastern culture.

**KEYWORDS:** Cultural Movement, Armor Movement, Armorial Art, Music, Egildo Vieira, Piranhas Armor Orchestra, Popular Culture.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Detalhe de “Batalha dos Guararapes” após restauro em 2005.....	25
Figura 2: Ariano, sua mulher, Zélia, e o filho Dantas posam para foto com tapeçaria em Recife (1991). .....	27
Figura 3: Samico, “Fruto-flor”, xilogravura (1998). .....	28
Figura 4: Quinteto Armorial. ....	31
Figura 5: Revoada.....	42
Figura 6: Toré, compassos 6-10. ....	43
Figura 7: Marimbau. ....	46
Figura 8: Rabeca. ....	47
Figura 9: Pífano. ....	47
Figura 10: Viola Sertaneja. ....	48
Figura 11: Integrante do Grupo Municipal Armorial de Piranhas (GMAP) no V tocando Pífano – Olinda-Recife. ....	51
Figura 12: Integrantes do Gmapinho. ....	52
Figura 13: Maestro Egildo Vieira do Nascimento.....	55
Figura 14: Primeiro Clarinete de Egildo Vieira. ....	56

## ANEXO

### Anexo A

Figura 1: Egildo Vieira .....	74
Figura 2: Egildo Vieira e conjunto – Sonora Brasil .....	75
Figura 3: Título de Cavaleiros da Ordem do Mérito dos Palmares” governador Teotonio Vilela filho no dia 17 de janeiro de 2014.....	76
Figura 4: Título de Cidadão da Geórgia” no Estados Unidos da América, dado por Jimmy Carter. ....	77
Figura 5: Música de autoria de Egildo em homenagem ao pai Nemézio Teixeira.....	78

### Anexo B

Figura 1:Ariano .....	79
Figura 2:Maripífano.....	79
Figura 3: violãobaço .....	79
Figura 4: Cabaixo .....	79
Figura 5: cano cegonha.....	80
Figura 6: Pífano .....	80
Figura 7: Flauta .....	80
Figura 8: trompete .....	80
Figura 9: Pandeiro, Triângulo e Caxixi .....	81
Figura 10:Trombone.....	81
Figura 11: Alfaia .....	81
Figura 12: Marca de Egildo Vieira.....	81
Figura 13: Música “forró” Autoria Egildo Vieira, partitura original da Orquestra Armorial de Piranhas .....	82
Figura 14: Bandeira da Orquestra Armorial de Piranhas .....	83
Figura 15: Grupo Musical Armorial de Piranhas (GMAP), também conhecida como Orquestra armorial de Piranhas .....	83

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2 O MOVIMENTO ARMORIAL</b> .....	17
2.1 As fases armoriais.....	21
2.1.1 Preparatória.....	21
2.1.2 Experimental.....	22
2.1.3 Romançal.....	23
2.2 Expressões Artísticas Armoriais.....	24
2.2.1 Pintura Armorial.....	24
2.2.2 A Escultura Armorial.....	26
2.2.3 A Cerâmica e a Tapeçaria.....	26
2.2.4 Gravura Armorial.....	27
2.2.5 O Teatro, o Cinema e a Dança Armorial.....	28
2.2.6 Música Armorial.....	30
2.2.7 A Literatura Armorial.....	31
<b>3 A MÚSICA ARMORIAL</b> .....	33
3.1 Música Armorial e suas Características.....	39
3.2 Acordes Armoriais: Análise Musical.....	41
3.3 Armorial e Seus Timbres.....	45
3.3.1 Marimbau.....	45
3.3.2 Rabeca.....	46
3.3.3 Pífano.....	47
3.3.4 Viola Sertaneja.....	48
<b>4 ORQUESTRA ARMORIAL DE PIRANHAS</b> .....	49
4.1 Maestro Egildo Vieira.....	55
4.2 Os Textos do Mestre.....	59
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	67
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	70
<b>ANEXOS</b> .....	74

## 1 INTRODUÇÃO

Idealizado pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, o *Movimento Armorial* é uma vertente artística-cultural que surgiu como uma forma de resistência contra os elementos e influências culturais estrangeiras modificadoras da cultura brasileira. O mesmo tem como base a cultura nordestina, considerada por Ariano como a única cultura autêntica e original formadora da nação brasileira.

Com isso, seu propósito foi de valorizar a cultura popular da região sertaneja e criar uma nova arte nacional popular/erudita, elaborada com base nas raízes típicas da cultura nordestina, juntamente com influências eruditas europeias presentes nas tradições culturais do Nordeste. É com essa nova arte popular e erudita que o Movimento Armorial busca a valorização de suas raízes culturais, dando relevância à criação de uma identidade cultural única para o Brasil.

Para o pesquisador Marcos Alexandre de Moraes Cunha, que faz a análise do Armorial cotejando-o com outros movimentos como o Cinema Novo e o Tropicalismo:

Em sua sanha na defesa de uma identidade estética brasileira, Ariano Suassuna figura como Dom Quixote a lutar contra gigantes como o imperialismo, a globalização e a cultura de massa, divisas da sociedade industrial destruidoras do patrimônio cultural popular (CUNHA, 2010, p.170).

Ao falar da arte Armorial estamos nos referindo a diversas expressões artísticas unidas em um só nome, ou seja, a arte armorial compreende diferentes artes em suas respectivas áreas de atuação, como a pintura, a escultura, a gravura, o teatro, a música e o cinema, entre outras. Dessa forma, entre os seus respectivos feitos, criados com base na raiz popular nordestina, se idealiza a criação de um projeto de extrema grandiosidade na arte armorial, chamado de Quinteto Armorial, tido como a manifestação armorial de maior repercussão dentro do Movimento.

Sabendo da importância do armorial na construção de uma arte puramente brasileira, nosso objetivo aqui é fazer um estudo histórico sobre uma dessas ramificações do armorial, a *Orquestra Armorial na cidade de Piranhas*, incluindo seu criador, o já falecido músico *Egildo Vieira*, ex-integrante do antigo Quinteto Armorial. Diante disso, temos como principal propósito procurar traços armoriais nas canções cantadas de Egildo, a fim de conhecer a escrita do maestro. Com isso, pretendemos estudar o Movimento Armorial e sua natureza, com o intuito de conhecer as ideias de Ariano Suassuna.

Ao longo dessa discussão, partimos das seguintes indagações em torno da temática do armorial: De que forma surgiu o Movimento Armorial? Quais os percursos percorridos até sua oficialização? Quais são as áreas artísticas que essa arte abrange? Que elementos deram origem ao movimento? Tratando-se das expressões armoriais, nesse trabalho ainda é realizada uma análise direcionada à música armorial, para um melhor entendimento sobre a música armorial na cidade de Piranhas e os trabalhos de Egildo Vieira. Assim, procuramos saber como era elaborada a música armorial? Como surgiu o Quinteto? Quais seus integrantes? Em relação à Orquestra de Piranhas e ao ex-flautista do quinteto, indagamos como surgiu esse grupo armorial? Como é o seu repertório? Suas influências? A trajetória de Egildo como músico armorial? Como eram elaboradas as suas criações?

O interesse em realizar essa pesquisa deu-se pelo envolvimento na música armorial, na condição de aluno e violonista na Orquestra Armorial de Piranhas, quando Egildo Vieira coordenava o Conservatório Municipal de Piranhas Cacilda Damasceno Freitas. Esses momentos permitiram-me conhecer de perto o extraordinário músico e professor Egildo Vieira, que possuía uma musicalidade incrível, fora do comum, e não tinha ambição em guardar seus conhecimentos para si só. Era uma pessoa muito carismática e alegre, para ele “não tinha tempo ruim”, sempre estava à disposição para a música e seus projetos.

Foi no ano de 2009, através do professor de violão, Gilberto Gomes, que fiz o primeiro contato com o maestro Egildo Vieira, ainda na casa dele. Esse primeiro contato não teve êxito, por causa de problemas de locomoção até a residência do mestre. Um ano depois, já implantado o conservatório no Centro Histórico de Piranhas, através de outro convite de Gilberto Gomes, e por meio de um teste feito pelo maestro, começo a integrar o grupo juvenil Gemapinho.

Através dos ensaios do Gemapinho e das aulas de música, ministradas pelo maestro no Conservatório, o interesse pela música armorial foi surgindo, ainda muito jovem para compreender realmente o que significava o armorial e, principalmente, quem era o tão famoso músico Egildo Vieira e sua importância dentro do movimento armorial. E, assim, foi se concretizando minha passagem na música armorial. Anos mais tarde, passei a compor o Grupo Musical Armorial de Piranhas (GMAP), onde realmente me apaixonei pela música armorial. Foi por intermédio dos ensaios, das apresentações, das execuções das próprias composições e arranjos do mestre e sonorização de seus instrumentos, feitos de cabaças, que comecei a entender o trabalho armorial desenvolvido por Egildo Vieira.

Essa pesquisa tem um valor simbólico e importante, pois, além de ser discípulo de um dos primeiros intérpretes de um gênero musical que foi importantíssimo para a identidade do nosso Brasil, com o presente trabalho percebo uma oportunidade de registrar uma parte da nossa

cultura, não deixando a história de Egildo cair em esquecimento. Com efeito, não existe nenhum trabalho acadêmico sobre a música de Egildo Vieira, sendo que os únicos registros são entrevistas, revistas e um livro da Banda Filarmônica Mestre Elísio, da autoria do contramestre Flavio Ventura, ainda em processo de finalização.

Sendo assim, pretende-se aqui abrir as portas para futuros trabalhos sobre o Movimento Armorial e o papel do Maestro Egildo Vieira, temas tão poucos desenvolvidos no meio acadêmico. Deste modo, acreditamos que, através do presente trabalho, estaremos colaborando com a divulgação do trabalho armorial do Maestro Egildo e cultivando, principalmente, as ideias de Ariano Suassuna, mantendo viva a arte armorial. Infelizmente o armorial é pouco valorizado, e aos poucos, está sendo extinto, cada vez mais perdendo seu espaço para a cultura de massa. É por esse motivo, que este trabalho é importante para mim, daí minha proposta de um trabalho de conclusão de curso sobre o tema.

No decorrer da pesquisa, nos deparamos com alguns autores já familiarizados com o Movimento Armorial, que serviram de base para a construção deste trabalho acadêmico. Sendo elas as obras: *“Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial”* (2000), de Maria Thereza Didier e *“ABC de Ariano Suassuna”* (2007), de Braulio Tavares, nos possibilitaram o aprofundamento sobre o Movimento Armorial, assim como a vida de Ariano Suassuna como idealizador do movimento; *“O Pai, o Exílio e o Reino: A Poesia Armorial de Ariano Suassuna”* (1999), de Newton Junior, *“O Movimento Armorial”* (1974), de Ariano Suassuna e *“Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial”* (2009), da autora Idelette Muzart Fonseca dos Santos, foram os textos mais importantes para a elaboração de nosso trabalho monográfico, pois nos proporcionaram um melhor entendimento das ideias de Ariano, mostrando ainda a trajetória do armorial, além de ir mais a fundo na arte armorial e suas respectivas áreas de abrangência. Além disso, foi importante para entender sobre a música armorial e suas características. Tivemos também, outras referências secundárias que foram de extrema importância para nós.

Em relação à Orquestra Armorial de Piranhas e a Egildo Vieira, utilizamos dados coletados através de arquivos pessoais do grupo, além de entrevistas feitas com antigos músicos e companheiros da Orquestra Armorial, como também entrevistas feitas com integrantes da Banda Filarmônica Mestre Elísio, bem como informações e materiais, como as músicas analisadas, que foram cedidas pela esposa do Maestro Egildo (Dona Neném), dados colhidos em jornais, revistas e vídeos, além de relatos descritos através da minha passagem pela Orquestra Armorial.

O presente trabalho está estruturado em três capítulos. No primeiro, tratamos do surgimento do Movimento Armorial, mostrando as fases mais importante que passou o movimento e as expressões artísticas presentes na arte armorial. No segundo, é feita uma discussão a respeito da música armorial, enfatizando sua elaboração e características, assim como a análise de algumas músicas e, ainda no mesmo capítulo, tratamos dos instrumentos populares usados na música armorial. No terceiro e último capítulo, apresentamos a Orquestra Armorial de Piranhas e seu idealizador Egildo Vieira, tratando da música armorial na cidade de Piranhas, como também acerca de Egildo vieira e suas realizações como músico. Além disso, analisamos algumas letras de canções armoriais criadas pelo maestro.



## 2 O MOVIMENTO ARMORIAL

É no estado de Pernambuco, na cidade de Recife, tido como um dos centros culturais de maior atuação no Brasil, entre tantos outros grupos culturais da época que representavam a cultura brasileira, que surge um dos mais significativos movimentos culturais da nossa cultura brasileira, denominado de *Movimento Armorial*, criado pelo escritor Ariano Suassuna. O Movimento tinha como propósito a criação de uma nova arte brasileira que representasse a verdadeira cultura do Brasil, ligada ao espírito mágico dos folhetos do romance popular nordestino, as Xilogravuras, a música de câmara do povo tocadas com viola, rabeca e pífanos, além de outras formas artísticas e seus espetáculos relacionados à cultura popular nordestina.

Seu lançamento oficial ocorreu no dia 18 de outubro de 1970, em um evento organizado pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde foi realizado o Concerto da Orquestra Armorial de Câmara, na Igreja São Pedro dos Clérigos. O evento foi visto como uma celebração das expressões culturais denominadas armoriais, em que atuaram diversos artistas nordestinos das suas respectivas áreas de atuação. O surgimento do Movimento ocorreu em um ambiente universitário, no momento em que Ariano comandava o Departamento de Extensão Cultural (DEC) da UFPE, através de pesquisas feitas a partir da cultura popular, realizadas por intelectuais e artistas que buscavam formas e expressões artisticamente autênticas da arte brasileira. Segundo o cantor e compositor Marcelo de Melo:

Ariano com Clovis Pereira e músicos na formação erudita começaram a escrever esse material recebido dos folgedos populares, começaram a trabalhar as coisas da viola da cantoria, as coisas dos reisados, as coisas do cavalo marinho, do bumba-meu-boi. O movimento armorial nasceu de uma pesquisa dessas expressões populares<sup>1</sup>.

Foi exatamente com essas pesquisas que esse novo trabalho de investigação partiu para a criação da proposta do Movimento Armorial, tratando de uma arte que fosse ao mesmo tempo brasileira e erudita, com base nas raízes populares da região nordeste a nível universal. Segundo Ariano, no curta-metragem de direção Ana Paula, a criação do Movimento se dá com dois objetivos:

O primeiro era dinamizar as atividades do Departamento de Extensão Cultural, o segundo era de lutar contra o processo de vulgarização e descaracterização da cultura brasileira. Processo este que estava recebendo um grande impulso nessa época por dois motivos: primeiro a desconfiança que o Regime Militar tinha com relação à cultura popular e, em segundo, o Movimento Tropicalista que pretendia aproximar a

---

<sup>1</sup> Informação extraída do curta-metragem (A Música Armorial: do experimental à fase arraial. Direção e produção de Ana Paula Campos. **Youtube**.

cultura popular brasileira principalmente a música das formas da música americana, massificada.

Dessa forma, Suassuna deixava claro o desejo de levar avante os trabalhos realizados pelo DEC, além de lutar contra as influências estrangeiras impulsionadas pelo regime militar e apoiadas por grupos como o Tropicalismo, que tinha como objetivo a massificação da cultura brasileira, através da aproximação com a cultura americana. Nas ideias de Suassuna as influências estrangeiras teriam um efeito negativo sobre a cultura brasileira:

As correntes mais “estrangeiras” e “cosmopolitas” querem obrigar os brasileiros a se envergonharem de suas peculiaridades, de suas singularidades. Só o povo é que mantém, até os dias de hoje, essas características brasileiras, que nós, atualmente, procuramos defender e recriar, contra a corrente “europeizante e cosmopolita” (SUASSUNA, 1974, p.68).

Neste sentido, o processo de valorização da cultura popular brasileira que Ariano tanto almejava parte dos elementos presentes na área de atuação do Nordeste, fazendo uso da Literatura de Cordel, da música sertaneja, dos espéculos de rua, entre outros, respeitando as origens da nossa cultura nordestina que é vista aos olhos armoriais como algo puro, autêntico e singular.

Podemos ver que o Movimento Armorial está localizado em um quadro regional, situado na Região Nordeste, que é rica geograficamente e misticamente por causa de seus romanceiros populares e a literatura de cordel. Segundo Suassuna (apud DIDIER, 2000, p. 54), “a beleza áspera da terra, a coragem dos homens e das mulheres e a criação anterior de tipos, mitos e heróis, pelo romanceiro popular, propiciam oportunidades à épica”. São as características dessa região e, principalmente, da cultura popular do romanceiro, dos mitos e heróis presentes na literatura oral e escrita do povo nordestino, que a transformam num elemento fundamental para a criação do armorial.

Segundo Santos (2009, p.18), o caminho que leva à descoberta da arte Armorial se dá na relação entre oral e escrito, o popular e o erudito a partir de análise da literatura oral, escrita e popular, fornecendo assim orientações para se compreender a originalidade e a criação do Movimento. Essa mesma literatura reside no intercâmbio que é diretamente direcionado para a escritura do folheto de cordel. Os intelectuais armoriais recorrem a essa escritura oral e escrita do folheto, para dar fundamentos à Arte Armorial.

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeça ou píffano que acompanha seus "cantares",

e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (SUASSUNA, 1974, p.7).

Os artistas armoriais veem o folheto de cordel como um elemento fundador para a sua criação, pois é através do mesmo que os armorialistas se apoiam para construir sua arte, seguindo o modelo da cultura popular. Para Suassuna (1974, p.7), o folheto de cordel tem uma grandeza importantíssima, pois une três caminhos na arte:

Um, para a literatura, o cinema e o teatro, através da poesia narrativa de seus versos: outro, para as artes plásticas como a gravura, a pintura, a escultura, a talha, a cerâmica ou a tapeçaria, através dos entalhes feitos em casca-de-cajá para as xilogravuras que ilustram suas capas; e finalmente um terceiro caminho para a música, através das “solfas” e “ponteados” que acompanham ou constituem seus catares, o canto de seus versos e estrofes (SUASSUNA, 1974, p.7).

Segundo ele, o folheto de cordel é uma fonte de produção, pois dentro dele se encontram várias outras artes inseridas em um único folheto, que podem dar origem a outras obras artísticas. Ainda, para Suassuna, um folheto já representa uma arte plástica devido às gravuras que compõem a capa. Logo em seguida, dentro do folheto, há uma poesia de construção narrativa que pode dar origem a outras poesias, músicas e até mesmo a um romance. Se prestarmos mais atenção, podemos ver a presença da música nos folhetos, pois as poesias são feitas de forma cantada musicalmente.

