

SONORA

*Brasil*

TRADIÇÕES CONTEMPORÂNEAS

FORMAÇÃO DE OUVINTES MUSICAIS

NOVA ORGANOLOGIA

EGILDO VIEIRA  
E CONJUNTO

PE





Desde sua criação, em 1946, O Serviço Social do Comércio – SESC tem se mantido fiel ao compromisso de promover a melhoria da qualidade de vida do trabalhador do comércio de bens e serviços por meio de uma atuação de excelência nas áreas de Educação, Saúde, Cultura e Lazer.

# Apresentação

Ao eleger a cultura como estatuto essencial à construção de nossa identidade e ferramenta das mais eficazes para o desenvolvimento daquelas comunidades onde está inserido, o SESC atua em várias instâncias. Assim, valorizar as diferenças de uma sociedade complexa, heterogênea e dinâmica; apoiar manifestações culturais que contribuam para a liberdade de expressão e da artística intelectual; estimular a realização de projetos de interesse público, muitas vezes à margem do mercado e que contemplem a democratização da cultura brasileira em toda a sua diversidade, promovendo o acesso aos bens culturais, são objetivos cotidianos da Entidade.

O Projeto Sonora Brasil reflete bem essas questões. Uma iniciativa que, em seu décimo ano, já se consolidou como uma das ações mais importantes realizadas sistematicamente no país na área da música. Por intermédio desse projeto, grupos nacionais, identificados com o desenvolvimento histórico da música no Brasil, dos primórdios aos tempos atuais, circulam anualmente no país, levando apresentações de grande qualidade tanto às Capitais, quanto às cidades do interior. Assim, atuando nacionalmente, o SESC por meio do Sonora Brasil promove a difusão de programas de qualidade que compõe um painel significativo de parcela da produção musical de nosso País.

Acreditamos que, ao realizar o Sonora Brasil, o SESC alcança resultados expressivos em sua ação cultural e contribui para o desenvolvimento do comércio de bens e turismo de toda a sociedade.

**Maron Emile Abi-Abib**  
Diretor Geral, SESC/DN



Ministério da Cultura  
Gabinete de Ministro

## TERMO DE RECONHECIMENTO

O **Ministério da Cultura** reconhece a relevância dos projetos *Sonora Brasil*, *ArteSESC*, *Prêmio SESC de Literatura* e *Escola vai ao Cinema*, de iniciativa do Serviço Social do Comércio – SESC, considerando importantes manifestações de incentivo à produção e difusão da cultura brasileira em todo o território nacional, realizada por essa instituição que contribui de forma significativa para o desenvolvimento artístico-cultural do país.

Brasília, 19 de abril de 2007

  
**GILBERTO GIL MOREIRA**  
Ministro de Estado da Cultura

# Tradição e Modernidade

Wagner Campos

*Música nova é toda aquela que nunca foi dita.  
Então, música nova pode ser tanto aquela que  
foi feita há mil anos, quanto esta que é feita  
agora.*

**Arnold Schoenberg.**

Na história das artes, e ainda hoje, tem sido comum a polarização de certos conceitos, originada no século XVIII, opostos em termos radicais sem qualquer fundamentação estética: popular e erudito, e especialmente, tradição e modernidade.

Como um elemento da cultura, sabe-se hoje que a arte, em um sentido mais amplo, de caráter social, trata de manifestações simbólicas de natureza estética resultantes das praxes humanas diversas, elaboradas com um certo grau de representatividade, conotando, pois, no sentido da representação, níveis de identificação coletivos que legitimam, de forma diversificada, um conjunto de práticas resultantes.

No que respeita ao conceito de “popular”, em termos de senso comum a sua utilização apresenta traços de ambigüidade, uma vez que se refere a uma arte do povo, em sentido antropológico, da mesma forma que ao conjunto de produtos criado e cultivado exclusivamente no âmbito da indústria cultural. Há que se discernir as inúmeras diferenças que abarcam, em todos os níveis, estes dois segmentos distintos, separados, entre outros, por princípios, conteúdos, formas, modos de produção e difusão, funcionalidade e objetivos. Tantas são as diferenças, que o próprio sistema industrial não dá conta da apropriação desta produção, impassível de solucionar, em seus próprios termos, os problemas relativos a processos de adequação inerentes, incluindo, principalmente, formatos.