Santos (2009, p.19) menciona que a literatura do folheto proporciona um modelo de integração de formas artísticas, que se traduz como o encontro entre a arte e o artista. Assim, por exemplo, a música já é direcionada para a oralidade poética, enriquecida por um suporte instrumental, sendo ainda cantada das diferentes formas de manifestações musicais do folclore brasileiro. Por conseguinte, através desse encontro entre as artes e os artistas, se justifica a criação de uma arte que permite a interação entre pessoas e obras, fundamentando assim a criação do armorial.

Em relação ao processo de criação artística, Santos (2009, p.22) diz que o Movimento tem sua criação desprovida de teoria: “Os membros do Movimento Armorial afirmam a primazia da criação sobre a teoria”. Ao contrário de outros movimentos que são criados através de teorias e regras, “foram as obras, as criações artísticas e literárias, os encontros e amizades entre os artistas que permitem definir a arte armorial.” (2009, p.22).

Apesar do nome “Movimento Armorial”, não se trata de um grupo de teóricos que se reuniram para fazer um trabalho regido por uma teoria. No livro “*O Pai, O Exílio e o Rei*”,

Newton Júnior traz uma entrevista publicada no “Correio da Manhã” em que Ariano fala a respeito da ausência de uma linha de princípios no armorial:

O movimento armorial não tem uma linha de princípios. É um movimento aberto [...] nós nem gostamos da palavra movimento, porque movimento é quase sempre feito por teóricos [...] Nós partimos do trabalho criador. Começamos a criar juntos. Às vezes isoladamente. Descobrimos, depois, características comuns, que servem apenas de bandeira nessa busca conjunta de uma arte brasileira (SUASSUNA apud NEWTON JÚNIOR, 1999, p.89).

A partir dos estudos de Newton Júnior, percebemos que o Armorial é um Movimento aberto que não segue nenhuma linha de princípios, sua criação nasce do trabalho criador dos artistas, sendo que a “Arte Armorial procedeu o próprio movimento”, (1999, p.88) em que o processo criativo é elaborado de forma livre, posto que “nunca existiu tolhimento à liberdade criadora de cada um, às expressões particulares de cada artista.” (1999, p.89). Além da liberdade de criação de cada integrante, na arte armorial todos tinham a ideia e preocupação de fazer uma mesma arte partindo das raízes populares do Nordeste. Ariano refere-se a essa preocupação dos artistas em relação a uma unidade de identificação, ou seja, uma identificação existente entre os trabalhos dos artistas armoriais (1999, p.89).

Em relação ao nome do movimento, a palavra “Armorial” foi exibida em público pela primeira vez no lançamento oficial do Movimento em 1970. O termo, derivado de um substantivo, designa um livro ou um conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo (NEWTON JUNIOR apud ALOAN, 2008, p.8). Ariano passa a fazer uso dessa palavra como um adjetivo caracterizando a heráldica das raízes populares brasileiras.

Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantadores” do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos cantadores – toques ásperos, arcaicos acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa música barroca do século XVIII (SUASSUNA apud NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 87)

Ainda se tratando da palavra “armorial”, na fala de Ariano, a escolha do nome vem de três motivos: o primeiro refere-se à beleza, porque é bonito e sonoro. Segundo, porque é um nome estranho, a estranheza do termo refere-se à essência de um novo movimento jamais visto, despertando assim a curiosidade do público. E, por último, o termo armorial está atrelado aos brasões, aos emblemas e bandeira de uma nação, representando a cultura local da região nordeste (NEWTON JÚNIOR, 1999, p.88).

## 2.1 As fases armoriais

Durante a trajetória do Armorial, em seus mais de 40 anos de existência, o mesmo foi se expandindo para várias direções artísticas. Através disso, a arte armorial foi passando por fases distintas que caracterizam momentos vivenciados pelo Movimento, chamadas de Experimental e Romançal, e ainda conta com a existência de mais uma fase que antecede as duas supracitadas.

De acordo com Newton Junior (1999, p. 91), em uma entrevista feita ao Jornal do Comércio do Recife, Ariano Suassuna já tinha apresentado duas fases que, por sinal, iriam fazer a representação do Movimento, as fases “experimental”, de 1970 a 1975, e “romançal”, iniciada em 1975. Para Santos (2009, p.26), considera-se a existência de uma fase anterior às duas fases mencionadas, denominada de fase preparatória, que iria de 1946 a 1969. Nos tópicos a seguir, veremos um pouco do apanhado de cada uma das fases do Movimento Armorial.

### 2.1.1 Preparatória

Na fala de Santos (2009, p. 26), essa fase preparatória se resume na produção artística iniciada em 1946 por Suassuna, no período do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e do Teatro Popular do Nordeste (TPN) com Hermilo Borba Filho, pela Sociedade de Arte Moderna de Recife (SAMR) com O Atelier Coletivo formado por Alberto da Hora, Francisco Brennand e Gilvan Samico.

Segundo o Costa (2015, p.36), as atividades do TEP tiveram início entre os anos de 1946 e 1952, período que marca o início do que seria a fase Preparatória do Movimento Armorial. É nesse mesmo período que Ariano encontra no TEP a origem do seu trabalho posterior, aprendendo coisas e amadurecendo suas reflexões em torno das bases da cultura popular. Através do TEP se originou outro grupo em prol da cultura, chamado de Teatro Popular do Nordeste TPN, liderado por Hermilo Borba Filho entre os anos 1959 e 1960, esse grupo contou com a participação de Suassuna e outros intelectuais, como Gastão de Holanda, José de Moraes Pinho e Capiba. Tal movimento fez a preparação de várias peças de Suassuna como, por exemplo, “*A Pena e a Lei, A farsa da Boa Preguiça*” e “*A Caseira e a Catarina*” (COSTA, 2015, p.36-37).

Em 1960, se inicia a criação de um outro grupo denominado de Movimento de Cultura Popular (MCP) com os integrantes Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, juntamente com outros importantes nomes da intelectualidade de esquerda pernambucana, como Paulo Freire,

Francisco Brennand, Abelardo da Hora, Aloísio Falcão, Luís Mendonça e Germano Coelho. O mesmo grupo encerra no ano de 1964.

A fase preparatória se refere aos grupos e suas produções artísticas criadas a partir do ano de 1946 até a data da oficialização do movimento armorial. Tais grupos são TEP, TPN e MCP, entre outros como a SAMR e o Atelier Coletivo, com Abelardo da Hora, Francisco Brennand e Gilvan Samico. Segundo as pesquisas de Santos (2009, p. 26), essa produção artística é uma descoberta dos artistas em relação à preparação de uma arte brasileira original e autêntica a partir da arte popular nordestina. O Recife emerge como uma região de pesquisa, tendo como objeto a própria arte popular.

### **2.1.2 Experimental**

Em relação à fase Experimental, Santos (2009, p.28) fala que é durante essa fase que Ariano toma posse da diretoria do DEC da UFPE. Com o status de Diretor, Ariano faz do DEC um laboratório de pesquisas da cultura popular nordestina, descobrindo novos talentos artísticos, além de nomes renomados, como o músico Guerra Peixe. Dessa forma, Ariano juntamente com o DEC dão suporte a artistas populares de diversas áreas de atuação, entre músicos, escritores e artistas plásticos.

Nessa fase, a criação artística abrange diferentes áreas. Na música, é fundada a Orquestra Armorial de Câmera e o Quinteto Armorial que revelou jovens músicos e compositores como Antônio Madureira, Antônio Nobrega, Egildo Vieira e outros. Nas artes plásticas há a presença de artistas como Francisco Brennand e de Gilvan Samico com suas xilogravuras retratando o Nordeste, com os traços brancos e pretos na madeira, assim como Fernando Lopes com sua literatura de cordel retratando, de forma apocalíptica, a arte armorial.

Segundo os estudos de Newton (1999, p.92), além do sucesso obtido artisticamente, existiram também confusões ligadas aos integrantes do Movimento. Ariano, através de seu respaldo com a UFPE e do DEC, atrai diversos artistas em busca de um editor ou caminho para terem seus trabalhos divulgados e publicados, o que fez com que muitos artistas de Recife virassem armoriais, causando assim uma certa confusão no Movimento:

[...] Na primeira fase, eu tive que começar várias coisas de qualquer maneira, fechando deliberadamente os olhos para certos adesismos, improvisações, artificialismos e equívocos, algumas vezes. [...] o tempo vai depurando tudo: uns deixam o movimento porque, de fato, nunca se interessaram verdadeiramente pela cultura brasileira, outros porque, mais sensíveis às modas e às críticas, resolveram tomar outros caminhos;

outros porque têm o temperamento mais solitário; e assim por diante (SUASSUNA apud NEWTON JÚNIOR, 1999, p.92).

Como já foi mencionada, percebe-se que Ariano Suassuna não fazia restrições à liberdade criadora de cada artista, sendo que por isso muitos artistas optaram por seguir outros caminhos artísticos. Considerando que, apesar de apontar alguns elementos e caminhos a serem seguidos que convergiam para as ideias do armorial, Ariano soube reunir vários desses artistas, aqueles que se identificavam com o ponto em comum sugeridas por Suassuna, criando assim o Movimento.

### 2.1.3 Romançal

É com a apresentação da *Orquestra Romançal Brasileira*, no dia 18 de dezembro de 1975, no Teatro Santa Isabel, que se inicia a fase Romançal. Essa fase, considerada a mais produtiva do movimento, corresponde ao momento em que Ariano torna-se Secretário de Educação e Cultura do Município do Recife, a pedido do prefeito Antônio Farias.

Como Secretário, Ariano desenvolve uma política de pesquisa e criação semelhante ao trabalho realizado no DEC, sendo esses objetivos mais concretos e ligados à estrutura cultural do município, como a Orquestra Sinfônica do Recife, o Coral Guararapes, a Orquestra Popular e a Orquestra Municipal. Outras atividades foram desenvolvidas influenciadas pelo trabalho já realizado no Movimento Armorial, como a Orquestra Romançal, por intermédio do Quinteto Armorial; e o Balé Armorial, que representou a origem do atual Balé Popular do Recife. Houve também a tentativa do relançamento da Tapeçaria Armorial, com os Tapetes de Casa Caiada; além de encomendas a escultores populares (SANTOS, 1999, p.29-30).

Em relação ao nome “Romançal”, esse termo apresenta um neologismo um tanto misterioso. Sobre ele explica-se que:

Romance ou romance era aquele amálgama de dialetos do latim “mal-falado” e popular que deu origem às línguas românicas ou neo-latinas, inclusive o português, o provença, o espanhol e o galego. Logo por economia, esses poemas, ao mesmo tempo líricos e épicos, escritos em romance passam a ser chamados somente de romances, e o nome se estende a toda a literatura narrativa em prosa ou em verso; são os romances de cavalaria, escritos em prosa, e as gestas, dos trovadores e tropeiros, escritos em verso (DIDIER, 2000, p. 129-130 apud COSTA, 2015, p.41).

O nome “Romançal”, de acordo com Santos (2009, p. 30), “designa[...] muito mais do que uma fase do movimento Armorial, pois traduz uma [...] melhor definição do campo de atuação do movimento”, ou seja, o nome Romançal designa a ligação com a cultura popular,

em que é um termo também utilizado por extensão para as poesias orais cantadas em romance, em oposição à cultura letrada, em latim. Tempos mais tarde, a palavra “Romance” passa a designar uma forma privilegiada, como o poema em versos heptassilábico e a ampliação para toda literatura narrativa em prosa. Dessa forma, “Romance” está direcionado para o imenso romanceiro popular brasileiro, a esses folhetos orais e escritos, herdados da Europa, que se adaptaram aos temas nordestinos e que, anos depois, vira modelo de criação do movimento armorial (SANTOS, 2009, p.30-31).

## **2.2 Expressões Artísticas Armoriais**

Como já mencionado anteriormente, nos dizeres de Ariano Suassuna, o folheto de cordel serve de bandeira para o armorial, por reunir três caminhos: um para a literatura, o cinema e o teatro; outro para a gravura, a pintura, a escultura, a talha, a cerâmica ou a tapeçaria; e o terceiro relacionado à música, através das solfas e ponteados e cantos de seus versos e estrofes (SUASSUNA, 1974, p. 7).

Logo, percebemos que o armorial abrange caminhos como a música, dança, arquitetura, teatro, gravura, pintura, literatura, cerâmica, tapeçaria, escultura e cinema, buscando assim representar, através dessas manifestações artísticas, uma arte popular brasileira que seja original e única. Para tanto, mostraremos nesta parte os diversos caminhos que o armorial abrange na arte, mostrando cada área de atuação e seus artistas.

### **2.2.1 Pintura Armorial**

No que se refere a pintura armorial, para Suassuna, essa área é representada pelos artistas Francisco Brennand, Miguel dos Santos, Aluizio Braga, Lourdes Magalhães e Geber Accioly. Acerca da obra de Francisco Brennand, ele diz que:

Nos quadros de Francisco Brennand, certos frutos de folhagem aparecem como seios ou brasões pintados no centro da tela, como se essa fosse um enorme escudo de armas: o caju vermelho ou amarelo é o fruto brasileiro por excelência e é, portanto, a nossa insígnia vegetal brasileira, assim como a onça é o nosso animal heráldico mais característico (SUASSUNA, 1974, p.13)

Na visão de Ariano Suassuna, Francisco Brennand privilegia, a chamada vertente emblemática da arte armorial, que já é presente na poesia. Ele diz que “o mundo de Brennand revela uma identidade natural entre o sangue do artista e a linhagem cultural brasileira, formada



pela confluência e pela fusão da raiz barroca e da raiz popular.” (SUASSUNA apud *Quem é quem*, 1966, p.294 apud SANTOS, 2009, p.53), ou seja, as obras de Brennand tinha uma forte ligação com cultura raiz originária da cultura brasileira. Ariano ainda identifica na obra de Brennand pontos fundamentais da arte armorial, como por exemplo a importante obra feita por Brennand em cerâmica mural “A Batalha dos Guararapes”, de 1961, com seus cajus e suas flores emblemáticas. (SANTOS, 2009, p.53).

**Figura 1:** Detalhe de “Batalha dos Guararapes” após restauro em 2005.



**Fonte:** foto de Renato Vandeck (LIMA, 2009, p. 25).

Miguel dos Santos participou, em 1971, da segunda Exposição de Arte Armorial, realizada na igreja do Rosário dos Prestos e pintou o quadro “A besta Bruzacã”, que foi inspirado nas visões monstruosas do romance “A Pedra do Reino”. A esse respeito, Suassuna pontua num texto publicado no dia 14 de janeiro de 1973, no *Jornal da Semana*:

A pintura de Miguel dos Santos é algo que me entusiasma, principalmente quando ele povoa seus quadros a óleo, ou suas cerâmicas, de bichos estranhos: dragões, metamorfoses, cachorros endemoniados, santos, mitos e personagens nordestinos, anjos e demônios – uma obra tão ligada ao romanceiro e, por isso mesmo, tão expressiva da visão tragicamente fatalista, cruelmente alegre e miticamente verdadeira que o povo brasileiro tem de real (SUASSUNA, 1974, p. 15).

O artista recebe, no entanto, outras influências no final dos anos 70 e escolhe novos caminhos, influenciado pela pintura da cultura africana, dando início a um novo trabalho em que faz uso de uma série de guerreiros e máscaras, participando, no ano de 1977, do *II Festival Mundial das Artes e da Cultura Negra e Africana em Lagos* (SANTOS, 2009, p.55).

Em relação ao artista Aluizio Braga, para Ariano, esse artista produzia seus quadros de forma minúsculas, bordados, esmaltados e cheios de joias que parecem reencontrar o espírito das “miniaturas” persas ou hindus, fazendo referência aos atores dos autos guerreiros e aos caboclos de lança. As obras de Aluizio Braga fazem referência, também, aos vidrilhos, às lantejoulas e aos metais baratos que o povo usa para enfeitar suas roupagens principescas nos “autos dos guerreiros” (SUASSUNA, 1974, p.15).

Ainda no que diz respeito aos pintores armoriais, temos uma das presenças femininas na arte armorial, a artista Lourdes Magalhães, que faz igualmente uso de elementos como vidrilhos e lantejoulas em suas telas, fazendo alusão à grandeza do povo nordestino. No “*Manifesto de 1974*”, Ariano diz que Lourdes sempre foi atraída por esse povo, que apesar da pobreza, organiza cortejos e espetáculos em que os estandartes e chapéus de príncipes parecem verdadeiros tecidos asiáticos. Além disso, com sua obra, Lourdes Magalhães presta homenagem ao estado de Pernambuco através de signos e insígnias (SUASSUNA, 1974, p.15).

Falemos de mais uma pintora feminina, herdeira dos trabalhadores de madeira que criaram as xilogravuras ilustrando as capas dos folhetos. De acordo com Santos (2009, p.56), as produções artísticas de Geber Accioly contêm traços puros caracterizando sua obra em um zoomorfismo e um antropomorfismo mágico e mitológico. Para Ariano, possui “parentesco com o espírito mágico e poético do romanceiro e das xilogravuras populares do Nordeste.” (1974, p.17).

### **2.2.2 A Escultura Armorial**

A escultura armorial é originada diretamente do folheto, extraída das tradições das esculturas de madeiras dos santeiros e imaginários e, principalmente das esculturas do barroco preservadas no Nordeste. Na representação da escultura armorial, temos Fernando Lopes da Paz. De acordo com Suassuna (1974, p.17), o escultor “mostra espírito apocalíptico, que lhe vem, ao mesmo tempo, da tradição da literatura de cordel, da leitura dos livros proféticos judaicos e do contato com escritores e poetas armoriais”. Como exemplo da escultura de Lopes, temos o “*Cristo Armorial*”<sup>2</sup>, feito em um bloco de madeira medindo quase dois metros de altura.

### **2.2.3 A Cerâmica e a Tapeçaria**

---

<sup>2</sup> Infelizmente não conseguimos encontrar essa imagem nas nossas pesquisas.

Além de se expressarem na pintura, Francisco Brennand e Miguel dos Santos também trabalharam na cerâmica e na tapeçaria: Brennand, com sua cerâmica mural e monumental e Miguel dos Santos, com o óleo e a cerâmica. Além desses dois artistas, Ariano Suassuna conta com a presença da sua esposa Zélia Suassuna que, anos mais tarde, se torna ceramista (SANTOS, 2009, p.56).