Enquanto “arte do povo”, entende-se que este

segmento se caracteriza, entre outros, pela estreita articulação com o seu próprio ambiente social e cultural, pela convergência entre sistemas de linguagem, modos de produção e difusão e pela adequação referente a meios físicos, resultando em práticas vivas, autônomas e independentes, com um alto grau de funcionalidade das formas em relação a usos ligados a experiências cotidianas de natureza coletiva, tendo na “performance” o seu constante recriar, sendo este o meio privilegiado e determinante de sua condição. Assim é que o historiador espanhol Menendez

*“peças coletivas assimiladas por um vasto público, em uma ação recriadora e de variação contínua e prolongada”.*

Quanto ao segundo segmento, atribuído como “popular”, não sendo arte embora manifestação da cultura, o mesmo se resume na articulação estreita com os mercados, com predomínio do econômico sobre todas as formas do pensamento e da experiência vivencial, caracterizado como um subproduto subordinado aos valores de mercado. Como decorrência, apresenta alto grau de dissociação com qualquer ambiente social e cultural, diluído num imenso mar de consumidores individuais. Ainda, em sendo pensado, criado, produzido e finalizado para os suportes físicos, resume alto nível de formatação, constituindo-se em manifestação “morta” porquanto inerte, tal qual um retrato que esmaece amarelecido com o tempo. Em termos estruturais, apresenta níveis irrisórios de conteúdo e forma, baseado em um só aspecto inerente e indissociável de sua condição: a obsolescência. E Menendez Pidal, define:

*“composições recentes difundidas entre um público bastante amplo, durante um período mais ou menos breve, no qual sua forma permanece quase imutável”.*

Dado como uma condição estrutural, é amplamente conhecido o sistema e as bases em que se apoiam os quadros produtivos do mercado cultural, investindo deliberadamente na “criação” de artistas-produto sem qualquer qualificação para a prática do ofício. Como consequência, aqueles que não conseguem se inserir no quadro produtivo do mercado (em sua maioria, aquele contingente que se encontra fora do eixo da produção oficial), procuram, na tentativa de se viabilizarem, reproduzir formatos condicionantes determinados pelos veículos de difusão de massa, formatos estes que consideram, por exemplo, limitações físicas de suportes, condicionamento aos meios produtivos, afinidades com modelos estabelecidos em nível macro, bem como conteúdos planejados em termos de obsolescência.

No que respeita a polarização entre popular e erudito, chama a atenção o aspecto valorativo atribuído ao termo “popular”, eivado de sentido hierárquico, tratada como forma de expressão inferior. Concepção amplamente difundida desde o século XVIII, tem-se ainda hoje como senso comum o entendimento de que os chamados segmentos populares não produzem nada de original e significativo no plano cultural, sendo, esta produção, arremedo mimético de práticas ultrapassadas, sem nenhuma consequência com o hoje. Tão arraigada está a questão, que a mesma se faz presente até mesmo em pensamentos ideológicos antagônicos, complementando-se apesar disso. Sobre a questão o teórico italiano da cultura Silvano Peloso, explica:

*“Uma primeira vertente vê no popular exclusivamente um derivado e um derivado em sentido negativo, portanto um subproduto, da cultura das classes dominantes: o povo não produz nada, mas herda simplesmente os resíduos empobrecidos da cultura superior e os conserva no nível oral, quando eles já estão amplamente superados no âmbito culto. (...) Na linha oposta, identificando a cultura popular com a cultura dos oprimidos, e daí derivando diretamente um juízo de valor positivo, indica nos textos a expressão espontânea de uma cultura popular”.*

Como se sabe, a primeira vertente identifica as formulações da escola filológica francesa do século XIX, tendo à frente Joseph Bedier e Robert Mandrou, expressando conceitos que refletem ideais de classe, atribuindo a estes uma suposta idéia de cultura superior. A segunda vertente diz respeito às teses defendidas por Geneviève Bollème no início da década de 1960, teses estas que contribuíram para as formulações defendidas nos movimentos pós 68 na França. Como se vê, ambas concepções apresentam, a partir de visões antagônicas, duas faces de uma mesma moeda, ficando, em ambos os casos, sem resposta a questão principal, ou seja, a do reconhecimento, por si, de práticas culturais diferenciadas, que se expressam de forma diferenciada, interpretando realidades de forma diferenciada, utilizando, para tal, recursos diferenciados.