Na tapeçaria, temos os trabalhos de Maria Conceição Brennand Guerra, filha de Francisco Brennand: “Podemos dizer que as onças, as cobras ou os animais alados e míticos de que Maria da Conceição Brennand Guerra povoa seus grandes tapetes são ligados, ao mesmo tempo, a uma Arte popular ainda viva e atuante no Nordeste” (SUASSUNA, 1974, p. 19). Nas palavras de Ariano, os trabalhos realizados por Maria Conceição relacionam-se à xilogravura das capas dos folhetos, além dos espíritos ligados às formas do estranho Império Latino-americano presente na cultura do povo nordestino. (SUASSUNA,1974, p.19).

**Figura 2:** Ariano, sua mulher, Zélia, e o filho Dantas posam para foto com tapeçaria em Recife (1991).



Fonte: Um Brasil imaginário (2014, p.82).

#### 2.2.4 Gravura Armorial

A gravura armorial é representada pelo grande artista Gilvan Samico. Segundo Ariano, as gravuras de Samico nascem através do mundo do romanceiro, das capas dos folhetos nordestinos.

O mundo de Samico, como o mundo da gravura popular nordestina, - do qual ele é, ao mesmo tempo, o herdeiro e o rei – é povoado de pavões, a ave-insígnia da beleza, a qual mereceu esse título por ser incrustada de pedras preciosas, por ter a cabeça-de-serpente do mal, e os pés-de-ladrão, maldosos e grosseiros, do feio mundo; de bois encantados e de cavalos misteriosos; de “guerreiros do ar” e de virgens que saem de palmas como quem sai de um incêndio ou do fogo da sarça ardente (SUASSUNA, 1974, p.21).

**Figura 3:** Samico, “Fruto-flor”, xilogravura (1998).



**Fonte:** <http://artepopularbrasil.blogspot.com/2011/09/samico.html>.

Desta forma, a obra de Samico apresenta o mundo mágico dos folhetos, repleto de imagens novas, puras, únicas e, ao mesmo tempo, com contradições. Tudo isso dentro do mundo da gravura brasileira, exercendo assim uma grandeza importantíssima para a estética armorial.

### 2.2.5 O Teatro, o Cinema e a Dança Armorial

Segundo Suassuna (1974, p. 25), assim como a gravura parte das xilogravuras populares dos folhetos, também acontece com o teatro armorial, que compartilha dos romances das histórias trágicas e picarescas da literatura de cordel, adquirindo um espírito semelhante aos espetáculos populares do Nordeste.

Conforme Santos (2009, p. 221), o teatro é a única arte que se aproxima da armorialidade, por possuir um caráter oral que encontra, se não a improvisação, pelo menos a

riqueza do canto e a música das palavras. Segundo a autora, a encenação realiza a mesma integração das artes: poesia, música e artes plásticas.

No teatro armorial, Ariano propõe uma dramaturgia de caráter nordestino ligada à literatura de cordel e aos espetáculos populares nordestinos. Sendo assim, o autor sugere aos encenadores, figurinistas, cenógrafos e atores uma nova forma “abrasileirada” de vestimenta, na postura e na atuação em cima do palco:

Creio que o *Auto da Compadecida* - como todo meu teatro - existiria uma montagem criadora e livre, que como o texto se baseasse na invenção dionisíaca e espetacular do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da Nau Catarineta, do Pastoril [...]. Baseado em meus textos, deveriam partir deles para um espetáculo mágico, festivo, com músicas, danças, máscaras, bichos e demônios. A música deveria ser sertaneja: os tambores, os pífanos, as violas, as rabecas; a dança das facas, o Xaxá a Orquestrinha do Bumbra-meu-boi. A beleza dos trajes do espetáculos nordestino: o gibão dos Vaqueiros, cheios de bordaduras, verdadeiras armaduras de couro vermelho; as moedas e estrelas de prata dos arreios e chapéus de coro; as esporas; as roupas de almirante da Nau Catarineta; os reis do bumba-meu-boi, todos vestidos de espelhos, com as cabeças ornamentadas com chapéus que parecem templos do Sião ou Mitras episcopais; os trajes litúrgicos da Igreja e dos militares; a roupa solene e cômica do Doutor, os bicos fabulosos, a onça, a jumenta, o Jaraguá... (SUASSUNA, 1974, p. 25 - 27)

No cinema, assim como no teatro, ele procura introduzir os elementos presentes nos espetáculos populares, tais como o Bumba meu boi, o Auto dos Guerreiros e a Nau Catarineta, para a construção de um possível cinema épico nordestino. Em uma entrevista feita com Glauber Rocha, transcrita por Santos (2009), Ariano explica melhor o conceito do cinema nordestino.

Falei, sobretudo, na minha convicção de que um cinema épico nordestino, de “cangaço”, tinha mais possibilidades artísticas do que o americano de “faroeste”. Minhas ideias vinham naturalmente de minhas reflexões sobre o teatro nordestino. Eu achava que os espetáculos populares do Nordeste – o Bumba-meu-boi, os autos Guerreiros, a Nau Catarineta, etc. – poderiam fornecer ao teatro e ao cinema nordestino as roupagens imaginosas, a música, as danças, as lutas de espada, as máscaras, as histórias, os heróis e os mitos que lhe dariam espíritos brasileiro. (SUASSUNA, 1972, p.45 apud SANTOS, 2009, p.41-42).

O desejo de dele era construir um cinema com características brasileiras, no qual fizesse o uso de máscaras, do canto, da música, dos heróis, das roupagens, dos espetáculos populares nordestinos, fazendo com que o teatro e o cinema se identificassem com esses espetáculos e se aproximando o máximo possível da nossa pátria:

O que eu queria que nós fizessemos, em relação a nosso Cinema, nosso Teatro e nossa Dança, aquilo que os cineastas japoneses tinham feito em relação ao filme de

“samurais”, aproximando o cinema de sua pátria das duas formas principais de seu teatro nacional e popular. (SUASSUNA, 1974, p. 28-29).

Em relação à dança, o armorial tinha uma visão de criar um balé armorial, com aspectos da literatura, da dança e da música nos caminhos da tradição e da inovação. Com isso, “Ariano diz que O Brasil é o único país no mundo, talvez, que pode mobilizar, para um espetáculo único – carnaval - milhares de figurantes dançando samba, frevo ou outro ritmo” (SANTOS, 2009, p.43). Os primeiros traços da dança armorial surgiram em 1959, quando Ariano escreve uma história erudita chamada “*Os medalhões*” para uma música do compositor Guerra Peixe e, juntamente com a professora Ana Regina, apresenta o espetáculo no teatro Santa Isabel. Anos mais tarde, em 1976, Ariano, com parceria da professora de balé Flavia Barros, funda o Balé Armorial do Nordeste (SANTOS, 2009, p.44).

### 2.2.6 Música Armorial

A música é tida como a expressão artística que mais teve repercussão nacional no movimento armorial (que será melhor estudada no próximo capítulo). O início dos trabalhos no campo da música inicia-se em 1969, com a criação do primeiro quinteto armorial. Os instrumentos do quinteto seguem o modelo da banda de pífano chamado “terno” do mestre Ovídio, sendo duas flautas, um violino e uma viola-de-arco e percussão (SUASSUNA, 1974, p.57). No ano seguinte, em 1970, funda-se a orquestra de corda com o comando de Cussy de Almeida, chamada de Orquestra Armorial da Câmara, que acaba gravando alguns discos e composições, como músicas de Guerra Peixe (Galope, Mourão); “*Sem lei nem rei*”, de Capiba; e “*Repente*”, de Antônio Madureira (SANTOS, 2009, p.58).

No ano de 1971, através de Ariano Suassuna e Antônio Madureira, se forma outro grupo de câmara, que o próprio Suassuna batiza de “*Quinteto Armorial*”. Os integrantes desse novo quinteto passam a ser: Antônio Madureira, na viola sertaneja; Edilson Eulálio, no violão; Antônio Nóbrega, no violino; Fernando Torres, no marimbau; Egildo Vieira, no pífano e flauta (SANTOS, 2009, p.59).

**Figura 4:** Quinteto Armorial.



**Fonte:** <https://armorialbrasileiro.wordpress.com/2013/02/04/movimento-armorial/>.

### 2.2.7 A Literatura Armorial

Segundo o Manifesto Armorial (SUSSUANA, 1974, p.35), alguns representantes da Literatura Armorial têm características diferentes entre si: uns são ligados ao lado emblemático da obra, como é o caso de Debora Brennand; enquanto outros tem suas obras direcionadas ao espírito e à forma do romanceiro popular, como as artistas Janice Japiassu e Marcus Accioly, ligados à literatura de cordel.

Na poesia de Deborah Brennand, podemos ver a presença dos elementos armoriais nas bandeiras e estandartes, as imagens emblemáticas e heráldico-populares, como mostra um trecho do poema intitulado “Poema do Sertão”:

Então, não lamentos o amanhã. Ajaeza teu cavalo e segue,  
 Entre o cheiro das juremas, nos ramos da terra clara.  
 Nos rios mortos, apanha o teu brasão, as três medalhas.  
 O gavião da luz devora um vôo de sombras frágeis.  
 Segue e rasga o lenço vermelho: está acesa a batalha!<sup>3</sup>

Em relação a Marcus Accioly, assim como Ângelo Monteiro, Ariano relata que suas poesias são feitas nas formas poéticas ligada ao romanceiro popular, como a sextilha e o galope-à-beiramar, além de fazer uso do quadrão, do martelo, sendo a última usada apenas por Accioly. Janice Japiassu, em algumas poesias, emprega suas criações na forma “monorrimado” da Península Ibérica, assim como Marcus Accioly, Janice também faz uso da sextilha dos

<sup>3</sup> Poema presente no manifesto: O Movimento Armorial. Ariano Suassuna, 1974, p.35.

cantadores (SUASSUNA, 1974, p.37). Veremos o exemplo da sextilha na estrofe de seu poema “*Cirino*”:

Às sete horas da noite,  
Se estava o prazo findando,  
Um cabra bateu à porta,  
Cirino foi levantando,  
A lua brilhou na espora,  
Sete estrelas clareando<sup>4</sup>

Nesse tópico, Ariano ainda cita o romancista, contista e novelista Raimundo Carreiro, autor da novela “*A história de Bernarda Soledade, a Tigre do Sertão*”, e o conto “*O bordado, a Pantera Negra*”, que Ariano transcreve com o título “*Romance do Bordado e da Pantera*”, aproximando o conto do espírito da literatura de cordel. Veremos a baixo um trecho do início do conto “*O bordado, A Pantera Negra*”.

O punhal alumiando. Os olhos faiscando no fundo da moita. A noite – pantera negra-esconde o mato. Sirmão Bugre, cartucheiras cobrindo o dorso nu, arrasta-se, abrindo caminho. Sente os espinhos enfincando-se no peito. Rasga a pele com a unha fina: o sangue corre. Enfurecido pela dor: esmaga um cacto. Parece uma fera acuada. Recebe a pancada do vento no rosto como se fosse um coice. Agora, a moita está às costas. Não vê a mata se perdendo nos confins, mas tem na mente todos os caminhos e estradas. Perdido entre o silêncio e as trevas está o mundo Santo dos Umãs (SUASSUNA, 1974, p.41).

---

<sup>4</sup> Poema presente no manifesto: O Movimento Armorial. Ariano Suassuna, 1974, p.37.



### 3 A MÚSICA ARMORIAL

Durante a trajetória da música armorial, Ariano Suassuna, juntamente com músicos e compositores, foram em busca da elaboração de uma nova forma musical, uma música erudita nordestina com base nas raízes populares do Nordeste. Para isso, foi necessário fazer um estudo sobre os temas tocados pelos músicos populares, através de coletas de temas musicais, como os dos rabequeiros, violeiros e bandas de pífanos, adquiridos no DEC, fazendo-se assim uma seleção para identificar quais temas se enquadravam mais no armorial.

Os temas eram gravados e passados para o papel. Procurou-se conseguir uma sequência melódica e harmônica, baseada nesses temas e que, uma vez ordenada, preservassem suas características. Assim, Cussy de Almeida no violino, Jarbas na viola, Clóvis Pereira com o papel de música e Ariano no assobio e “policiamento” estilístico realizaram esse trabalho (Diário de Pernambuco 30 de novembro de 1972, apud NÓBREGA, 2007, p.3).

Nessas pesquisas existia uma grande preocupação em relação à elaboração de elementos rítmicos, melódicos e harmônicos que representassem a verdadeira cultura brasileira. Outra preocupação de extrema importância era a introdução de instrumentos de identidade popular para execução das músicas armoriais. Através das discussões, havia a intenção de criação de uma escrita idiomática na música armorial, com o propósito de elaboração de um perfil próprio através de instrumentos rústicos e populares tocados pelo povo sertanejo.

Segundo Suassuna (1974, p.57), a música popular do Nordeste servia de base para a construção de uma nova música erudita e nordestina. A música sertaneja se desenvolveu em torno dos ritmos que a tradição guardou, sendo resultado da fusão entre a música Ibérica com as melodias primitivas indígenas, juntadas com o canto gregoriano, que foram introduzidas no Brasil pelos missionários durante o período de colonização, a exemplo das excelências cantadas para os mortos e alguns baiões cantados.

Quem vai pelo sertão ouve a toda hora canto gregoriano. O sertão guardou tudo o que o litoral teima em esquecer [...] certa toada fanhosa, sem compasso, até inventadas pelo carinho de embalar menino, são retalhos de cantochão, [...] ensinado pelos jesuítas foi a coisa mais rica que se deu aos índios (JORGE DE LIMA apud VENTURA, p.104).

Sendo assim, a música sertaneja, em relação à cultura oral/escrita, e até mesmo à associação com a região nordeste, faz presente uma preservação de formas primitivas, como o

próprio romance de cordel, das danças dramáticas Ibéricas, como a Nau Catarineta, os Reisados trazidas pela música negra, assim como outras culturas herdada do barroco.

A música armorial, tomando a lição da áspera música sertaneja, procura modos e cânones que, sendo do nosso tempo, remontam às origens, passando por cima da música melódica do século XIX, e da própria música polifônica do século XVIII; e vai se encontrar, a música armorial, com o espírito e as formas da música árabe, da norte-africana, da judaica, da grega, da medieval [...] no Brasil tudo isso se une e se expressa através de duas raízes que terminam por se identificar numa só: a popular e a que nos veio do Barroco – não o barroco europeizado e europeizante, mas aquele primitivo e acercado pela raça e pela garra da onça castanha do povo brasileiro (SUA/MOV, 1977, p.61 apud SANTOS, 2009, p.172).

Reunindo o popular e o erudito, Ariano propõe uma recriação da música popular através dos próprios elementos contidos nela, como os toques dos romanceiros Ibéricos do Barroco, tocadas por músicos da corte, vindas para o Brasil pelas catequeses e introduzidas ao popular nas músicas religiosas, tornando parte do folclore brasileiro (SANTOS, 2009, p.72). Isso vai de encontro à pesquisa da autora Didier (2000), que diz que a música armorial é originária das investigações e recuperações de melodias vindas do barroco e que foram preservadas ao longo do tempo no romanceiro popular, nos sons de viola, dos aboios e das rabecas tocadas pelos cantadores, recriando a arte popular:

A música armorial é caracterizado pela investigação e recuperação de melodias barrocas preservadas pelo romanceiro popular, dos sons de viola, dos aboios e das rabecas dos cantadores [...] procurava articular elementos de um passado preservado com uma linguagem musical que nomeava de nova, autêntica e representativa da cultura brasileira (DIDIER, 2000, p.103).

Dessa forma, Ariano dava muita importância à música de câmara feita pelo povo, por mostrar as características do popular, os elementos nordestinos, e a cultura nordestina. Segundo o compositor Jarbas Maciel, em uma entrevista do arquivo do “Armorialma de Suassuna”, com Roteiro e Produção de Sandra Ribeiro, o próprio Ariano dizia: “Se você quiser fazer uma música autêntica, você tem que tocar com os rabequeiros, rabequeiros de bumba-meu-boi”, por isso, a música de câmara era tida como objeto de estudo por Ariano e seus amigos músicos e intelectuais no DEC, que buscavam uma música erudita e ao mesmo tempo popular.

Com o processo de recuperação e recriação dos sons de origem barroca e popular, a música armorial, idealizada por Ariano e demais pesquisadores, tinha um propósito de instaurar um ambiente sonoro em que fizessem presentes sons de origens nordestinas e característicos dos toques primitivos, como barroco Ibérico. Por conseguinte, o trabalho da música armorial também tinha o objetivo de protestar contra as influências musicais vindas do exterior, como

por exemplo o rock americano. Tal protesto gerou grandes discussões com o Movimento Tropicalista, que era a favor de um novo som brasileiro com influências vindas do exterior. A fala de Ariano ilustra claramente este ponto de vista:

Eu não posso entender como uma coisa boa como é o maracatu rural pode ser valorizada por uma coisa ruim como o rock, quer dizer, um negócio de quarta categoria, um subproduto, um lixo cultural que os americanos nos empurram através dos meios de comunicação<sup>5</sup>.

No entender de Ariano, era preciso lutar contra a descaracterização cultural sofrida pelo Brasil a partir da década de 1960, principalmente contra os Movimentos da Jovem Guarda e do Tropicalismo, pois a luta contra as influências estrangeiras na música, simbolizada por instrumentos de cunho americano como a guitarra-elétrica e até mesmo a bateria, nunca teve força de expressão (ARIANO apud VENTURA, 2007, p.151).

Os primeiros trabalhos direcionados à música armorial tiveram início no ano de 1959, nessa área artística destacaram-se os artistas: Antônio José Madureira, Clóvis Pereira, Cussy de Almeida, Jarbas Maciel, Capiba, Guerra Peixe. Outros músicos também contribuíram nas pesquisas do DEC, como o compositor Sebastião Vila Nova, juntamente com Generino Luna e José Maria de Andrade. Nesse período, as primeiras composições armoriais foram “*Galope*”, do compositor Guerra Peixe; a peça titulada “*Sem lei nem rei*”, de Capiba, feita para ser executada no violino e na viola; e um “*Cavalo marinho*”, do compositor Jarbas Maciel Cussyl de Almeida e Clóvis Pereira, tendo como base os temas populares do Nordeste (SANTOS, 2009, p.58).

O marco inicial para a música armorial se dá no ano de 1969, com a criação do primeiro Quinteto Armorial, idealizado por Ariano Suassuna. A estrutura desse quinteto se assemelhava com os grupos de câmara, em especial o grupo o “Terno”, do mestre Ovídio, em que os instrumentos eram escolhidos seguindo o modelo do terno.