Na gênese do estudo da cultura popular, registra-se, já no século XVI, os chamados antiquários, ligados a um movimento que produz uma literatura de caráter reformista, tendo como finalidade apontar os erros e as credices das classes populares, sempre numa perspectiva moralizante, marcadamente hostil em relação àquelas manifestações. De outro lado, o conhecimento erudito toma corpo e se amplia a partir do século XV com o surgimento das universidades (ultrapassando os muros das instituições religiosas), criado e mantido por elites que atuam no âmbito de alguma tradição cultural ou científica. Caracterizado então como alta cultura, o conceito se define considerando a relação qualitativa que se estabelece entre o pensamento ou expressão do objeto cultural e o meio social no qual é produzido.

No entanto, somente a partir do século XVIII é que ocorre uma separação distinta entre cultura erudita e cultura popular ocasionada por fatores determinantes como a constituição dos Estados nacionais, a organização da sociedade como esfera independente do Estado e, principalmente, a criação de uma idéia de “cultura de abrangência universal”. Este ideal, então, é o que vai fundamentar o surgimento do “novo homem esclarecido do Iluminismo” de Kant e Rousseau, caracterizado por sua “constante luta contra a ignorância das práticas culturais do povo”. Como consequência, todo o saber popular passa a conotar sentido primitivo, irracional e inculto, caracterizado como “folclore”, resíduo de uma tradição oposta ao saber hierarquizado, denominado usualmente de erudito. É portanto, no iluminismo, que esta divisão se torna mais identificada, com a invenção de uma idéia de cultura universal. A esse propósito, a historiadora brasileira Maria Manuela Ramos de Souza e Silva, resume:



*“Até o século XVIII, a divisão entre um saber erudito e um outro não erudito não é formal porque o povo não é sequer considerado como ponto de análise. O saber, tal como é concebido pela ciência, é restrito a um pequeno grupo de nobres, clérigos e artistas ao qual o povo não tem acesso. É portanto esse saber erudito que define o saber popular narrativo como credence, superstição e antiguidade ao analisá-lo em relação a uma prática (rito, culto, celebração); a um comportamento social anormal (violento, primitivo, grosseiro, ingênuo) ou ainda em relação ao imaginário coletivo, mas nunca como um conhecimento dotado de legitimidade, natureza e normas próprias. E, mesmo quando esse saber é considerado, ele o é para ser suprimido como fonte criadora por não se adequar à natureza do verdadeiro conhecimento, aquele ligado a uma determinada noção de paidéia, de formação moral, política e estética do homem. Isto acontece porque, enquanto o saber erudito está ligado ao comportamento social do cavalheiro que alia boas maneiras, capacidade de julgar pela razão, contenção da crítica e da violência e formação moral e estética suficiente para conviver com a nobreza, o saber popular é associado a um realismo grotesco, marcado pela subversão dos valores oficiais, pelo caráter renovador e contestador da ordem vigente, pela transgressão permanente da ordem social através dos ritos, dos espetáculos, das festas, das obras cômicas orais ou escritas.”*

No que respeita ao velho binômio tradição e modernidade, sabe-se que os conceitos comportam uma diversidade de vertentes, sempre ligados ao contexto em que se operam as várias culturas. Assim é que o conceito de “modernidade” se apoia, muitas vezes, na simples utilização recorrente de recursos tecnológicos, usados como um falso elemento de atualização. Há que se discernir, portanto, para além do sentido cronológico, contemporaneidade e atualidade.

Por exemplo, no que se refere ao mercado musical, toda a produção industrializada disponível é atual sem ser contemporânea, na medida em que, utilizando formas, texturas e arquétipos idiomáticos de linguagem, se remetem, em termos estruturais, a resíduos de práticas musicais de fins do século XVII. E como um lenitivo, procura esconder esta realidade atrás de recursos tecnológicos atualizados, resumidos na mera utilização de equipamentos validados como modernos. Estes produtos, portanto, não apresentam nenhum recurso estético identificável que os remetam ao plano do contemporâneo. Ao contrário, procuram reafirmar velhas e obsoletas fórmulas com objetivo de reproduzir, na íntegra, sistemas que justificam a sua inserção num plano qualificado de mercado, tendo na obsolescência do produto a garantia certa de sua continuidade.

Ao contrário, o conceito de música contemporânea, muito mais do que em outros períodos de época que dividem a história da música, engloba um amálgama de estilos e estéticas diferenciados, fruto da diversidade de recursos acumulados ao longo do nosso processo histórico. Em seu sentido geral, determina o conjunto da produção elaborada em nosso tempo, independente das diversas “linguagens” praticadas. Em um sentido mais específico, circunscreve diversas vertentes originadas no início do século XX, com presença marcante ainda nos

dias de hoje: atonalismo livre, serialismo integral, microtonalismo, etc., e que tiveram no experimentalismo do pós-guerra sua fundamentação de forma mais aprofundada: música aleatória, música concreta, música eletrônica, e, numa espécie de síntese das duas últimas, música eletroacústica, entre outras menos generalizadas. Como conceito mais amplo, designou-se música experimental, sendo este termo utilizado para qualquer música produzida fora dos esquemas de forma, estilo ou gênero estabelecidos pela tradição (exceto a tradição experimental). Paradoxalmente, sua origem e evolução deveu-se também, mas de forma coerente, aos avanços tecnológicos alcançados, utilizando uma série de novos recursos como fonte de produção sonora (microfones, gravadores, osciladores, amplificadores, etc.), tendo no final da década de 60 e início da de 70 o seu auge. Diferentemente, fato é que, surgida da inquietação de uma geração de novos compositores da Europa e Estados Unidos, frente a estagnação econômica e sócio cultural de um mundo em guerra, todas estas vertentes não só aprofundaram os estudos morfológicos e sintáticos da música, mas também, introduziram novos padrões estéticos e de escuta musical, tendo sido, no entanto, incorporado pela indústria do entretenimento cultural, apenas os seus recursos tecnológicos. Significa dizer que, numa visão limitada, compreendeu a indústria do entretenimento que a produção e manipulação de seus produtos, por motivos óbvios, deviam observar determinados procedimentos que tivessem como características a empatia e identificação imediata com ouvintes cada vez menos disponíveis a novas experiências musicais, difundindo somente aquilo que soasse familiar.

Assim é que a idéia de contemporaneidade também é cara a indústria do entretenimento cultural, constituída, por sua condição volátil, como objeto implicitamente transitório. E é como subproduto de

consumo, revestido de eterna novidade tecnológica, que o conceito encontra sua mais eficiente aplicação, possibilitando um sem fim de desdobramentos comportamentais conseqüentes. Sobre a questão, importante é o dizer do teórico da arte Ernest Fischer:

*“É essencial distinguirmos entre música cujo único objetivo é o de produzir um efeito uniforme e deliberado, estimulando uma platéia popular para uma ação coletiva de tipo predeterminado, e a música cuja significação é, em si mesma, a expressão de sentimentos, idéias, sensações e experiências, a qual, longe de diluir as pessoas em uma massa homogênea, cujas reações são idênticas, enseja o livre desenvolvimento individual, o desenvolvimento de associações subjetivas”.*

Ocorre que a contemporaneidade não resume um conceito autônomo. Definida como si própria, tem como destino a sua própria neutralização, pois na medida em que se opõe a algo “estabelecido”, em sendo aceita como padrão de gosto, se torna, igualmente, outro algo “estabelecido”, marcada por uma crise endêmica que afirma sua condição trágica e passadista de subproduto efêmero que serve como luva a propósitos de obsolescência industrial.

Em nível de ideário “folclorizado” pelo senso comum, a contemporaneidade definida como si própria se opõe, como condição, ao conceito de tradicional, que por sua vez, ao mesmo senso comum, representa uma instância do passado, mantenedora de valores arcaicos a serem ultrapassados em nome de um “novo” absoluto. Por outro lado, também em um sentido mais amplo, ocorre que considerar a oposição entre tradição e modernidade é, por si só, uma herança tendenciosa da própria modernidade ocidental, fundamentada, como já visto, nas novas formas de dominação nascidas no século XVIII.