Um quinteto que fundei e cuja estrutura era baseada na do “terno” de Mestre Ovídio, composto de dois pífanos e duas rabecas. O primitivo quinteto Armorial, fundado por mim 1969, era, portanto, composto de duas flautas - por causa dos dois pífanos do “terno” - um violino e uma viola-de- arco - por causa das duas rabecas - e percussão, por causa da “zabumba” (SUASSUNA, 1974, p.57).

Esse primeiro Quinteto era composto por: Cussy de Almeida, no violino; Jarbas Maciel, na viola; José Tavares de Amorim e Rogério Pessoa, nas flautas; e, por último, José Xavier, na

---

<sup>5</sup> Informação extraída de (A Música Armorial: do experimental à fase arraial. Direção e produção de Ana Paula Campos. **Youtube**).

percussão. Porém, os trabalhos realizados pelo primitivo quinteto não deixavam Suassuna totalmente satisfeito. Uma das coisas que lhe causava insatisfação era a ausência dos instrumentos rústicos e a presença de instrumentos refinados; em segundo, era o uso da bateria excluindo a zabumba da percussão; em terceiro, a falta do som da viola sertaneja, que ele considerava fundamental para a música armorial (SUASSUNA, 1974, p.57).

Em 1970, sob o comando de Cussy de Almeida, então diretor do Conservatório de música de Pernambuco, é formado a “Orquestra Armorial de Câmara”, tendo como integrantes os mesmos músicos do Quinteto. Essa mesma Orquestra, que fez seu primeiro concerto no dia 18 de outubro de 1970, data da oficialização do movimento Armorial (SANTOS, 2009, p.58).

A formação instrumental se dava basicamente por seis violinos, duas violas, dois violoncelos, contrabaixo, duas flautas transversais, cravo, violão, viola sertaneja e berincelo (uma espécie de amálgama de berimbau e violoncelo criado a partir do Movimento Armorial). A percussão da Orquestra é chamada por Cussy de Zabumba, fazendo referência à formação instrumental, também chamada em Pernambuco de Terno de Pífanos, composta por um bombo, caixa clara e pratos (acompanhado por pífanos, o que não é o caso nesta orquestra) (ALOAN, 2008, p. 23).

Em relação ao som da Orquestra Armorial, Ariano Suassuna achava muito europeizada, pois ainda havia a ausência de instrumentos populares, coisa que não lhe agradava. Na Orquestra, Cussy de Almeida tinha como preocupação a sonoridade, enquanto Ariano acreditava que os instrumentos populares representavam melhor a cultura popular e os aproximavam da realidade nordestina. Essa discussão daria origem às discordâncias, dentro do Movimento Armorial, entre Ariano e Cussy de Almeida, provocando assim muitas polêmicas (COSTA, 2007, p. 55-56). Cussy afirma que:

A ideia inicial minha, do Suassuna, do Clóvis Pereira, do Guerra Peixe era a utilização de certos instrumentos mais característicos da cultura popular, como a rabeca, através de instrumentos clássicos da cultura europeia. Até hoje, nenhum luthier conseguiu explicar por que duas rabecas populares, feitas da mesma madeira, nunca têm o mesmo som e a mesma tonalidade, ainda que afinadas exatamente iguais. Isso nos levou a utilizar o violino e a viola para representar essas duas rabecas (DIDIER, 2000, p.111 apud COSTA, 2007, p.55).

De acordo com ele, pelo fato de alguns instrumentos populares como a rabeca, apresentarem problemas em relação ao próprio som, existia uma dificuldade em adquirir nesses instrumentos um som e timbre clássicos similares às orquestras. Posto isso, Cussy buscava um som mais próximo das orquestras tradicionais, algo mais homogêneo, enquadrando instrumentos originais de uma orquestra clássica. Com ideias opostas, Ariano procurava

diferentes sons, juntando instrumentos populares aos eruditos, com o propósito da aproximação e valorização da cultura popular.

Em seu período de existência, a Orquestra Armorial teve seu trabalho registrado em discos. O primeiro LP foi reeditado em 1975 e continha composições como “*Galope*”, “*Mourão*”, de Guerra Peixe e “*Repentes*”, de Antônio José Madureira, peças como “*Sem Lei Nem Rei*”, do compositor Capiba, além de outras músicas de José Tavares de Amorim, Clóvis Pereira e Cussy de Almeida. Também foram gravadas músicas baseadas em temas populares, como os cantadores, a exemplo da composição “*Gavião*”, fornecida por Ariano Suassuna (SANTOS, 2009, p.58-59).

Referente às insatisfações relacionadas aos grupos anteriores, em 1970, Ariano Suassuna funda um novo grupo que foi batizado de Quinteto Armorial. Esse novo Quinteto, diferente do primeiro e da Orquestra Armorial, tinha seu perfil fiel à cultura nacional, mantendo maior proximidade com a música do povo, a música de câmara. Além disso, o grupo contava com a introdução de instrumentos de cunho popular e mantinha a formação de grupos tradicionais como as orquestras.

O ponto de partida para a formação desse novo projeto se dá quando Ariano conhece o jovem músico Antônio José Madureira:

26 de novembro de 1971, aconteceu um fato que foi da maior importância para o nosso movimento: eu tratava conhecimento com Antônio José Madureira, jovem músico que iria abrir novas perspectivas para a música armorial... Vi, logo, que estava tratando com uma pessoa de talento fora do comum. E, logo ali, comecei a conversar com ele a respeito dos meus desejos de fundar um novo Quinteto para a música Armorial. Em pouco tempo, estávamos tratando da organização do grupo (SUASSUNA, 1974, p.59).

O novo quinteto passou a ser integrado por Antônio José Madureira tocando viola sertaneja, alguns alunos de Ariano, como Edilson Eulálio, no violão, e Antônio Carlos Nóbrega de Almeida, no violino. Madureira inclui dois antigos amigos, Jarbas Maciel, na viola, e José Tavares de Amorim, na flauta. Anos mais tarde, em 1972, entra no grupo Fernando Torres Barbosa, no marimbau; no ano seguinte, o alagoano Egildo Vieira passa a fazer parte do grupo tocando flauta e pífano (SANTOS, 2009, p.59). A formação de maior destaque do Quinteto foi a seguinte: Antônio José Madureira – viola sertaneja, Edilson Eulálio – violão, Fernando Torres Barbosa – marimbau, Egildo Vieira do Nascimento – flauta, pífano e Antônio Carlos Nóbrega de Almeida – violino, rabeca. Ao longo de sua existência, o grupo gravou quatro LPs, sendo eles: “Do Romance ao Galope Nordestino (1974), Aralume (1976), Quinteto Armorial (1978) e Sete Flechas (1980)”.

No dia 26 de novembro de 1971 o quinteto, transformado provisoriamente em um quarteto com a saída de Jarbas Maciel, fez seu concerto inaugural na Igreja do Rosário dos Pretos, no Recife. Esse evento foi dividido em partes, sendo a primeira dedicada à música barroca europeia, apresentada com a execução de uma *sonata Scarlatti*, uma contradança do compositor espanhol do século XVIII, Fernando Ferandieri, um andante de Vivaldi e um *allegro de Haendell*; na segunda parte, foram executadas uma peça de Luís Álvares Pinto e outra de José de Lima; a terceira parte, designada para a música armorial, teve a apresentação das peças “*Improviso*”, “*Chamada*” e “*Repente Armorial*”, de Antônio Madureira, incluindo duas peças de José Generino de Luna (SANTOS, 2009, p.59).

A introdução de instrumentos populares e a execução de temas arcaicos do Barroco Ibérico e medievais era importante para mostrar ao público os sons arcaicos e os toques ásperos da viola e da rabeca dos cantadores, além de proporcionar uma nova característica na forma de composição e de interpretação das músicas. Segundo Ariano, o uso de elementos considerados arcaicos tinha um outro objetivo no Quinteto:

Outra coisa que é necessário explicar é que esse fato de partir de temas arcaicos do povo tinha um caráter “didático” inicial. “Era um modo de, digamos assim, “reeducar” nossos músicos, encaminhando-os a um despojamento, a uma pureza e a uma estrutura musical brasileira que os afastassem dos padrões convencionais europeus (SUASSUNA, 1974, p. 59).

Alguns músicos e instrumentos tiveram que se adaptar aos novos temas que estavam sendo executados pelo Quinteto, como o violino de Antônio Nobrega, que teve que passar por algumas adaptações, tanto na execução quanto na interpretação das músicas, tudo isso para se aproximar o máximo possível das características das músicas de câmara populares. Já outros músicos, apresentavam dificuldades em concretizar as suas composições nos instrumentos populares e rústicos, como a rabeca e o marimbau, por causa das possíveis desafinações causados pelo uso desses instrumentos, como é o caso do compositor Jarbas Maciel (ALOAN, 2008, p. 24).

Na entrevista/documentário, intitulado “A Música Armorial – do experimental a fase Arraial”, o músico Antônio Madureira fala a respeito dessa reeducação musical dos músicos em relação aos instrumentos populares:

Optamos primeiro em formar um conjunto de câmara, cinco músicos, com alguns instrumentos que fossem instrumentos populares ou instrumentos eruditos que tivessem equivalência com o instrumento popular. E mesmo esses [músicos] eruditos tiveram que passar por um reaprendizado para que fossem tocados dentro do estilo da música nordestina.

Portanto, esse processo de reaprendizagem dos músicos armoriais, era feito para que os mesmos pudessem ter um domínio perfeito sobre os instrumentos populares e nas execuções das obras tocadas, possibilitando a eles, familiarização com o instrumento. Mesmo sendo o objetivo da música armorial a recriação das raízes do povo brasileiro através da música sertaneja, podemos ver que essa arte sempre teve uma ligação ao âmbito da música erudita e às salas de concerto e conservatórios. Dessa maneira, no processo de reeducação musical, os músicos faziam a transposição de técnicas de um instrumento tradicional para outro popular, aumentando a capacidade desse último de originar um som autêntico e erudito, incorporando simultaneamente, elementos populares (ALOAN, 2008, p.17).

Era através dessa transposição de técnicas do instrumento tradicional para o popular que os músicos armoriais começaram a construir na música armorial uma identidade original e autêntica, fiel às raízes culturais do Brasil. Com a introdução dos instrumentos populares com sons ásperos e rústicos, possibilitou-se a elaboração do sotaque único usado nas músicas, além da criação de uma escrita idiomática própria através das raízes populares.

### **3.1 Música Armorial e suas Características**

A elaboração da música armorial é atribuída a busca de um som trimbrístico e melódico característico ao ambiente nordestino. Em relação a isso, o desejo de Ariano era a criação de uma música através dos “toques de pífano, das violas e rabecas dos cantadores - toques ásperos, desafinados, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta” (VENTURA, 2007, p.135).

Como já foi mencionado no início do capítulo, a elaboração da música armorial dá-se através das pesquisas realizadas no DEC, feita por Ariano Suassuna, juntamente com músicos e intelectuais que faziam coletas e amostras de temas da música popular, muitos desses temas eram gravados e depois registrados, procurando encontrar sons harmônicos e melódicos que se encaixassem nos padrões exigidos pela música armorial.

Segundo Santos (2009, p.174), para o processo de elaboração das músicas, os compositores faziam uso de técnicas simples, sendo as músicas armoriais construídas a partir de duas ou três ideias que se alternam, com pequenas diferenças nas repetições, ou até mesmo pela quantidade de instrumentos tocados ao mesmo tempo. Dessa forma, Ariano Suassuna, em busca de uma música autêntica da cultura brasileira, fez a junção dos sons feitos pelos cantadores de viola com o som das rabecas, do pífano e do marimbau, com a multiplicidade do som do violão, assim como a viola de dez cordas, ligadas aos padrões tradicionais das orquestras clássicas.

Em meio às pesquisas realizadas no DEC, Ariano e os músicos percebem que na música tradicional do Nordeste há a presença do sistema modal nas melodias tocadas pelo povo: “A melodia da Música Armorial apresenta-se modal, com uso muito frequente de escalas com quarto grau aumentado e a sétima abaixada.” (NOBREGA, 2007, p.4). No sistema modal, os elementos harmônicos soam de forma rudimentar, notando-se a prioridade para temas melódicos.

A presença do uso das sétimas e quartas aumentadas no sistema modal é tida como herança dos povos árabes trazidas pelos Ibéricos portugueses e se faz-se presente em boa parte do repertório do Quinteto Armorial, desenvolvendo uma recriação sonora nas raízes nordestinas ligadas ao período colonial. (SANTOS, 2017, p.198).

Sobre isso, Freitas (2008, p.451) afirma que o uso do sistema modal remete aos estudos sobre o sistema de musical da Grécia Antiga, esse sistema faz o uso da nomenclatura relacionada aos gregos, tidos como modos gregos - *Jônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio*. Em um segundo entendimento, a música modal é associada ao Ocidente na Europa ao longo da Idade Média e do Renascimento, tidas como atividades vinculadas tanto à Igreja Cristã, nos cantos litúrgicos, quanto à cultura popular. Ainda sobre os modos gregos, além do sistema modal, existe outro sistema chamado tonal, também de origem grega. Diferente do modal grego, esse sistema é baseado em sistema harmônico, pensado com progressões de acordes, construindo assim conjuntos harmônicos.

Segundo a análise do LP “Aralume”, do Quinteto Armorial, presente nos artigos da autora Nívea Lins Santos (2017), na música armorial estão presentes os dois sistemas, modal e tonal, em algumas peças do Quinteto, sendo esse LP o único que mais se aprofundou em torno das propostas do Quinteto e do Movimento Armorial.

O álbum se inicia com a música “Lancinante” (faixa 1 do lado A), de Antônio José Madureira, a qual se desenvolve em lá eólio (lá menor natural), ao mesmo tempo que explora o lá mixolídio. Ela incursiona pelos dois modos simultaneamente, apenas modificando seu grau modal (terceiro grau), já que o sétimo grau (referente aqui à nota sol) é menor em ambos os modos e usado como ponte para a transposição deles. Nesse sentido, embora o centro gerador em lá esteja mais direcionado ao modalismo, percebe-se o diálogo entre o tonal e o modal, e a disposição destes não se faz de maneira hierárquica (SANTOS, N. 2017, p.11).

Partindo dos modos musicais herdados do Barroco e do Ibérico, o Movimento Armorial em seu processo de criação musical, propõe uma reelaboração musical dos sons populares do povo, através do som dos violeiros, repentistas, o próprio cordel de feira, e as heranças barrocas



presentes nessas artes populares fazem o papel de base para a criação de um novo gênero musical com um modelo da música erudita e nordestina.

As músicas do Quinteto Armorial tinham o caráter do povo nordestino, por intermédio de elementos sonoros vindos da própria cultura popular, como os timbres ásperos tocados na rabeça, o próprio som meio desafinado do marimbau, os duelos de repentistas e suas violas, entre outros elementos presentes na cultura nordestina. Além de outros objetivos, a música projetada para o grupo buscava elementos que projetassem a imagem do Nordeste.

Para o pesquisador Nóbrega (2007, p. 5), a música armorial tocada pelo Quinteto segue o modelo e forma das músicas barrocas, afirmando que as músicas armoriais são o mesmo que o barroco nordestino dos séculos XVI e XVII, interligados às manifestações da cultura popular nordestina:

A repetição de fragmentos melódicos é constante, apresentando-se em diferentes instrumentos, sobrepondo com uma variedade de material rítmico. Muitas vezes, o material melódico surge em superposição de terças paralelas, técnica essa frequente na música popular e na polifonia europeia (falso-bordão) e acompanhada de nota-pedal. O uso de pedais, muito comum, é encontrado com nota sustentada como *ostinato* (NOBREGA, 2007, p.5).

As músicas gravadas pelo Quinteto apresentam uma duração curtas em relação a cada música, sendo construída com uma estrutura simples, através de temas folclóricos e religiosos, como as quermesses, as procissões, os novenários, e pastoreios ou até mesmo temas específicos criados pelos próprios integrantes do Quinteto. Nas partituras, podemos notar a presença do sistema modal melódico sobre o som polifônico executado com mais de um instrumento, tocando juntos melodias diferentes dentro do acorde fundamental, igual a música da Idade Média. Há também a presença de notas pedais, ou seja, notas que têm o som mais prolongado e sustentado na partitura, além da diversidade dos ritmos tocados por detrás das melodias. Em relação ao ritmo, os músicos armoriais faziam uso de ritmos de origem nordestina, como o baião, o maracatu, o frevo, a embolada, o repente, o dedilhado na viola, entre outros relacionados a região nordestina.

### **3.2 Acordes Armoriais: Análise Musical**

Para exemplificar a música armorial, fizemos a análise de algumas músicas gravadas pelo Quinteto Armorial, como também a análise de músicas cantadas, posto que, ao nosso ver,

as músicas escolhidas para análise se aproximam dos elementos populares característicos do Sertão.

A primeira música a ser analisada é “Revoada” – primeira faixa do LP “Do Romance ao Galope Nordestino” (1974), composição de Antônio Madureira, que possui uma armadura em MI maior. Sua estrutura é dividida em dois temas que se alternam no decorrer da música. O primeiro tema é tocado pelo marimbau, flauta e violino, sendo os dois últimos tocados em algumas ocasiões. O andamento é composto pelo compasso dois por quarto, sobre o som do marimbau, com timbre rústico próximo ao árabe. Nesse compasso, o ritmo se assemelha-se ao som do galope de cavalos. A melodia é tocada em um processo repetitivo do início até o final da música.

O segundo tema é tocado pela flauta, violino e viola, em um processo de repetições, o violão e viola fazem arpejo em algumas partes no início. Depois disso, o violão faz um esquema harmônico, fazendo uso do I e IV grau. Existe também a presença de terças paralelas, ou seja, uma melodia criada sobre a principal, uma terça acima. Não podemos nos esquecer da presença frequente das notas pedais, uma nota que se repete entre os intervalos e mudanças da melodia. Na imagem abaixo, veremos o início do sistema teórico de revoada:

Figura 5: Revoada.

Fonte: (SANTOS, 2009, p.382).

A música “Toré” (nome de origem indígena) – sétima faixa do LP “Do Romance ao Galope Nordestino” (1974), também composição de Antônio Madureira, é tido como um ritmo típico (VENTURA, 2007. p.164). O Quinteto Armorial faz uma mistura desse mesmo ritmo com o baião sobre uma armadura de MI maior, a música apresenta uma construção simples, com um tempo de duração curta.

Percebemos que a estrutura da música é dividida em duas partes, que chamamos de A e B, essas mesmas se alternam na forma ABABABAB durante toda a música. Nesse processo de repetições, os instrumentos se alternam em cada parte: a parte A é iniciada com o violino que, depois, faz um dueto com a flauta; na parte B, entra em cena o marimbau, e logo depois, a viola voltando na parte A. Como compositor, Madureira trabalha dois materiais melódicos distintos e importantes que são desenvolvidos, ora sobre o ritmo do toré, marcado pela batida no marimbau (parte A), ora pelo ritmo do baião (parte B), marcado pelo acompanhamento do violão, criando assim um ritmo com caráter nordestino. Com as repetições desses dois materiais melódicos, pretende-se criar um efeito hipnótico sobre o ouvinte, como se o que importasse menos que o desenvolvimento da melodia, ou mesmo da música, fosse a ligação auditiva que se cria entre o ritmo indígena e o ritmo nordestino (VENTURA, 2007, p.165).

**Figura 6:** Toré, compassos 6-10.

**Fonte:** (Queiroz, 2014, p.104).

Podemos ver que, ao longo do tempo, as músicas armoriais foram adquirindo suas próprias características e formas na música, criando-se assim um perfil autêntico e original através dos elementos da música nordestina. Notamos, a parti dos exemplos acima, que a construção da música armorial segue o modelo das orquestras clássicas tradicionais, fazendo uso da música de forma instrumental e de técnicas tradicionais usadas pelos músicos nos instrumentos populares. Porém, além das músicas vinculadas à forma instrumental, existem também músicas armoriais que são cantadas, aproximadas ao canto popular.

As músicas cantadas não são tão diferentes das instrumentais, também são feitas com o mesmo objetivo proposto pela arte armorial. A diferença é que as letras são ligadas ao gênero poético dos romanceiros nordestinos, como o repente, a quadra, a sextilha, a décima, o martelo agalopado, o galope à beira-mar. Assim, podemos dizer que as letras armoriais são originárias dos gêneros poéticos e do romanceiro, e ao mesmo tempo, nascidas do folheto de cordel, pois, segundo Suassuna, o folheto une três caminhos, o “terceiro caminho que é relacionado à música, juntamente com os cantares e ponteados que acompanham os versos e as estrofes” (1974, p.7).

Para exemplificar a música armorial cantada, citamos a música “*Martelo Agalopado*”, do LP “Sete flechas” (1980) do Quinteto Armorial, composição de Ariano Suassuna e adaptada ao Quinteto Armorial. Cantada por Antônio Nobrega, o poema musicado em repente mostra um tipo de galope à beira-mar, feito em décima. Tem rimas no esquema ABBAACCDDC, com estrofes de dez versos e onze sílabas métricas, também chamado poema hendecassílabo. Vejamos abaixo o início da música:

O/ ga/lo/pe sem/ fre/io dos/ ca/va/los, A  
 os punhais reluzentes do cangaço, B  
 a prata dos bordões no seu transpaço, B  
 o pipocar dos rifres e seus estralos. A  
 O sino com seus toques de badalo A  
 nas onças com seus olhos amarelos. C  
 O lajedo que é trono que é castelo C  
 ressonar no mundo essa onça parda D  
 o vento, o sangue, o sol, a madrugada, D  
 e o tinindo do galope do martelo. C

Outro exemplo da música armorial cantada é a canção “*Minervina*”, recriada por Antônio Nobrega junto com Marcelo Varella, gravada no disco “Na Pancada do Ganzá” e “Pernambuco Falando Para o Mundo”, de Nobrega. A música é um romance de origem Ibérica, trazido ao Brasil no século XVII, sendo preservada pela tradição. A construção dessa música é diferente dos modelos das Orquestras, sendo tocada em forma de marchinha carnavalesca, semelhante às festas de ruas. Abaixo, mostramos o início de “*Minervina*”, retirado da pesquisa de Costa (2011, p. 138):

Quem nunca viu amor assim tão roxo...  
 Vai fazer fuxico quando ver Minervina.  
 Desvergonhada, não conhece alvoroço,  
 Na hora H é minha estrela matutina.

Assim como a música armorial instrumental, a cantada tem o mesmo objetivo da valorização das raízes populares, fazendo um papel de recriação de antigos poemas e romances de origens ibéricas, e até mesmo a criação de novas composições de caráter armorial. É importante perceber que muitos dessas obras estão na memória do povo e são cantadas de forma memorizada pelo público nordestino. É o que afirma o livro “*ABC de Ariano Suassuna*” do escritor Tavares (2007, p. 28-29) “O ato de cantar poemas memorizados é privilégio não apenas de cantadores profissionais, mas também de pessoas, na maioria das vezes, idosas, que guardam em sua memória longos poemas, os quais recebem o nome de cantigas velhas”.

Ainda segundo Tavares (2007, p. 29), Ariano, em suas pesquisas, descobriu que, entre essas cantigas velhas cantadas por pessoas idosas, estavam antigos romances ibéricos, preservados oralmente através dos séculos, como é o caso do “*Romance da Bela Infanta*” e o “*Romance de Minervina*”.

‘Romanceiras’ ou ‘cantadeiras’ como Donana existem em grande número ainda hoje, trazendo na memória dezenas de romances obscuros, alguns deles com séculos de existência, passados de geração em geração, de voz em voz, de memória em memória. São o fluxo ainda vivo de uma cultura oral em que essas histórias são contadas e recontadas muitas vezes, perpetuando-se. Na passagem de uma pessoa para outra o texto sofre perdas, alterações, acréscimos, mas a natureza peculiar dessa literatura faz com que tais modificações não sejam vistas como erros, mas como variantes. No universo dos romances orais não existe uma versão correta e versões erradas. O romance é a soma conjunta de todas as suas versões. (TAVARES, 2007, p. 30).

Como mostra a citação, as modificações, perdas e acréscimos que o romance ganha na passagem de uma pessoa para outra não são vistos como imperfeição, mas sim como um elemento importante para construção da arte popular, ou seja, uma arte criada a partir de pensamentos de pessoas que pertencem a certo grupo. Tais versões têm suas próprias características textuais enriquecendo ainda mais a construção poética da arte popular.

### **3.3 Armorial e seus Timbres**

No presente item, iremos fazer uma análise dos instrumentos populares usados pelo Quinteto Armorial que mais se aproximam da música sertaneja, o marimbau, a rabeca, a viola e o pífano. O uso desses instrumentos populares na música armorial contribui para a ligação entre a música e o espaço nordestino, pois foi através deles que se concretizou uma identidade para a música armorial, criando-se assim seu próprio som autêntico e original. Além disso, esses instrumentos têm seus sons e timbres originais das raízes do ibérico, barroco, indígena e africano que, segundo Ariano, foi a que gerou a música autêntica sertaneja.

#### **3.3.1 Marimbau**

O marimbau é um instrumento criado a partir do berimbau-de-lata, por um artesão nordestino chamado João Batista de Lima (SANTOS, 2009, p.175). O instrumento é construído de madeira com uma forma de caixa ressonância e possui duas cordas afinadas em oitavas que são sustentadas sobre um cavalete. Para tocar um marimbau, é necessário uma vareta de madeira e um copo de vidro ou um cilindro de vidro. A vareta, quando percutida nas cordas, faz resultar

as notas dadas pela outra mão com o uso de um vidro cilíndrico. O músico apoia o instrumento em seu colo na posição horizontal. Outras variações do marimbau podem ser construídas com cordas tensionadas em um cavalete sobre latas ou cabaças, servindo de caixa ressonância, sobre uma extremidade de uma tabua horizontal (ALOAN, 2008, p.25).

**Figura 7:** Marimbau.



**Fonte:** (SOUTO MAIOR, 2014, p.36).

### 3.3.2 Rabeca

A rabeca é um tipo de violino popular artesanal com uma sonoridade peculiar (SANTOS, 2009, p.176). É também conhecida no Nordeste como rebeca. De origem árabe, é um instrumento tocado com arco. Estima-se que a rabeca possua origens árabes e também europeias, após a dominação moura na Europa (ALON, 2008, p.24-25). Sobre a rabeca, Antônio Nobrega fala o seguinte:

O nome é a latinização da palavra 'rebab'. Rebab é um instrumento árabe, introduzido na Península Ibérica durante a sua ocupação, e ao se fundir com a família das violas do norte da Europa veio a dar no violino. A maior diferença entre o violino e a rabeca é que a rabeca tem o som um pouco mais áspero, tem mais harmônicos, ou seja, é um instrumento que tem mais notas ocultas (VENTURA, 2007, p.156).

A rabeca possui um som mais áspero e mais agressivo em relação ao violino, devido a sua construção de forma artesanal. Em relação a sua construção, pode ser feito de madeira, de cabaça ou até mesmo de bambu. As rabecas são afinadas em quintas e o número de cordas varia entre três, quatro ou cinco. As mais comuns no nordeste são as de quatro cordas (ALOAN, 2008, p.29).

**Figura 8:** Rabeca.

**Fonte:** <https://armorialbrasileiro.wordpress.com/2013/02/06/quinteto-armorial-2/>.

### 3.3.3 Pífano

O pífano também é chamado de pífaro ou pifi. É uma pequena flauta, reta ou transversal, feita de taboca, bambu e taquara. Apresenta, em sua extremidade, furos ao longo do corpo do instrumento que varia. Os mais usados são os de sete furos, sendo seis para dedilhado e um para embocadura, sem possuir chaves (ALOAN, 2008, p.31).

Sobre a origem do instrumento, alguns estudos apontam que os pífanos são descendentes dos gaiteiros do período medieval, trazidos ao Brasil pelos portugueses. Outra hipótese é a de que o pífano seria de origem indígena, adaptada pelos caboclos nordestinos, se aproximando ao pífano europeu (ALOAN, 2008, p. 31).

**Figura 9:** Pífano.

**Fonte:** <http://www.todosinstrumentosmusicais.com.br/fotos-do-instrumento-pifano.html>.

### 3.3.4 Viola Sertaneja

É um instrumento muito popular que acompanha a maioria das cantorias dos cantadores. Instrumento de cordas, seu formato é semelhante ao de um violão comum. O número de cordas varia entre quatro e catorze, sendo mais usados os de dez e doze cordas. A viola possui geralmente três cordas duplas para os agudos e duas cordas triplas para os baixos, sendo doze cordas: dez de aço nu e duas recobertas do mesmo metal ou cobre. De origem portuguesa, se assemelha ao instrumento chamado “vihuela” do renascimento ibérico (SANTOS, 2009, p.175).

**Figura 10:** Viola Sertaneja.



**Fonte:** (SOUTO MAIOR, 2014, p.34).



#### 4 ORQUESTRA ARMORIAL DE PIRANHAS

Nesse capítulo, encontra-se nosso objetivo de estudo. Nosso propósito aqui é patentear sobre a origem do Armorial na cidade de Piranhas, mostrando como de fato surgiu o *Grupo Musical Armorial de Piranhas (GMAP)*, também conhecido como a Orquestra Armorial de Piranhas, falar sobre suas características, comentar a respeito do idealizador dessa Orquestra, o Maestro Egildo Vieira, ex-integrante do Quinteto Armorial da década de 70. Dessa forma, pretendemos definir o feito da música armorial em Piranhas através das manifestações musicais que ocorreram na cidade. Temos como objetivo principal, analisar e comparar algumas das composições feitas pelo maestro, procurando traços e elementos armoriais nessas canções afim de conhecer um pouco da escrita do músico piranhense.

Em 2009, ano em que o maestro Egildo Vieira regressa para sua terra de origem, a cidade de Piranhas/AL, no sertão Alagoano, onde passou a atuar como coordenador de cultura da Secretaria de Cultura e Turismo da mesma cidade, já aposentado em música pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Egildo Vieira tinha como objetivo a elaboração de projetos musicais na região, como a instalação de uma Orquestra Armorial.

No Conservatório de Música Cacilda Damasceno Freitas, Egildo Vieira se estabeleceu como coordenador. Esse mesmo conservatório, que mais tarde iria se chamar de sede, era um antigo prédio da polícia que foi reformado em 2009. A sala de que Egildo fazia uso ficava na parte de baixo do prédio, no primeiro andar, tempos mais tarde, ela foi decorada com um modelo similar a um ambiente acústico para realização dos ensaios. Além disso, era o local onde Egildo guardava seus instrumentos de criação exótica como o Ariano, Cabaixo, Violãobaço, Pirrabeçaço, Marimpífano, Cano-cegonha e uma infinidade de pífanos, além de seu repertório armorial formado por composições próprias do maestro.

O contramestre da Banda Filarmônica mestre Elísio, Flávio Ventura revela: “Em 2010 fui trabalhar com Egildo em um repertório que ele trouxe lá do Recife, músicas dele.”<sup>6</sup>. O mesmo ainda afirma que experimentou tocar o cabaixo, “surgiu uma oportunidade para eu pegar o contra baixo, mas não levava jeito.”<sup>7</sup>. Dessa forma, além de Flávio, outros músicos também foram tendo contato com Egildo Vieira e sua música, como é o caso do trombonista Giso, assim como outros músicos da Banda Filarmônica.

---

<sup>6</sup> Informação fornecida por Flávio Ventura, em outubro de 2018 (Informação verbal).

<sup>7</sup> Id. outubro de 2018 (Informação verbal).

Foi através das atividades, entre Egildo e os músicos, que começaram a surgir os primeiros resquícios do GMAP. Conseqüentemente, através de um convite feito pela Reitora da UFAL-Campus Sertão ao Maestro Egildo Vieira, o grupo tem sua primeira apresentação.

Na primeira semana de agosto de 2010 Egildo nos disse que a reitoria da UFAL tinha o convidado para se apresentar na aula inaugural do Campus Delmiro Gouveia. Sem ainda estar certo de reunir um regional para acompanhá-lo na apresentação, pensou então mobilizar aqueles músicos iniciados nos seus instrumentos e repertório – a saber: Romário (cabaixo) e Roniel (flauta e pífono), Giso (trombone) e Flávio (trompete). A estes se uniram dois ou três percussionistas da Filarmônica Mestre Elísio – e projetar algo, para aquele evento específico, que fosse musicalmente original, por oposição à “manjada” formação do regional popular (Filarmônica Mestre Elísio [História]Por F. Ventura, p. 31)<sup>8</sup>.

Segundo o trombonista Giso “a escolha dos músicos foi a partir de seu domínio no instrumento, pois ele queria músicos que correspondessem às suas propostas no repertório dele”. Em relação ao repertório, o trombonista afirma que “as músicas [...] já tinham sido criadas antes de existir o grupo, só os arranjos que foram específicos para aquela formação”<sup>9</sup>. Flávio Ventura diz que “ele pegou a gente que já estava por dentro do repertório dele, e bolou quatro músicas, fez os arranjos da segunda para terça, e a gente foi treinar”<sup>10</sup>. Vejamos com mais detalhe a composição do grupo:

Definidos os músicos, esboçou rapidamente o arranjo para a sua música *Cavalo de Flecha* – essencialmente percussiva – tendo o Ariano (Instrumento), sob sua condução, como solista. A segunda música (*No Balanço da Cana*) logo se realizou com o duo de metais introduzindo e Egildo no violão e cantando. Na terceira (o xote *Escovando Caranguejo*) o duo de flautas seguia acompanhado pelo duo de metais que ora trabalhava na base harmônica, ora sucedia como solista. Para encerrar, Egildo apresentaria o marimpífono com toda a sua versatilidade percussiva e melódica; o trompete introduzia a *Coco na Bahia* seguido pelos pífonos em uníssono e os metais em resposta (Filarmônica Mestre Elísio [História]Por F. Ventura, p. 31).

Foi nessas condições que surgiu o Grupo Musical Armorial de Piranhas, sendo que naquela apresentação tinham o nome provisório de “Tabocas e Cabaças”. Depois dessa primeira apresentação, o grupo ainda foi convidado para se apresentar em um evento na UFAL- *Campus* Maceió, evento este que entregou o título de “*Doutor honoris causa*” ao escritor Ariano Suassuna, no dia 24 de agosto de 2010. Nessa apresentação, o grupo já tinha oficializado seu nome para “Grupo Municipal Armorial de Piranhas - GMAP”, que se apresentou com a

<sup>8</sup> Citação extraída de Filarmônica Mestre Elísio [História]Por F. Ventura (obra em fase de elaboração).

<sup>9</sup> Informação fornecida por Giso, em outubro de 2018 (Informação verbal).

<sup>10</sup> Informação fornecida por Flávio Ventura, em outubro de 2018 (Informação verbal).

presença de mais dois músicos, o percussionista Dalvo Lima e o violonista José Cicero da Silva (Filarmônica Mestre Elísio [História] Por F. Ventura, p. 32).

Durante o tempo de existência do GMAP, vários outros músicos fizeram parte do grupo, como é o caso do músico Daniel (Trompete) e Farney (Flauta e Pífano), que substituíram Paulo Roniel e Flávio Ventura. Também fizeram parte do grupo Marcelo Caldeira (percussão), Vildo Pereira (clarinete), este com duração curta no grupo. E, por último, o músico Maciel (trompete) que entrou no lugar de Daniel, Rui (percussão), Jadeilton (segunda Flauta e Pífano) e eu, Clerisvaldo Ventura (Violão solo), sendo que Jadeilton e eu fazíamos parte do Gmapinho, uma extensão infanto-juvenil do grupo armorial GMAP.

**Figura 11:** Integrante do Grupo Municipal Armorial de Piranhas (GMAP) no V tocando Pífano – Olinda-Recife.



**Fonte:** Arquivo Pessoal: Clerisvaldo Ventura.

Através do GMAP, Egildo, com apoio da secretaria de Cultura, cria uma extensão infantil do GMAP, chamado pelo Maestro de Gmapinho, do qual fiz parte. Criado no ano de 2011, o projeto Gmapinho tinha como objetivo a construção de um grupo musical armorial mirim integrando crianças e adolescentes. O repertório trabalhado era semelhante ao do grupo adulto, sendo trabalhado dentro das perspectivas da música armorial. Algumas músicas eram as mesmas executadas no GMAP, com versões simplificadas, como é o caso de “*Escovando caranguejo*” de Egildo Vieira e “*Tengo lengo tengo*” de Luiz Gonzaga. O resto do repertório era composto por músicas de Luiz Gonzaga, como “*Asa branca*”, “*Sabiá*”, “*Assum Preto*”, “*Que nem Jiló*”, além de outras de autoria desconhecida, como “*Sertão do Piancó*”, “*Índios*”

*Cariri*”, “*Banda cabaçal*”, “*Piranha fora D’água*”, “*O bicho Carpinteiro*”, e “*Noite Feliz (Natal)*”. O grupo mirim fazia suas apresentações em todo município de Piranhas, sendo algumas realizadas no Estado da Bahia, na cidade de Paulo Afonso.