Tradição, do latim “traditio”, etimologicamente significa “doação”, “entrega”, “transmissão completa”, aplicados tanto a pessoas como a sentimentos. Em seu sentido histórico a tradição representa, como modalidade de experiência, o ponto de chegada de ciclos muito antigos, mantidos como prática através de uma diversidade de processos de difusão não seriais, resultando, no dizer de Walter Benjamin “o instante cultural que dá singularidade a um determinado grupo”:

*“O aqui e o agora do original que constitui o conteúdo da sua autenticidade”.*

Importante notar que em sua praxes esta modalidade da experiência humana considera o consumo cultural do conhecimento, oral ou escrito, como uma produção que não fabrica nenhum objeto, mas constitui representações nunca idênticas, devido ao seu alto grau de mobilidade intercultural, resultando sempre um processo de invenção, sendo a invenção, em seu sentido original, um dos campos integrante daquilo que a Antigüidade clássica entendia como retórica. Teorizando sobre a questão, o historiador inglês John Bartlett identifica e define quatro elementos estruturais de atuação no campo da tradição: assimilação, simplificação, retenção e interação. O primeiro diz respeito a incorporação de formas culturais estranhas, assimilando-as, num processo verdadeiramente interativo. O segundo, despoja-as de alguns aspectos e algumas conotações estranhas à sua prática social, adaptando-as segundo necessidades do coletivo. O terceiro, apreende dados aspectos em si menos importantes no contexto-fonte, e dá-lhes uma relevância especial. O último elemento diz respeito a construção de uma “outra” forma simbólica que resulta das interações do próprio grupo receptor, transformando a matéria recebida, incutindo-lhe o sentido de uma prática social específica.”

De vocação inequivocamente imprópria a práticas que implicam na serialização, reside aí, justamente na ação sempre variada da “performance” viva, o componente intrínseco que caracteriza a sua essência, determinando, como uma condição, sempre novas formas de solução aplicadas, imprimindo assim o forte sentido de contemporaneidade que tem a tradição. Entendemos pois, contemporaneidade como condição resultante do processo de recriação do tradicional, fruto da invenção, no sentido clássico, de novas soluções para o que se tem estabelecido, em termos de demanda social. Assim é que o historiador português Adriano Duarte Rodrigues define:

*“A tradição é uma modalidade totalizante da experiência. Caracteriza-se, antes de mais, pela assimilação das diferentes dimensões ontológicas da realidade”.*

Por conseguinte, a modernidade não é uma etapa histórica destinada a substituir ideais tradicionais em prol da “emancipação do sujeito”, como queriam os iluministas. Ao contrário, sua afirmação se dá nas tradições, na capacidade de recriação de um dado estabelecido, conseqüência de transformações sociais mais amplas. É como no dizer do já citado historiador Adriano Duarte Rodrigues:



*“Moderno é tudo o que se demarca em relação àquilo que permanece como tradicional, tal como tradicional é tudo o que se demarca em relação àquilo que se apresenta como moderno”.*

Tradição e modernidade constituem, pois, conceitos complementares da experiência e se refletem mutuamente. Um não se estabelece sem o outro. Música contemporânea resume, pois, toda aquela produção que apresenta, em seus aspectos estruturantes de conteúdo, formas novas de articulação do pensamento musical, independente de estilos e de época, como no dizer do compositor vienense Arnold Schoenberg:

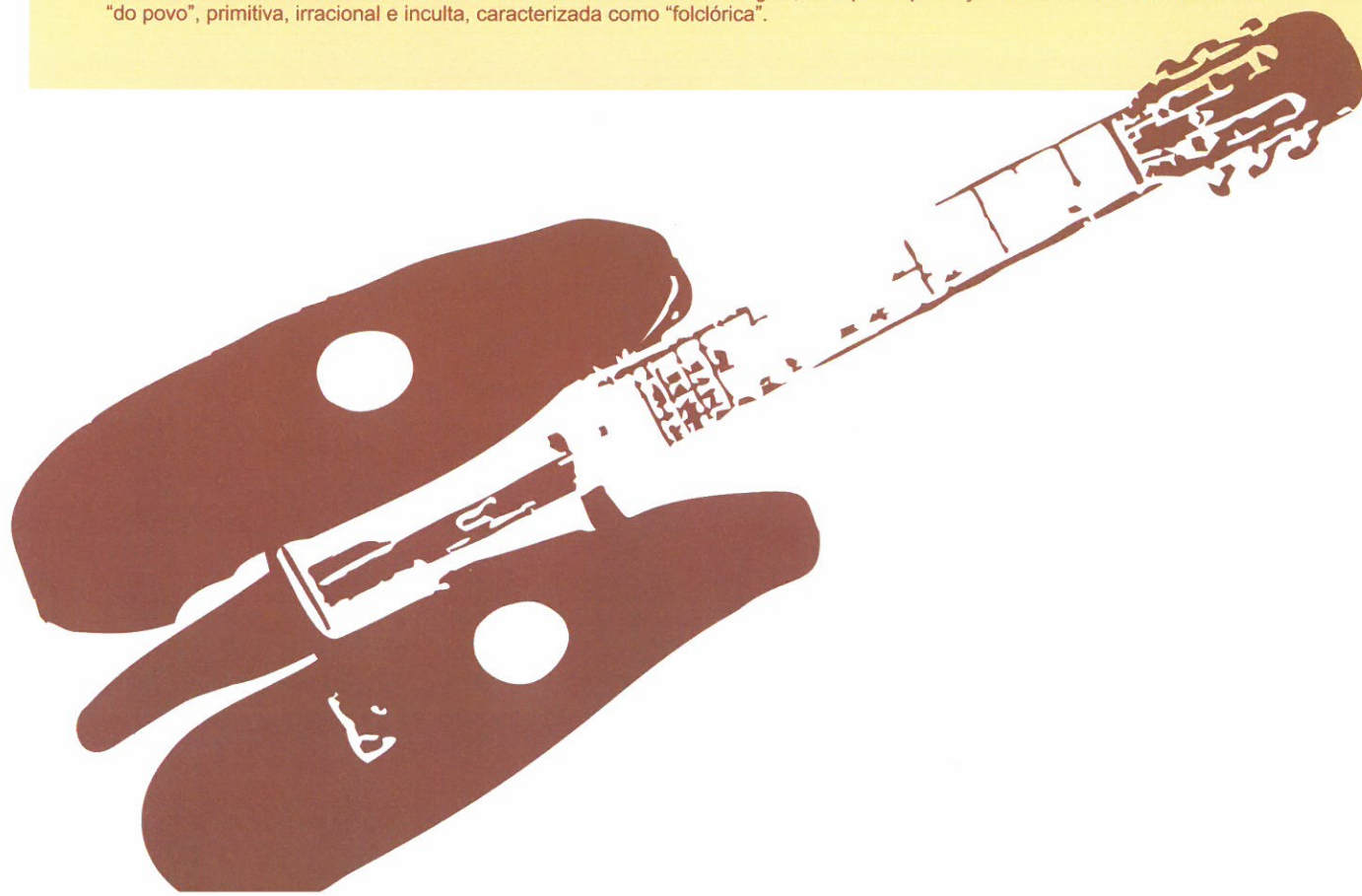
*“Música nova é toda aquela que nunca foi dita. Então, música nova pode ser tanto aquela que foi feita há mil anos, quanto esta que é feita agora”.*

Assim é que nenhuma outra linguagem artística ocidental vivenciou, ao longo desse século, maior divórcio entre produção e consumo do que a música contemporânea, tanto aquela escrita quanto a de tradição oral. Necessário se faz compreender a lógica que permeia os processos de produção e difusão da música hoje, engendrando, pois, estratégias de aproximação entre o público e o patrimônio sonoro de seu tempo, paralelamente a todo o processo generalizado de produção e difusão em massa de produtos padronizados, obsoletos e, por conseguinte, desqualificados, metas estas que fazem parte de um longo processo educativo, amplo e aprofundado.

<sup>1</sup> Responsável pela publicação e divulgação de textos medievais preciosos, como “A Canção de Rolando”, “Tristão e Isolda”, etc.

<sup>2</sup> Para Mandrou a cultura popular não era nada além do que uma cultura de resíduos, uma espécie de produto adulterado, construído pela cultura erudita a fim de adequar-se à ingenuidade, ao primitivismo e ignorância das camadas baixas da população francesa.

<sup>3</sup> Vale aqui lembrar o exemplo ao contrário, referente ao nascimento do processo de gravação sonora no Brasil, inaugurado em 1898 pela Casa Edison, quando o seu proprietário, Frederico Fígener, inicia em 1900 o processo de produção e comercialização de discos contendo repertório exclusivo de música brasileira interpretada por cantores populares, de rua, como Eduardo da Neves, Cadete e Bahiano. Apoiado na repercussão do novo e moderno invento, Fígener consegue inverter toda a lógica cultural das elites, fazendo-as consumir, através do fetiche do recurso tecnológico, um tipo de produção musical até então vista como “do povo”, primitiva, irracional e inculta, caracterizada como “folclórica”.