O grupo era integrado por: Marquinhos (flauta e Pífano), João Victor (segunda flauta e pífano), Emilian (trompete), Robervaldo (cavaquinho), eu (Clerisvaldo) no (violão base e solo), Ranyele Tavares (segundo violão), Douglas (percussão), Edson Junior (percussão), Faustinho Soares (percussão), Fabio (percussão). Mais tarde participa do grupo o músico Mirim Jadeilton Almeida (Flauta e Pífano) substituindo João Victor.

**Figura 12:** Integrantes do Gmapinho.



**Fonte:** Arquivo Pessoal: Clerisvaldo Ventura- foto tirado no dia 1 de junho de 2012.

Assim como o Quinteto Armorial, o grupo GMAP fazia uso de músicas armoriais seguindo a tradição deixada pelo movimento criado por Ariano Suassuna. A maioria das músicas tocadas pelo GMAP eram de autoria do maestro Egildo Vieira. Em alguns casos, o maestro fazia versões armoriais de músicas de outros compositores, como é o caso de “*Tengo Lengo Tengo*”, “*Algodão*”, “*Rei do Baião*”, “*Assum Preto/ Bodocó*” e “*Sabiá*”, de Luiz Gonzaga, e “*Romance da Minervina*”, de autoria desconhecida. Além dessas versões armoriais citadas, o resto do repertório era formado por músicas de autoria de Egildo, como “*Forró*”, “*Solo da Terra*”, “*Escovando Caranguejo*”, “*Cavalo de Flecha*”, “*Dança da Noite*”, “*Coco da Bahia*”, “*Valsando*”, “*Romance e Galope*”, “*Flaubaião*”, “*No Balanço da Cana*”, “*Cachoeira*”, “*Poeirado*”, “*Bendito*”, “*Lamento do São Francisco*”, “*Rojão Doido*”.

A música criada por Egildo bebe na fonte original do Movimento Armorial da década de 70. Era através de suas composições armoriais que o maestro Egildo Vieira tinha o objetivo de cultivar a herança deixada pelo movimento, fazendo assim um processo de valorização da cultura popular, assumindo os propósitos e exigências deixados pelo idealizador do Movimento, Ariano Suassuna. Em suas composições, é possível ver a valorização e o processo de recuperação das melodias de raízes da música nordestina, como a indígena, presente na música “*Índios Cariri*”, do repertório do Gmapinho, assim como as tradições africanas visíveis nas canções “*Maracatu*” e “*Balanço da cana*” e, ainda, as tradições ibéricas na música “*Romance da Minervina*”, características de melodias Ibéricas do período Barroco.

Seguindo as heranças deixadas pelo Quinteto Armorial, as composições de Egildo Vieira eram elaboradas com a presença do modalismo, com notas pedais, e repetições frequentes de temas melódicos e harmônicos, com ritmos de caráter nordestino como o forró, o baião, o coco, o maracatu, como também a valsa, presente na música “*Valsando*”. Além disso, o modelo das músicas de Egildo seguiam o padrão das músicas clássicas tocadas nas Orquestras tradicionais. Diferente do Quinteto, o GMAP continha uma grande quantidade de instrumentos similares a uma orquestra, fazendo uma junção de instrumentos exóticos e refinados, como trompete, o trombone e a flauta.

O GMAP nunca teve qualquer registro de músicas gravadas oficialmente, como CD e DVD, porque o Maestro Egildo, apesar de todo o seu reconhecimento nacional e internacional, nunca se preocupou em registrar o grupo como oficial e até mesmo em registrar seu trabalho e suas composições. Egildo Vieira era um “músico do povo”, gostava muito de tocar com os amigos e colegas na bares do Centro Histórico de Piranhas e não manifestava interesse em registrar seu trabalho, até mesmo pela sua idade. O único registro que o GMAP tem é através de vídeos, textos e entrevistas divulgados na *internet*, além de arquivos pessoais, como vídeos amadores de ensaios e apresentações, gravados por amigos e admiradores do trabalho do Maestro.

Em relação aos instrumentos, o GMAP fazia uso dos instrumentos criados pelo próprio Maestro, confeccionados com cabaças e taquaras, assim como a introdução de matérias como quengas de coco, pequenos pedaços de chifres de boi. O som dos instrumentos assemelha-se aos instrumentos tocados pelo povo sertanejo, com timbres ásperos, secos e marcantes, característicos da música armorial. Esses instrumentos eram marcados por um ferro quente, semelhante aos ferros de marcar boi, criando uma marca única para o nome Egildo Vieira.

Um dos principais instrumentos do grupo se chama “Ariano”, em homenagem ao escritor Ariano Suassuna. O instrumento levou cerca de dois anos de pesquisa para chegar à

sonoridade desejada. Construído com o formato de um marimbau diferente, tocado de maneira vertical, com duas cordas postas sobre duas cabaças de formatos iguais, sustentado por um caule entre ambas que contém tarraxas de contrabaixo no topo para prender as cordas. Sua base é sustentada em um pedaço de madeira de forma quadrada.

Assim como o “Ariano”, o “Marimpífano” é outro instrumento que nos faz lembrar muito o timbre do povo nordestino. Ele é a junção entre o berimbau e o marimbau, devido ao seu formato, com um bastão de taquara sustentando uma cabaça, semelhante a um berimbau, além de dois arames firmados em um cavalete por detrás do bastão até seu topo, com tarraxas de guitarra. Esse instrumento tem a função de um marimbau e, ao mesmo tempo, de um pífano, pois seu bastão de taquara nada mais é do que dois pífanos armado em “Sol” e “Lá maior”.

Além desses instrumentos, também podemos ver o “Cano Cegonha”, um instrumento percussivo que acomoda vários outros instrumentos no mesmo, como prato, pandeiro, cocos percussivos, reco-reco, carrilhão feito de canos de bambu, além de um marimbau embutido em sua base. O nome “Cano Cegonha” foi dado por causa dessa característica de unir em um único instrumento vários outros, semelhante a uma cegonha rodeada de seus filhotes. Podemos contar também com o “violãobaço”, que é um violão com o corpo de cabaça, com cordas de nylon, com um timbre igual aos violões tradicionais. O “cabaixo” é um baixo feito com duas cabaças, sustentada com um braço de madeira sem escalas, imitando um baixo clássico. Ainda contamos com os pífanos, construídos com taquara em várias afinações. O restante dos instrumentos eram de construção refinada, como a flauta, o trombone, o trompete, o triângulo, o pandeiro e a alfaia.

Através de Egildo Vieira, o GMAP pôde se apresentar nos principais centros culturais de Alagoas (Maceió, Marechal Deodoro e Penedo), como também em eventos fora do estado, como no SESC, em Paulo Afonso-BA; na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, no ano 2011; e no V Tocando Pífano, na cidade de Olinda- PE, em 2015; além de diversas apresentações no Município de Piranhas e nas instituições como a CHESF, UFAL - *Campus Sertão* e Maceió e IFAL - *Campus Piranhas*.

Infelizmente, no ano de 2013 com a nova gestão política na cidade de Piranhas, por ligação com a gestão anterior, Egildo Vieira acaba se desligando do Conservatório de Música, causando o fim do Gmapinho, e a transferência da sede GMAP para o IFAL - *Campus Piranhas*, onde se manteve por dois anos, momento esse em que começo a integrar o grupo. Em 2014, por questões políticas, o GMAP acaba voltando a antiga sede do grupo armorial. Infelizmente no dia 30 julho de 2015, seis meses após retornar ao Conservatório, Egildo Vieira falece, vítima de falência múltiplas dos órgãos. Passaram-se alguns meses e, no dia 8 de setembro de 2015, o grupo passa a ser comandado pelo trombonista e integrante do grupo, Gisfles Gomes. Sob nova

regência, por questões políticas, as atividades do GMAP duraram até abril do ano seguinte, encerrando assim uma parte da nossa cultura, não só da cidade de Piranhas, mas uma parte da cultura nordestina.

#### 4.1 Maestro Egildo Vieira

Multi-instrumentista, compositor, Luthier e Maestro Egildo Vieira nasceu em 20 de julho de 1947, na cidade de Piranhas/AL, localizada no estado de Alagoas, no baixo São Francisco, também conhecida como Centro Histórico de Piranhas. Filho de Antônio Balbino do Nascimento e Alaíde Vieira, sua educação musical foi iniciada ainda criança, aos 6 anos de idade, por seu padrasto, o mestre Manoel Teixeira de Souza, conhecido como Nemézio Teixeira, com quem aprendeu os primeiros estudos de teoria e de solfejos musicais. Segundo o Maestro, já nasceu músico, ainda criança, pegava caninhos de mamoeiros e fazia de conta que eram flautinhas.

**Figura 13:** Maestro Egildo Vieira do Nascimento.



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

Seu primeiro instrumento de estudo foi um clarinete, comprado de segunda mão para uso particular do mestre Nemézio, que seria depois repassado para o enteado (Filarmônica

Mestre Elísio [História] Por F. Ventura, p.12). Tempos mais tarde, passa a fazer parte da banda de música do mestre Elísio José de Sousa, onde, juntamente com amigos, cria o grupo musical The Boys Life, no qual tocava clarinete e saxofone<sup>11</sup>.

**Figura 14:** Primeiro Clarinete de Egildo Vieira.



**Fonte:** Arquivo pessoal de Dona Neném- esposa do Maestro.

Passados alguns anos, Egildo viaja para 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. Mais tarde, vai para Maceió estudar no Colégio Estadual Liceu Alagoano<sup>12</sup>. Segundo Dona Neném, esposa do Maestro, “Em Maceió ele já vivia de música mais de forma popular, ele vivia tocando em grupos musicais da época”. E ainda: “ele sempre gostou muito do popular, de reisado, esse tipo de coisa folclórica, ele sempre gostou”.

Na capital de Alagoas, Egildo 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. Esse grupo fazia apresentações em praças, clubes, palanques e até em igrejas<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Informação retirada de [filarmonicamestreelisio.blogspot.com](http://filarmonicamestreelisio.blogspot.com).

<sup>12</sup> Id. [filarmonicamestreelisio.blogspot.com](http://filarmonicamestreelisio.blogspot.com).

<sup>13</sup> Id. [filarmonicamestreelisio.blogspot.com](http://filarmonicamestreelisio.blogspot.com).



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, 2015, p.1).

Ao ter conhecimento do jovem músico flautista através de jornais e entrevista, Ariano Suassuna logo o convida para integrar o Quinteto Armorial. Segundo a esposa do Maestro, foi a partir de um engano cometido por Ariano que Egildo recebe a proposta para aprender flauta:

Egildo, quando morava em Maceió, ele tocava um pífano de metal e estava fazendo parte de um reisado, isso em Maceió. Aí teve um festival, em outro estado [...], e ele foi participar do festival, e Ariano viu uma reportagem mostrando um rapaz que tocava uma flauta, e ele estava precisando dessa pessoa para ir para o Quinteto Armorial, aí fez o convite a ele (Egildo) através de um amigo em comum dos dois, foi quando Egildo foi para Recife em 71. Só que ele (Ariano) achava que era flauta que Egildo tocava, ele convidou enganado, achando que Egildo tocava flauta, e Egildo tocava pífano, aí ele deu 6 meses para Egildo se adaptar à flauta, foi quando Egildo começou a tocar flauta. Na época eu não conhecia Egildo, mas ele falava.<sup>14</sup>

Diante do pedido de Ariano, conta Egildo: “eu nunca tinha visto (tocado) uma flauta antes. [...] Ariano me deu seis meses e eu me preparei em três. Em seis meses, gravamos o primeiro LP ‘Do romance ao galope nordestino, 1974.’” (TOLEDO, 2015, p.2). Sendo o novo integrante do Quinteto Armorial, Egildo passa a se apresentar em locais renomados, como o Teatro Municipal de São Paulo, do Rio de Janeiro e a Sala Cecília Meireles. O músico ainda passou a ser conhecido nacionalmente: “Eu ficava assustado com o reconhecimento. Pela primeira vez, no Teatro Municipal, eu fui autografar para as madames. Era assustador para um matuto de Piranhas.” (REVISTA PIRANHAS, p. 5). Depois de gravar os quatro LPs, Egildo sai do Quinteto, já graduado em Música, flauta e pífano, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e atuando como professor de música em um curso de extensão na UFPE.

Egildo passou a vida toda em estudos relacionados ao pífano, pesquisando o material como taquaras, procurando sempre o melhor som possível, fez diversos pífanos em várias afinações, afinado com um diapasão de 440 Hz. Além de confeccionar, vendia seus pífanos no Brasil e no exterior. Foi através desses estudos que Egildo criou uma tabela de digitação, um dedilhado geral para o pífano.

O músico afirma que deu uma escala aos pífes, afinados com a utilização de um diapasão de 440 Hz (ratificado por norma internacional em 1987). “O meu pífano pode tocar até com orquestra sinfônica”, garante. Os mais usados pelo instrumentista

---

<sup>14</sup> Informação fornecida por Dona Neném (viúva do maestro), em outubro de 2018 (Informação verbal).

são armados em tons de sol e lá. Cada peça pronta custa de R\$ 80 a R\$ 100 (TOLEDO, 2015, p.2).

Sendo defensor do pífano, Egildo tinha como sonhos resgatar a cultura do pífano e fazer o maior pífano do mundo para entrar no *Guinness Book of Records*, o que não chegou a realizar. Além da criação de pífanos, Egildo confeccionava e reinventava instrumentos usando matérias retiradas da natureza, como cabaças, taquaras, ossos de animais, quengas de coco, já citados anteriormente. Seus instrumentos eram criados para atenderem às necessidades de suas músicas, dando representação a música armorial. Sobre as fontes de inspiração do Maestro e Luthier, segundo sua esposa, muitos instrumentos e canções foram criadas a partir de sonhos dele.

Ele fez uma viagem e nessa viagem ele (Egildo) disse que teve um sonho, a história foi um sonho, aí ele começou, “eu tive um sonho para fazer um instrumento para homenagear Ariano Suassuna”, aí foi quando ele fez o “Ariano”, e daí ele não parou mais, ele começou a pesquisar, gostou da ideia, e foi fazendo. O primeiro instrumento dele foi o “Ariano”, de cabaça.

De acordo com ela, 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, de acordo com a esposa de Egildo. Recebeu, também, o título de “Cavaleiros da Ordem do Mérito dos Palmares”, do governador Teotonio Vilela filho, no dia 17 de janeiro de 2014.

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 (Grupo de Chorinho, do qual também fiz parte) e o Bloco Cheiro de Saudade. Egildo Vieira faleceu no dia 30/07/2015, em Maceió/AL, aos 68 anos, vítima de falência múltipla dos órgãos.

## 4.2 Os Textos do Mestre

Além dos vários trabalhos desenvolvidos por Egildo, como compositor de música instrumental, multi-instrumentista e criador dos próprios instrumentos, podemos contar ainda com um trabalho um pouco menos visto pelo público e até mesmo pouco realizado pelo maestro, que é o *status* de compositor de músicas armoriais cantadas. Nesse tópico, pretendemos analisar algumas das letras armoriais de autoria do Maestro Egildo Vieira, com o intuito de fazer com que os leitores deste trabalho possam navegar no universo poético do ex-flautista do Quinteto Armorial.

Entre as suas composições, serão objeto de análise as músicas “*Solo da Terra*”, “*Balanço da Cana*” e “*Senhor da Terra*”, sendo a primeira feita pelo compositor Heleno Ramalho, e composta por arranjos elaborados por Egildo. Duas das músicas que serão analisadas foram tocadas durante alguns anos pelo GMAP, de forma instrumental. Egildo sempre tinha a ideia de realizar um musical com a introdução de um vocal em algumas músicas do repertório, foi aí que alguns jovens participaram de testes criados pelo maestro, a fim de escolher a voz ideal para as músicas. Infelizmente, essa ideia nunca se concretizou.

É importante citar que, além dessas composições, Egildo Vieira também compôs muitas músicas carnavalescas, como as marchinhas de frevo “*Enchendo a lata*”, “*Lá vem o trem*”, “*Que bloco é esse?*”, “*Tai*”, entre outras composições. Entretanto, nosso propósito aqui é fazer uma análise das letras armoriais que sejam mais próximas às características da arte armorial proposta por Ariano Suassuna.

Sabemos que a ideia de Ariano era a construção de uma arte com aspectos eruditos e populares, assim, em sua poesia, é possível ver poemas com estruturas clássicas do soneto e, ao mesmo tempo, apresentando características da cultura nordestina como influências do folheto de cordel. Por exemplo, no soneto “*O Reino*”, no primeiro e segundo versos da primeira estrofe, é possível perceber o substantivo “ouro”, que é direcionado ao erudito e está presente na estética barroca, e o substantivo “Gibão”, que representa o popular, caracterizando o vaqueiro do sertão - (Quando menino vestia ouro castanho no gibão). Também é possível ver essa união do erudito com o popular em outros sonetos como “*A Moça Caetana - A Morte Sertaneja*” e “*O Mundo do Sertão*”, todos presentes no álbum “*Sonetos com Mote Alheio*” (1980).

Voltando para as músicas de Egildo, as três composições citadas acima são as únicas que se aproximam das exigências do Movimento Armorial. As marchinhas carnavalescas e os frevos de autoria do maestro também fazem parte do universo armorial, mas em seu contexto

não possuem esses elementos, já descritos no trabalho. Por isso, nessa pesquisa, não cabe analisar as letras das músicas carnavalescas, como supracitamos.

Como também já citamos anteriormente, as produções do Quinteto Armorial seguem o modelo das orquestras tradicionais, dessa forma, grande maioria da produção musical armorial é instrumental. Existe uma carência de artistas que expressem a música armorial de maneira cantada no cenário nacional. Dentro dessa perspectiva, são poucos os artistas que se manifestam por meio da cantoria. Podemos citar alguns exemplos, como o artista Antônio de Nobrega, também ex-músico do Quinteto Armorial, e que tem um imenso repertório de letras armoriais gravados em seus discos.

Assim como Antônio Nobrega, Egildo Vieira, através de Ariano Suassuna, aprofundou seus conhecimentos da cultura nordestina, mais ainda na cultura popular e suas tradições, inclusive na música de câmara feito pelo povo. Dessa maneira, em suas músicas, podemos encontrar propostas que vão de encontro à arte armorial, essas mesmas estão ligadas ao processo de recriação e valorização da cultura popular nordestina.

Nossa primeira composição analisada é “*Solo da terra*”, narrativa em versos na primeira pessoa pelo eu lírico, em que o mesmo é protagonista da história e descreve detalhadamente os feitos realizados por si mesmo.

### SOLO DA TERRA

Criei um céu  
 Bem mais bonito para a gente expiar  
 A terra fiz pra quem precisa caminhar  
 Botei a luz na escuridão

Daí então,  
 Na solidão de quem precisa trabalhar  
 Mandei as águas intranquilas para o mar,  
 Seria aí o meu sertão.

Sem nenhuma pressa,  
 Pra fazer tudo bem feito  
 Fiz o dia, e a noite pra sonhar  
 Quanto mais fazia mais faltava,  
 E enquanto trabalhava  
 Germinou a plantação.

Eu me lembrei  
 Que precisava de um teto a estrelar,  
 E o luzeiro construí para guiar  
 Os rastejantes pelo chão

Com emoção  
 Peguei o barro pra fazer um querubim,  
 E despertei um retirante igual a mim  
 Para viver de ilusão

Ah! Do que vale esse mundo a vagar,  
 Se eu não tenho minha voz pelo ar,  
 E como posso inventar uma canção?  
 Ah! De repente naquele lugar  
 Um riacho passou devagar  
 Fazendo “s” de saudade e solidão

Ao pôr do sol  
 No derradeiro arrebol do meu trabalho,  
 Fiz a viola de suor e de cascalho,  
 Num pé de serra me sentei

Quando assoviou um passarinho,  
 E voou ao céu sozinho,  
 Em suas asas voei;  
 Canto e meu canto é de repente  
 No meu reino diferente  
 Minha canção eu já sei.

Anoiteceu  
 E o meu sonho foi além da fantasia  
 Fiz o meu rancho na beleza de Maria  
 Que na viola ponteei

Imaginei

“Solo da terra” na voz da inspiração  
Se fez poeta o luar do meu sertão

Então aí eu descansei.

O enredo da música se passa em um sonho tido pelo eu lírico, esse sonho relata a criação de um lugar, ou seja, seu próprio sertão/reino. No sonho, notamos uma semelhança do eu lírico/personagem com um ser divino, pelo fato de o mesmo fazer suas criações a partir do seu desejo, expresso na composição através da utilização da primeira pessoa: “Criei um céu/Bem mais bonito para a gente expiar/A terra fiz pra quem precisa caminhar/Botei a luz na escuridão.”

Em relação ao espaço, percebemos que o sonho ocorre no ambiente sertanejo, caracterizado pelo eu lírico ao mencionar elementos que identificam a região, como “sertão”, “viola”, “riacho”, “pé de serra”, “repente”. Assim, podemos ver que o enredo da música é construído em cima de uma imagem do sertão, através do processo de criação do eu lírico.

No refrão, na sexta estrofe, notamos a presença de um sentimento de desilusão juntamente com tédio, expressando sua própria percepção e dificuldades diante da vida. A segunda parte do refrão mostra o sentimento que permeia o reino do eu lírico, deixando claro a ideia de saudade e solidão, sendo esse sentimento simbolizado pela consoante “S”, dando ideia de exílio. Vejamos esses detalhes no trecho da sexta estrofe: “Ah! Do que vale esse mundo a vagar, / Se eu não tenho minha voz pelo ar, /E como posso inventar uma canção? / Ah! De repente naquele lugar/Um riacho passou devagar/Fazendo ‘s’ de saudade e solidão”.

Na nona estrofe, há a presença do eu lírico como um sonhador, pois todo o trabalho realizado por ele é um sonho, podendo talvez sugerir referências a momentos na vida do compositor. Podemos ver isso no trecho “Anoiteceu/ E o meu sonho foi além da fantasia”, como se algumas passagens do sonho fossem reais para ele. Além disso, mostra a presença de uma segunda pessoa em quem o eu lírico contempla a beleza, e dessa forma, constrói seu rancho: “Fiz o meu rancho na beleza de Maria/ Que na viola ponteei”. Esse mesmo trecho faz referência ao início da música, em que a eu lírico usa a expressão “a gente”, se referindo a mais alguém.

Na décima estrofe, o sujeito poético fala sobre sua inspiração, o título da música “Solo da terra” em que o termo “solo” diz respeito ao lado musical, referindo-se à palavra “solo” como acordes melódicos, dessa forma, nossa interpretação vê o título da música como um “solo” do Sertão, melodia da terra sertaneja, representando um cantar que fala da terra que é inspiração para sua composição, fazendo assim uma transfiguração do ambiente sertanejo em expressões poéticas. O mesmo ambiente é tido como elemento relevante em sua obra. Logo, a forma verbal “imaginei” mostra que todo esse pensamento aconteceu graças à sua imaginação:

“Imaginei /Solo da terra na voz da inspiração/ Se fez poeta o luar do meu sertão/ Então aí eu descansei”.

A música “*Solo da terra*” é construída através de alguns elementos representativos, como a presença do Reino, que nada mais é do que o Sertão criado pelo eu lírico, um reino diferente dos outros apresentados na poesia Armorial, não fazendo muito uso das apresentações emblemáticas, como aspectos relacionados a heráldica e poucas ilustrações de animais característicos do texto armorial. Percebemos também a existência do trágico nos textos, através de sentimentos como solidão, saudade e ilusão, ligados ao personagem, constituindo assim um Reino diferente dos outros. Também notamos nessa obra que é muito frequente o “sonho”, a “imaginação”, nos versos “Fiz o dia, e a noite pra sonhar”. O ato do sonho acaba sendo importante para Egildo, pois o mesmo faz uso do sonho e da imaginação como um dos fatores de inspiração para suas invenções.

Nossa próxima letra analisada é intitulada “*Senhor da Terra*”, canção que compartilha elementos semelhantes da música analisada anteriormente, sendo que no final de cada estrofe se faz uso de um bordão de mesmo sentido.

#### **SENHOR DA TERRA**

Se o céu é um santo paraíso  
A terra pode ser o castigo  
Para o homem que passa por aqui  
Sem saber de onde veio e pra onde ir

Não me lembro do dia que nasci  
Mas chorei no instante que cheguei  
Respirei e sentir o sabor  
Que eu sou da onde vim pra onde vou

Vestir a fantasia do ser humano daqui  
Poder lutar amar também sorrir  
A esperança acabou meu coração perguntou  
O que eu sou da onde vim pra onde vou

Sou trabalho aqui nessa vida  
Esperando a sentença final  
Vaguei mundo e vir o desamor  
O que eu sou de onde vim pra onde vou

Me jogaram na eterna escuridão  
Eu não sei que entrei ou sair  
Perguntei em volta por ali  
O que sou pra onde vou da onde vim.

Sobre a letra, é possível ver a representação de um mundo ruim, podemos ver isso logo no início da primeira estrofe, quando o eu lírico faz a comparação do céu e da terra. Isso é

perceptível no início da primeira estrofe: “Se o céu é um santo paraíso/A terra pode ser o castigo.” A visão da terra como um ambiente desagradável é causada por um contratempo na vida do eu lírico que o deixa refém de sentimentos como o desamor, a escuridão e a solidão: “Vestir a fantasia do ser humano daqui/ Poder lutar amar também sorrir/A esperança acabou meu coração perguntou/ O que eu sou da onde vim pra onde vou”; nos versos da quarta estrofe “Vaguei mundo e vir o desamor”; e na quinta, os versos “Me jogaram na eterna escuridão”.

O fato de viver nessa terra é tão doloroso que o eu lírico/personagem perde a direção, o rumo da vida. Podemos ver isso na utilização de bordões no final de cada estrofe, o que é semelhante a forma de construção dos repentes populares, por exemplo na quinta estrofe – “Eu não sei que entrei ou sair/ Perguntei em volta por ali/ O que sou pra onde vou da onde vim.” Dessa forma, a partir dessa visão dolorosa do mundo, o personagem passa a ser prisioneiro do mundo material em que vive, justificando-se, com isso, o título da música “Senhor da Terra” por causa dessa condição.

Na construção da música, não se faz uso de elementos emblemáticos, como símbolos armoriais e da heráldica. A criação da peça é próxima ao real, mostrando uma aproximação com a vida do autor, como se o mesmo expressasse seus sentimentos através das suas composições. Assim como a música “*Solo da Terra*”, a letra de “*Senhor da terra*” é criada sobre uma mesma linha de pensamentos, colocando como ideia central os sentimentos do eu lírico/personagem, dando a ideia de solidão, sendo as duas músicas narradas em primeira pessoa. Porém, diferente da primeira música analisada, “*senhor da terra*” essa canção não demonstra um espaço característico do Sertão nem da cultura nordestina.

Na música “*Balanço da cana*”, também de autoria de Egildo, notamos que também se faz presente a ligação com a tradição cultural nordestina. Segundo a esposa do Maestro, essa música teria surgido a partir de um sonho tido por Egildo. Sua letra retrata o tempo da escravidão, referindo-se ao tráfico negreiro, à imigração forçada de africanos ao Brasil. Podemos ver isso claramente na letra abaixo:

#### NO BALANÇO DA CANA

Veio de lá do lado do lado de lá  
Veio balançando nas ondas do mar  
Cana caiana balanço da cana sinhô  
Navegou navegou navegou

Veio no balanço a fé e as tradições  
Na senzala seu canto entoou  
Saudade e banzo se misturaram sinhô  
Navegou navegou navegou

Balançando sinhô, balançando sinha  
Tacho da rapa o mel esquentou  
Negro poeira e suol

Balançando sinha, balançando sinhô  
Carro de boi geme na serra  
O grito do trabalhador.

Observamos que alguns versos tratam mais detalhadamente sobre o tema da escravidão, como na primeira estrofe, que evoca a viagem feita de navio fazendo o tráfico dos escravos: “Veio de lá do lado do lado de lá / Veio balançando nas ondas do mar.” A segunda estrofe mostra que foi através do tráfico de escravos que se firmaram as tradições africanas no Brasil: “Veio no balanço a fé e as tradições/ Na senzala seu canto entoou/ Saudade e banzo se misturaram sinhô/ Navegou navegou navegou.”

Nas duas últimas estrofes podemos ver ideias relacionadas ao trabalho dos escravos, trabalho pesado e cansativo, feito de forma desumana a mando dos fazendeiros: “Tacho da rapa o mel esquentou/ Negro poeira e suol” e “Carro de boi geme na serra/ O grito do trabalhador.”

Diferente das outras duas músicas analisadas, a canção “*No Balanço da Cana*” é a composição que mais se aproxima da realidade, apresentando um personagem, o sujeito poético, com pouca identificação com o compositor. Essa canção projeta fatos reais e faz uma recriação de um acontecimento histórico, a escravidão. Em seu contexto, apresenta uma linguagem simples, apontando para o tema da escravidão de forma sugestiva e simbólica. É através dessa recriação de fatos históricos que a letra retrata o ambiente nordestino.

Diante dessa análise, notamos que as composições do mestre Egildo não fazem referência direta ao imaginário armorial criado por Suassuna. Em algumas de suas letras, há a ausência da representação dos aspectos emblemáticos, como a alusão à onça castanha, dragões, cavaleiros, bandeiras, estandartes e ornatos que fazem a recriação da heráldica, como pedras preciosas, ouro, fivelas, gibão. No entanto, mesmo de forma discreta, a música “*Solo da terra*” é a única que apresenta uma representação emblemática, designadamente na oitava estrofe - “No meu reino diferente”, simbolizando o reino criado pelo personagem.

Outra característica dos textos armoriais, que podemos notar que é bem frequente nas letras de Egildo, são os aspectos visuais do texto. É o que a pesquisadora Liliane Louvel denomina de “pictural”, “de acordo com nossa definição, o pictural seria o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual.” (LOUVEL apud LIBÂNIO), por exemplo, isso é visível no poema “O bordado, a Pantera Negra”, de Carreiro citado por Ariano: “o punhal alumiado. Os olhos faiscando no fundo da moita. A noite – pantera



negra – esconde o mato. Simão Bugre, cartucheiras cobrindo o dorso, arrasta-se, abrindo caminho” (1974, p.41). Lendo, percebemos que é possível imaginar um cenário, determinada cena ou até mesmo objetos, tudo isso graças as imagens e descrições que ajudam na visualização do texto.

Nas letras de “*Solo da Terra*”, é possível ver esse aspecto visual, mas de maneira menos detalhada. Nessa composição, as figuras visuais são encontradas nos versos “Criei um céu”, “Mandei as águas intranquilas para o mar”, “E enquanto trabalhava / Geminou a plantação”, “Peguei o barro para fazer o querubim”, “Quando assoviou um passarinho, /E voou ao céu sozinho”. Em “*Balanço da Cana*”, temos também as expressões visuais: “Veio balançando nas ondas do mar”, “Na senzala seu canto entoou”, “Carro de boi geme na serra /O grito do trabalhador”.

Em relação ao contexto, é possível observar que as músicas fazem uso de componentes telúricos dentro do texto, ou seja, um apego a terra, Essa ideia aparece nas três músicas analisadas. Se prestarmos mais atenção, os nomes das composições apresentam elementos telúricos, como “terra” e a “cana” em “*Solo da Terra*”, “*Balanço da Cana*” e “*Senhor da Terra*”.

Na primeira música, a presença de imagens telúricas nas letras surge como uma estratégia para a construção do ambiente em que acontece toda a ação. Toda a música está relacionada a um espaço natural referente à natureza, a exemplo dos versos “criei um céu”, “A terra fiz pra quem precisa caminhar”, “Mandei as águas intranquilas para o mar”, “Peguei o barro pra fazer um querubim”, “Quando assoviou um passarinho”. Por meio de palavras telúricas pode-se notar uma geografia direcionada à região nordeste “Um riacho passou devagar”, “Num pé de serra me sentei”, “Germinou a plantação”, “Fiz a viola de suor e de cascalho”.

Na música “*Balanço da Cana*”, a sugestão telúrica aparece da mesma forma que na música anterior, com o mesmo propósito, ligando a história da música aos espaços naturais – “Veio balançando nas ondas do mar”, “Cana caiana balanço da cana sinhô” e “Carro de boi geme na serra”. Em “*Senhor da Terra*”, além do título, os versos que apresentam esses elementos são “Se o céu é um santo paraíso” e “A terra pode ser o castigo”. Ao contrário das duas músicas anteriores, o telúrico em “*Senhor da Terra*” não faz a representação específica a uma dada região ou espaço, representa o mundo em geral, sem especificar uma dada região. Nela, o telúrico está ligada aos sentimentos, pois é a partir deles que o eu lírico passar a ver a terra como um lugar ruim.

Outro ponto que é importante citar é a presença do lirismo em cada composição. Ao analisar as letras, notamos a existência de expressões em que predominam emoções e

sentimentos subjetivos do eu lírico. Essas expressões são transmitidas no texto através da primeira pessoa, afirmando-se a subjetividade e os sentimentos íntimos do “eu”. Vemos algumas das expressões em “*Solo da Terra*”, como “Eu me lembrei”, “E despertei um retirante igual a mim”, “Se eu não tenho minha voz pelo ar”, “Imaginei”. Em “*Senhor da Terra*”, alguns trechos também mostram a narração em primeira pessoa: “Não me lembro do dia que nasci/ Mas chorei no instante que cheguei/ Respirei e sentir o sabor/Que eu sou da onde vim pra onde vou”.

E, por fim, ainda podemos observar que as composições do Maestro Egildo são musicadas, sendo marcadas pela aliteração de algumas consoantes e pela assonância de vogais. Essas repetições de consoantes e vogais, além de poetizarem ainda mais as letras, contribuem para a significação musical das canções, como a melodia. A exemplo disso, vemos o trecho de “*Solo da terra*”, “Na solidão de quem precisa trabalhar/ Mandei as águas intranquilas para o mar”; o trecho de “*Senhor da terra*”, “A esperança acabou meu coração perguntou/ O que eu sou da onde vim pra onde vou”; e, por fim, em “*Balanço da cana*”, “Veio de lá do lado do lado de lá.”

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa monografia foi elaborada com o objetivo de gerar discussões a respeito do *Movimento Armorial*, e, sobretudo, da nossa cultura nordestina em ambientes de debate, como mesas redondas, grupos de estudos, grupos de pesquisas, projetos de extensões, até mesmo discussões em eventos nacionais e regionais. Sabendo que existem lacunas referente a essa temática, que é pouco aproveitada na área da Educação, principalmente na educação básica, pensamos que através dessa pesquisa, poderemos preencher essa lacuna em relação ao Movimento idealizado por Ariano Suassuna, no que diz respeito a uma parte da nossa história cultural.

Com a realização desse trabalho, podemos compreender que foi por meio de análises críticas relacionadas à cultura popular nordestina, oral e escrita, que surgiu o Movimento Armorial, no período em que Ariano assumiu o cargo de diretor do Departamento de Extensão Cultura da UFPE. A criação do Movimento possibilitou novas maneiras de pensar sobre o Nordeste, através da sua própria cultura popular. A partir disso, se abriram novas perspectivas sobre uma nova elaboração artística da época, criando-se uma arte autêntica, que mescla o erudito e o popular, com fundamentos nas manifestações folclóricas/culturais da região.

Diante da construção de uma nova arte, os armoriais planejaram a criação de uma nova música de câmara nacional que fosse de caráter clássico e popular, a partir das sonoridades características da região Nordeste, com influências melódicas indígenas, africanas e ibéricas, as quais, segundo Ariano Suassuna, formam a música da região. A criação dessa nova música armorial tinha como papel a valorização da música de câmara e a criação de um espaço imaginário nordestino, através de sons, relacionado a visão regional pelos artistas armoriais.

Com o passar dos anos, artistas e músicos passaram a dar continuidade ao trabalho idealizado por Ariano Suassuna, o músico Egildo Vieira é um exemplo disso. O ex-integrante do famoso Quinteto Armorial, contribuiu para a formação da música armorial. Durante sua vida seguiu fortemente a tradição musical armorial deixada pelo Quinteto.

Com seu trabalho, Egildo passou a ganhar notoriedade, pela utilização de novos recursos sonoros, como cabaças e outros elementos. Assim, partindo de sua arte inspiradora e criativa, desenvolveu um trabalho de maneira inovadora, relacionando à construção de elementos musicais rítmico-melódicos com características novas e específicas que com suas sonoridades e timbres representam a região Nordeste.

Em relação à *Orquestra Armorial de Piranhas*, criada por Egildo, como vimos durante o trabalho, trata-se de um grupo elaborado com base na música popular e erudita que abarca

instrumentos populares e instrumentos padrão das orquestras clássicas, fazendo uso da cultura popular para a formação da música armorial como base musical. Chamado oficialmente de GMAP, e com influências do Quinteto, a Orquestra Armorial tinha o objetivo de representar o ambiente nordestino através de suas melodias tocadas, permitindo a propagação da música armorial na cidade de Piranhas, como uma forma de resgatar a cultura popular local e regional. As melodias reproduzidas na Orquestra seguiam o modelo musical do Quinteto Armorial, com o uso do modalismo nos arranjos, possibilitando a maior aproximação com a primeira música armorial produzida na década de 1970.