# EGILDO VIEIRA E CONJUNTO

Sonia Guimarães

Pouca diferença separa o menino de cinco anos que, contente por chover no sertão de Piranhas, Alagoas, comemorava cantando os solfejos de Alex Garaudé e o menino de 59 que hoje inventa, com materiais como cabaça, bambu e taquara, instrumentos que atendam às necessidades da música que de si deságua.

O menino Egildo começou a tocar seu primeiro instrumento, a flauta de canudo de mamoeiro, criado por seu pai Demésio Texeira, clarinetista com quem iniciou os primeiros estudos de teoria e solfejo; aos sete anos ingressou na banda de música do município tocando clarinete e mais tarde participou de folguedos como o Reisado e Marujada, seguindo sua verve criadora fundando bandas de pífanos nos Colégios Diocesano de Penedo e o Estadual Liceu Alagoano de Maceió.

O homem Egildo foi aprofundando e reinventando o traço musical de quando foi convidado por Ariano Suassuna em 1972 a participar do Movimento Armorial em Recife – Pernambuco, onde constam vários registros de sua autoria. Não foi difícil para Egildo Vieira, perceber a idéia de Música Armorial, pois ela já era parte integrante de sua criação, através de suas experiências com a música escrita e a música produzida pelos cantadores, emboladores, cantadores de coco e rezadeiras. Amante da música brasileira chegou a criar vários conjuntos de choro juntamente com canhoto da Paraíba entre outros. No Recife, cursou a Escola de Belas Artes da UFPE e continuou a sua pesquisa sobre instrumentos musicais.

Um dos fatos que apontam para a contemporaneidade da produção musical de Egildo Vieira é a pesquisa e produção de instrumentos para a sua execução. Nesta produção transparece, embalada no modalismo peculiar tanto da tradição quanto da música contemporânea, manifestações já diluídas na prática do fazer musical da região nordeste do Brasil. Como tais, suas formas variam de duas e três partes, com mudança de andamentos e modulações, que por serem instrumentais, abrigam um espaço sutil para tratamentos musicais de origem acadêmica, fundamentando a busca original de sonoridades advindas dos materiais que utiliza em sua pesquisa como Luthier.

Assim é que a produção musical de Egildo Vieira se destaca pela utilização de recursos idiomáticos novos, viabilizados através de instrumentos musicais inventados por ele mesmo, resultando aspecto de inusitada criatividade. Numa perspectiva de tradição contemporânea, nos mesmos moldes empreendida por músicos da tradição moderna, Egildo Vieira parte de elementos estabelecidos para criar, de forma inovadora, um conjunto de recursos novos voltados para a interpretação de materiais musicais, especialmente rítmico-melódicos, que reportam ao nordeste do Brasil, produzindo resultado de grande originalidade. Formado por instrumentistas e pesquisadores, o Grupo apresenta instrumentação diversa e diferenciada (cordofones, aerofones, idiofones e membranofones de vários tipos) que inova a organologia musical tradicional proposta por Hornbostel e Sachs. Todos estes recursos são aplicados no sentido da interpretação de composições próprias que exploram tecnicamente as possibilidades totais de cada novo instrumento.

### **EGILDO VIEIRA DO NASCIMENTO**

Pífanos, Flauta Transversa, Ariano, Maripífano

### **JEAN ELTON DA SILVA GOIBINHAS**

Baixolão

### **AGLAIA COSTA FERREIRA**

Violino e Rabeca

# Repertório/ Compositores



FORRÓ - (Egildo Vieira)

ROMANCE E GALOPE - (Egildo Vieira)

A PERUA - (Egildo Vieira)

VALSANDO - (Egildo Vieira)

ESCOVANDO CARANGUEJO - (Egildo Vieira)

FLAU-BAIÃO - (Egildo Vieira / João Lira)

DANÇA DA NOITE - (Egildo Vieira)

NO FORRÓ DE SALÚ - (Egildo Vieira)

COCO NA BAHIA - (Egildo Vieira)

CAVALO DE FLECHA - (Egildo Vieira)

NO BALANÇO DA CANA - (Egildo Vieira)

SOLO DA TERRA - (Armorial)

PIRÓÇA - (Marcha Junina)