Vimos também que o trabalho de Egildo Vieira na música era bem amplo, não se restringindo apenas a um único caminho artístico. Além de todo seu trabalho desenvolvido com os instrumentos, o músico piranhense também foi autor de letras de canções armoriais. Sendo que, nessa pesquisa, fizemos a análise de algumas dessas músicas, duas delas conseguidas por meio do maestro ainda em vida.

Como foi discutido no último capítulo, apesar de inúmeras músicas escritas, esse lado de escritor de Egildo era pouco visto. O maestro não era um poeta igual a Ariano Suassuna, mas em suas composições observamos que a forma de compor era influenciada pela arte armorial, mostrando características como o uso da temática do reino e expressões direcionadas à região nordestina e sua cultura.

Ao fazermos um estudo sobre suas letras, percebemos que, diferente de Ariano, a escrita de Egildo é mais próxima da realidade, com pouco uso de aspectos emblemáticos, o que a torna mais simples e clara em seu entendimento, sem muitos “truques” em sua interpretação. As composições também são diretamente líricas, predominando a primeira pessoa e, assim, as emoções e os sentimentos ligados ao íntimo do sujeito poético, a sua subjetividade. Percebemos também o quanto as letras são musicalizadas, através de recursos como o uso de repetições de vogais e consoantes em sua estrutura.

Em relação aos sentimentos, estes estão ligados ao meio psicológico e inconsciente da personagem, fazendo referência a sentimentos como o desamor, a desilusão, a tristeza, a saudade e a solidão, lembrando a presença do trágico nas músicas. Notamos ainda expressões visuais que ilustram e evocam o ambiente. Além disso, todas as composições destacam a ligação à terra, por meio de expressões telúricas como “terra”, “cana”, “mar”, aproximando as canções do espaço natural e mostrando uma geografia da região Nordeste em expressões, como “pé de serra”, “riacho”, “cascalho”. Assim, ao analisarmos essas canções, percebemos que Egildo tinha uma forte ligação ao espaço que configura seu imaginário, expressando isso em suas composições como um elemento de construção de suas letras.

O objetivo de defender as raízes populares do Sertão não se restringe apenas ao trabalho desenvolvido por Egildo Vieira, mas em diversos outros artistas e grupos armoriais que não foram citados nessa pesquisa, esses artistas e grupos foram se formando a partir das ideias do Movimento Armorial e seu legado. A exemplo disso, podemos citar alguns nomes importantes, como Antônio Carlos Nobrega, Antônio Madureira, ambos ex-integrantes do Quinteto, grupos como Quinteto Violado, Quarteto Romançal, Rosa Armorial, O quadro, entre outros grupos e artistas pouco divulgados.

A partir dos resultados dessa pesquisa, temos o intuito de contribuir para a compreensão do Movimento Armorial, sobretudo sua significação, o objetivo de sua criação, suas influências e seus conceitos. Diante disso, cabe a nós mostrar a história do músico Egildo Vieira na arte armorial, principalmente na cidade de Piranhas –AL, pois entendemos que Egildo deu continuidade a música armorial, defendendo o ideário de Ariano Suassuna. Portanto, esperamos, por meio desta pesquisa, ter contribuído para a divulgação do legado de Egildo e suas invenções musicais dentro do contexto armorial.

Esperamos ainda, que essa monografia possa servir de referência para a elaboração de futuros trabalhos direcionados à temática armorial, estabelecendo novos caminhos de pesquisas para alunos, professores e admiradores da arte armorial. Também sugerimos outras perspectivas de temas, por exemplo, o aprofundado dessa pesquisa em temas que foram poucos aproveitados, como um estudo sobre a cultura nordestina e suas características, abarcando as raças formadoras da cultura brasileira; a relação e diferença entre o armorial frente a outros movimentos culturais; a continuidade dessa pesquisa, podendo abordar outros artistas do armorial, a exemplo da obra de ex-integrantes do Quinteto e outros artistas em suas diferentes áreas de atuação do armorial; Ou um estudo sobre a arte armorial e suas projeções nos dias de hoje, dissertando sobre os artistas e grupos atuais e suas realizações.

Acreditamos que com essas sugestões poderíamos fazer a ampliação dos estudos sobre o Movimento Armorial, fazendo crescer essas discussões, para que as pessoas tenham acesso e conhecimento da importância desse capítulo que foi, e continua sendo, tão relevante para nossa origem cultural.

## REFERÊNCIAS

ALOAN, Rafael Borges. **A Organologia e a Adaptação Timbrística na Música Armorial**. Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro: 2008.

\_\_\_\_\_. **A organologia e a adaptação timbrística na música armorial- IV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH**, 2008, Unicamp. 2008.

COSTA, Luís Adriano Mendes. **Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais**. – 21. ed. CDD, Campina Grande, PB: EDUEPB, 2011.

CUNHA, Marcos Alexandre de Moraes. **A Poesia da Geração 65**. Universidade do Porto, 2010.

DIDIER, Maria Thereza. **Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Recife, RE: Editora Universitária da UFPE, 2000.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro: **Dos Modos em Seus Mundos: Usos do Termo Modal na Teoria Musical: XVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (ANPPOM)**, Salvador, BA: 2008, Unicamp, 2008.

LIMA, Camila as Costa. **Um Artista Chamado Francisco Brennand**. São Paulo, SP: Editora UNESP: Cultura Acadêmica, 2009.

LIBÂNEO, Daniella Carneiro. **A arte segundo Ariano Suassuna: A intermedialidade e a poética armorial**, Belo Horizonte, BH, Faculdade de Letras da UFMG, 2015.

NÓBREGA, Ariana Perazzo. **A Música no Movimento Armorial**. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM, 2007. São Paulo, SP: 2007.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio e o reino: A poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife, RE: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

QUEIROZ, Rucker Bezerra. **O Movimento Armorial em três tempos: aspectos da música nordestina na contextualização dos Quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru**. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, 2014.

**Revista Piranhas**, secretaria de cultura e turismo de Piranhas, edição 1.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial.** – 2º ed. Ver. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SOUTO MAIOR, Gilber Cesar. **Movimento armorial: Uma breve análise histórica, musical, gestáltica e computacional.** Campinas, SP: Universidade Federal de Campinas, Instituto de Artes, 2004.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial.** Universidade Federal de Pernambuco - UFPE - Departamento de Extensão Cultural (dec) pró-reitora para assuntos comunitários: Recife, PE, 1974.

SANTOS, Nívea Lins. **O Quinteto Armorial e sua relação com a modernidade brasileira (1974-1980).** ARTCULTURA, n. 35, 2017, Uberlândia, 2017. MG: v. 19.

SONORA BRASIL- tradições contemporâneas- formação de ouvintes musicais- **Nova Organologia – Egildo Vieira e conjunto.** Revista SESC, Bahia, BA, 2007.

TOLEDO, Marcos. **Uma vida na flauta, criando instrumentos.** 2015, (arquivo enviado por e-mail por Flávio Ventura no dia 1 de setembro de 2018).

TAVARES, Braulio. **ABC de Ariano Suassuna:** Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **MÚSICA DOS ESPAÇOS: Paisagem Sonora do Nordeste no Movimento Armorial.** Universidade federal do Rio grande do Norte pró-reitoria de Pós-Graduação Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes Programa de Pós-Graduação em História – Mestrado área de Concentração: História e Espaços Linha de Pesquisa: Cultura, Poder e Representações Espaciais. PPGH- Natal, RN. 2007.

VIEIRA, Egildo; RAMALHO, Heleno. **Solo da Terra.** Piranhas-AL.

VIEIRA, Egildo. **Lembrando Nemézio Teixeira.** Choro- canção. Piranhas-AL. Partitura 1. Flauta. Arquivo pessoal, 2015.

\_\_\_\_\_. **Forró.** Armorial. Piranhas-AL. Partitura 1. Pífano. Arquivo pessoal -10 de agosto de 2010.

\_\_\_\_\_. **Senhor da Terra.** Piranhas-AL.

\_\_\_\_\_. **Balanço da Cana.** Piranhas-AL.

## FONTES DIGITAIS

A Música Armorial: do experimental à fase arraial. Direção e produção de Ana Paula Campos. *Youtube*. 31 de mar de 2015. (22 min 15s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e7gh5EgIPGY>>. Acesso em: 18 de ago. 2018.

Armorialma de Suassuna: Roteiro e Produção de Sandra Ribeiro - Fundação Joaquim Nabuco-cultura – SR Cinema e Vídeo Produções. 16 de dez de 2015. *Youtube*. (16 min 45s) Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=h0RgfX\\_k0yU](https://www.youtube.com/watch?v=h0RgfX_k0yU)>. Acesso em: 15 de ago. 2018.

CARDOSO, Fabio Silvestre. **Um Brasil imaginário**. 2014. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2014/09/16/um-brasil-imaginado/>>. Acesso: 20 de outubro de 2018.

Minervina, Antonio Nobrega. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/antonio-nobrega/192488/>>. Acesso em: 25 de setembro de 2018.

Martelo Agalopado, Ariano Suassuna, Antonio Nobrega. Disponível em: <<http://acervinho.blogspot.com/2009/07/quinteto-armorial-sete-flechas-1980.html>>. Acesso em 20 de setembro de 2018.

Pífano ou pife. Todos instrumentos musicais. Disponível em: <<http://www.todosinstrumentosmusicais.com.br/fotos-do-instrumento-pifano.html>>. Acesso em: 5 setembro de 2018.

Quinteto armorial. Armorial brasileiro. 6 de fevereiro de 2013. Disponível em: <<https://armorialbrasileiro.wordpress.com/2013/02/06/quinteto-armorial-2/>>. Acesso em: 30 de agosto de 2018.

Quinteto armorial. Armorial brasileiro. 4 de fevereiro de 2013. Disponível em: <<https://armorialbrasileiro.wordpress.com/2013/02/04/movimento-armorial/>>. Acesso em 24 de setembro 2018.

Samico. Arte popular do Brasil. Disponível em: <<http://artepopularbrasil.blogspot.com/2011/09/samico.html>>. Acesso em: 20 de agosto de 2018.



VENTURA, Flávio. Egildo Vieira -Mestre armorial no sertão de Alagoas. Filarmônica mestre Elísio. 8 de junho de 2016. Disponível em: <<https://filarmonicamestreelisio.blogspot.com/2016/06/egildo-vieira-mestre-da-musica-armorial.html>>. Acesso em: 22 de agosto de 2018.

\_\_\_\_\_. (fventura7@outlook.com) RE: Filarmônica Mestre Elísio [História] Por F. Ventura. Capítulo Antecedentes, capítulo Egildo Vieira e o GMAP. Livro em elaboração. E-mail para Ventura, Clerisvaldo. (cleris\_musico@hotmail.com) Acesso em: 24 de outubro de 2018.

### ENTREVISTAS

DONA NENÉM. Entrevistada por Clerisvaldo Ventura da Silva em 30 de outubro de 2018, Piranhas AL.

FLÁVIO VENTURA. Entrevistado por Clerisvaldo Ventura da Silva em 30 de outubro de 2018, Piranhas AL.

GISO DO TROMBONE. Entrevistado por Clerisvaldo Ventura da Silva em 24 de outubro de 2018, Piranhas AL.

### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

FREITAS, Mellina. Maestro Egildo Vieira. **Cultura- secretaria de estado de cultura**. 4 de agosto de 2015. Disponível em: <<http://www.cultura.al.gov.br/sala-de-imprensa/noticias/maestro-egildo-vieira>>. Acesso em: 22 de junho de 2018.

SANTOS, Gin. A cultura piranhense em luto: faleceu o Maestro Egildo Vieira. **Adalberto Gomes notícias**. Disponível em: <<http://www.adalbertogomesnoticias.com.br/2015/07/a-cultura-piranhense-em-luto-faleceu-o.html>>. Acesso em: 15 de outubro de 2018.

## ANEXOS

### Anexo A – Arquivos Egildo Vieira

**Figura 1:** Egildo Vieira



**Fonte:** Arquivo pessoal: Clerisvaldo Ventura. Egildo tocando pífano, 2013.

**Figura 2:** Egildo Vieira e conjunto – Sonora Brasil



Fonte: Arquivo pessoal: Clerisvaldo Ventura.

**Figura 3:** “Título de Cavaleiros da Ordem do Mérito dos Palmares”, governador Teotonio Vilela filho no dia 17 de janeiro de 2014.



**Fonte:** Arquivo pessoal: Dona Neném.

**Figura 4:** Título de Cidadão da Geórgia” no Estados Unidos da América, dado por Jimmy Carter.



**Fonte:** Arquivo pessoal Dona Neném.

Figura 5: Música de autoria de Egildo em homenagem ao pai Nemézio Teixeira.

*Lembrando Nemézio Teixeira*  
(Choro-canção) *Egildo Vieira*

§

Chords: Dm/F, A<sup>7</sup>/E, Dm, Cm, B<sup>b</sup>7, D<sup>7</sup>/A, Gm<sup>6</sup>, B<sup>b</sup>7, Gm<sup>6</sup>, A<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>7, E<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>/G, B<sup>b</sup>7, A<sup>7</sup>, Dm/F, A<sup>7</sup>/E, Dm, Cm, B<sup>b</sup>7, D<sup>7</sup>/A, Gm<sup>6</sup>, B<sup>b</sup>7, Gm<sup>6</sup>, A<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F, B<sup>b</sup>, A<sup>7</sup>, Dm, D, F<sup>#</sup>7, Bm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>, A<sup>o</sup>, Em, Em/G, B<sup>b</sup><sup>o</sup>, A<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, D, F<sup>#</sup>7, Bm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>, A<sup>o</sup>, Em, B<sup>b</sup><sup>o</sup>, C<sup>7</sup>, F, Dm<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>7, A<sup>7</sup>, Cm, D/F<sup>#</sup>, B<sup>b</sup><sup>o</sup>, C<sup>7</sup>, F, Dm<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>, A<sup>7</sup>, Dm, A<sup>7</sup>, Dm, Gm, Dm<sup>9</sup>.

1. Dm

2. Dm

Do: § at ⊕

Edi.: F. Ventura, Mai / 2015 Piranhas / AL  
fventura7@outlook.com

Fonte: Arquivo pessoal: Clerisvaldo Ventura.

## ANEXO B- Orquestra Armorial e seus Instrumentos

**Figura 1:** Ariano



**Figura 2:** Maripífano

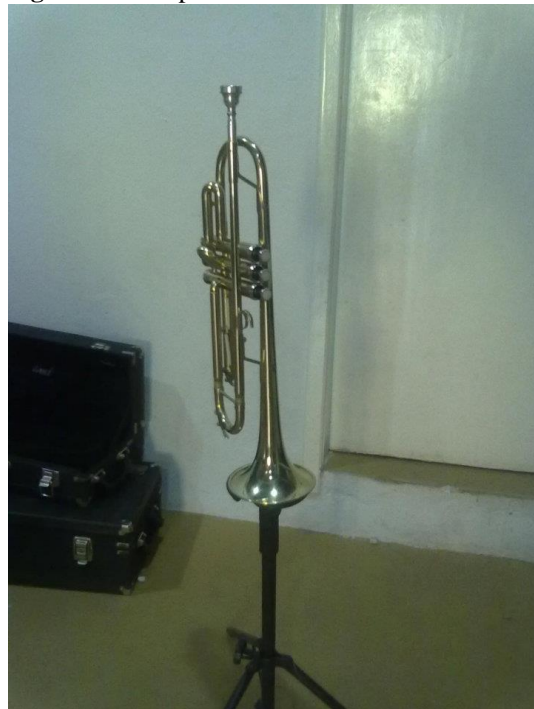


**Figura 3:** Violãobaço



**Figura 4:** Cabaixo



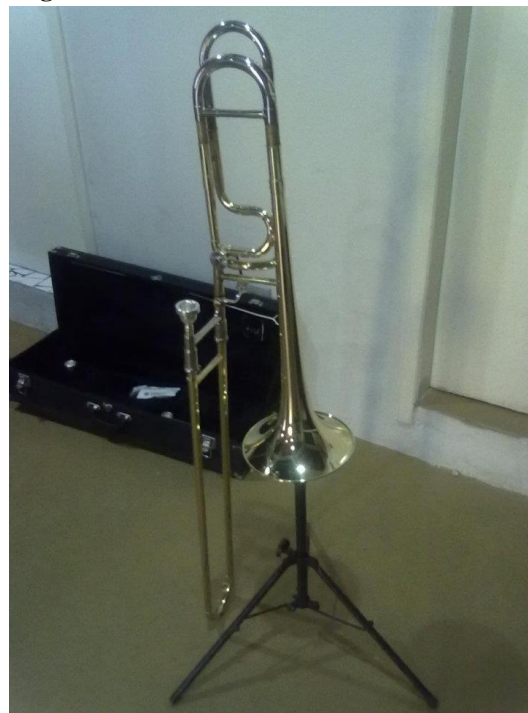
**Figura 5: Cano Cegonha****Figura 6: Pífanos****Figura 7: Flauta****Figura 8: Trompete**



**Figura 9:** Pandeiro, Triangulo e Caxixi



**Figura 10:** Trombone



**Figura 11:** Alfaia



**Figura 12:** Marca de Egildo Vieira



---

<sup>15</sup> Arquivos pessoais: Orquestra armorial de Piranhas- Instrumentos armoriais

Figura 13: Música “forró” Autoria Egildo Vieira, partitura original da Orquestra Armorial de Piranhas.

Pífano Forró Egildo Vieira

Andante  
TU RU KU

TU KU TU KU TU KU TU

1.  
2.  
Maracatu  
TU TU KU TU TU TU KU TU KU

1.  
2.  
fim) Baião TU KU TU RU RU TU KU

TU RU RU TU KU

1.  
2.  
3.  
4.

1.  
2.  
fim

Flávio Ventura  
Piranhas 12/10/AGO/2010

Fonte: Arquivo pessoal: Clerisvaldo Ventura.

**Figura 14:** Bandeira da Orquestra Armorial de Piranhas



**Fonte:** Arquivo pessoal: Orquestra armorial.

**Figura 15:** Grupo Musical Armorial de Piranhas (GMAP), também conhecida como Orquestra armorial de Piranhas



**Fonte:** arquivo pessoal: Clerisvaldo Ventura.