POEIRADO - (Frevo de Rua)

## Instrumentos

musicais criados, produzidos por Egildo Vieira e executados pelo Grupo

**Pifanos** - em qualquer armadura, empenho desde a infância que hoje resultou no desenvolvimento do que considera um instrumento que pode ser utilizado em acompanhamento com qualquer outro, devido à estruturação de uma afinação alcançada desde a preparação da Taquara (espécie de bambu) às medidas entre os orifícios e o diâmetro da madeira;

**Ariano** - instrumento baseado no Marimbau, com duas cordas oitavadas, duas cabaças compridas como caixa de ressonância, duas quengas de côco funcionando como abafadores. Seu nome é uma homenagem ao Mestre Ariano Suassuna;

**Marimpifano** - instrumento múltiplo, constando de dois pifanos, um armado em Sol e outro em La, um berimbau de duas cordas e um reco-reco. Sua afinação varia conforme a tonalidade da música;

**Pirrabecado** - é formado por uma Rabeca com afinação comum (E,A,D,G) ou como pifano armado em Sol, também construído com cabaça e taquara;

**Violãobaço** - violão de cabaça, montado em cima de um pifano.



# Sonora Brasil

## Circuito Egildo Vieira e Conjunto na Rede SESC Brasil.

Julho, agosto, setembro de 2007

Joinville - São Bento do Sul - Jaraguá do Sul - Brusque - Itajaí - Blumenau - Rio do Sul - Xanxerê  
São Miguel do Oeste - Chapecó - Concórdia - Lages - Criciúma - Tubarão - Laguna - São José  
Florianópolis - Curitiba - Jacarezinho - Cornélio Procópio - Londrina - Guarapuava - Francisco  
Beltrão - Foz Iguaçu - Cascavel - Paranavaí - Maringá - Porto Alegre - Montenegro - Camaquã  
Pelotas - Rio Grande - Bagé - Passo Fundo - Erechim - Santa Maria - Ijuí - Rio Grande - Gravataí  
Vitória - Rio de Janeiro - Brasília - Cuiabá - Goiânia - Palmas - Porto Velho - Belém - Macapá  
Mazagão - Boa Vista do Ramos - Manaus - Rio Branco - Fortaleza - Sobral - Juazeiro do Norte  
Teresina - João Pessoa - Campina Grande - Recife - Surubim - Caruaru - Belo Jardim - Garanhuns  
Arco Verde - Buíque - Triunfo - Bodocó - Araripina - Aliança - Petrolina - Maceió - Aracaju - Santo  
Antonio de Jesus - Feira de Santana - Vitória da Conquista - Salvador

## Circuito no Regional Bahia



# Programação 2007

## Tradições Contemporâneas

1ª Etapa: "Modos Novos" Grupo de Percussão da UFBA - Bahia

2ª Etapa: "Nova Organologia" Egildo Vieira e conjunto - Pernambuco

3ª Etapa: "Tonos Novos" Raízes Caboclas - Amazonas

4ª Etapa: "Novo Timbrica" Re-Toques - Rio de Janeiro



Presidente Conselho Nacional  
**Antonio Oliveira Santos**

Diretor Geral do Departamento Nacional  
**Maron Emile Abi-Abib**

Direção da Divisão de Programas Sociais  
**Álvaro de Melo Salmito**

Gerência de Cultura  
**Márcia Leite**

Gerência Geral do projeto Sonora Brasil  
**Wagner Campos**

Presidente do Conselho regional SESC Bahia  
**Carlos Amaral**

Diretora Regional SESC Bahia  
**Célia Maria da Conceição Batista**

Assessoria de Planejamento  
**Maria José Gonzaga Torres**

Diretora de Orientação Social  
**Edeir Lopes Bahia Lemos**

Diretora Administrativa e Financeira  
**Sonia Maria de Souza Nascimento**

Coordenação Sonora Brasil - Bahia  
**Ana Paolilo**

Unidades Executivas  
**SESC Feira de Santana**  
**SESC Vitória da Conquista**  
**Teatro SESC\_SENAC Pelourinho**

Este catálogo foi produzido sob a coordenação do Departamento Regional SESC Bahia

REALIZAÇÃO

**S E S C**  
B A H I A

**S E S C**  
N A C I O N A L

APOIO



CENTRO DE CULTURA  
CAMILO DE JESUS LIMA

