A colaboração compositor-intérprete para a composição e a interpretação de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Danilo Guanais

Mariana de Moraes Holschuh
(Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal-RN)

Rucker Bezerra de Queiroz
(Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal-RN)

Luciana Noda
(Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB)

Resumo: Este trabalho analisa e relata a colaboração compositor-intérprete para a escrita e para a construção da interpretação de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Danilo Guanais (1965-). O método adotado envolveu o acompanhamento ativo da elaboração da composição e da interpretação, por parte dos pesquisadores-intérpretes, através de reuniões presenciais, trocas de correspondência eletrônica e telefonemas com o compositor. Os dados assim coletados foram cronologicamente registrados em diário eletrônico. Através da análise comparativa entre os esboços da obra e o conteúdo das reuniões, observou-se que a atuação dos pesquisadores-intérpretes impactou significativamente o resultado da composição, levando a alterações que afetaram, sobretudo, o idiomatismo da escrita da obra. Os dados coletados demonstram, ainda, que a colaboração influenciou a construção interpretativa para a estreia da peça por meio do contato direto com o compositor. Concluiu-se que a colaboração compositor-intérprete analisada impactou positivamente tanto a composição quanto a interpretação da obra.

Palavras-chave: O Caldeirão dos esquecidos. Colaboração musical. Armorial. Violino. Danilo Guanais.

Performer-Composer Collaboration in the Composition and Interpretation of *O Caldeirão dos Esquecidos* by Danilo Guanais

Abstract: *This paper analyzes and describes the performer-composer collaboration in the composition and interpretation of* O Caldeirão dos Esquecidos *for solo violin by Danilo Guanais (1965-). The method involved scholar-performers actively monitoring the process of composition and interpretation through face-to-face meetings and exchanges of electronic correspondence and telephone calls with the composer. The collected data were chronologically recorded in an electronic journal. Through a comparative analysis of draft compositions and meeting records, we observed that scholar-performer interference significantly impacted the final composition, leading to changes that primarily affected*

HOLSCHUH, Mariana de Moraes; QUEIROZ, Rucker Bezerra de; NODA, Luciana. A colaboração compositor-intérprete para a composição e a interpretação de O Caldeirão dos esquecidos, de Danilo Guanais. *Opus*, v. 26 n. 1, p. 1-28, jan./abr. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020a2606

Recebido em 16/02/2020, aprovado em 14/03/2020

idiomatic aspects of the work. The data also demonstrate that collaboration through direct contact with the composer influenced the construction of the interpretation for the performance debut of the piece. We concluded that the composer-performer collaboration analyzed positively impacted both the composition and the performance of the piece.

Keywords: O Caldeirão dos Esquecidos*. Musical Collaboration. Armorial. Violin. Danilo Guanais.*

Este artigo analisa e relata o processo colaborativo para a composição e a construção da interpretação da peça *O Caldeirão dos esquecidos*, do compositor Danilo Guanais (1965-), para violino *solo*[1] em estilo armorial[2], culminando na estreia da obra em performance pública. A colaboração se deu dentro do ambiente acadêmico e envolveu o compositor, a primeira autora e o segundo autor deste artigo[3]. Os últimos, ambos violinistas, atuaram como intérpretes-pesquisadores, não apenas acompanhando o processo de composição da obra para coleta de dados, mas também interferindo na escrita da peça, como será relatado adiante. Guanais, por sua vez, pôde contribuir com a visão do compositor para a construção da interpretação da obra, ao longo da colaboração.

A metodologia adotada para a realização desta pesquisa envolveu o acompanhamento da elaboração da composição e da preparação para a performance por meio de reuniões presenciais, trocas de correspondência eletrônica e de telefonemas com o compositor, bem como através da utilização de um diário eletrônico pela primeira autora deste trabalho. As reuniões ocorreram de acordo com a dinâmica do processo composicional. Elas tiveram dois objetivos principais: 1) experimentar a peça ao instrumento e fornecer ao compositor informações e sugestões sobre questões idiomáticas[4] da escrita para violino e 2) permitir aos pesquisadores o acompanhamento da evolução da obra para coleta de dados e, em momento posterior, permitir ao compositor acompanhar e contribuir com a construção de uma proposta interpretativa.

Assim, durante as reuniões, a obra era executada trecho a trecho, sendo imediatamente discutidas soluções para eventuais problemas ou oferecidas novas possibilidades de execução de alguns trechos específicos. Aspectos idiomáticos da escrita de sequências de notas, intervalos melódicos e harmônicos e da técnica de arco, por exemplo, foram abordados por iniciativa ora do compositor, ora dos pesquisadores-intérpretes. Estes últimos propuseram, além disso, modificações visando a uma aproximação de trechos específicos ao idioma da rabeca ou a uma sonoridade característica do estilo armorial.

[1] A partitura da obra em questão traz, como título, *O Caldeirão dos esquecidos para violino só*. Optamos, no presente artigo, por privilegiar o termo italiano *solo* em detrimento da tradução para o português, pelo fato de o primeiro ser o jargão técnico musical mais correntemente utilizado.

[2] Falaremos sobre Guanais e sobre o estilo armorial mais adiante, neste artigo.

[3] A colaboração compositor-intérprete para a composição de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais, foi parte da pesquisa de mestrado da primeira autora deste artigo, sob orientação do segundo autor, dentro do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), na linha de pesquisa 2 – Processos e Dimensões da Produção Artística, área de concentração – violino, entre os anos de 2016 e 2017.

[4] *The Harvard Dictionary of Music* define do seguinte modo o termo "idiomático", em música: "Relativo a uma obra musical que explora as capacidades particulares do instrumento ou voz para os quais foi composta. Essas capacidades podem incluir timbres, registros e tipos de articulação, além de combinações de alturas que são mais prontamente realizáveis em um instrumento que em outro. [...] Grande parte da música anterior a 1600 foi considerada igualmente adequada a diversos instrumentos e/ou vozes e muitas músicas do período barroco não distinguem claramente, uns dos outros, os estilos melódicos de certos instrumentos e vozes. A ascensão do virtuose (tanto cantores como instrumentistas) no século XIX está associada ao crescimento da escrita idiomática, mesmo em música não tecnicamente difícil" (IDIOMATIC, 2003: 403, tradução nossa).

A troca de correspondência eletrônica e de telefonemas teve função de apoio e substituição aos encontros presenciais. Todas as informações relevantes obtidas junto ao compositor pelos meios acima descritos foram registradas no diário eletrônico: em um arquivo de editor de texto, a primeira autora deste artigo organizou, em ordem cronológica, os dados colhidos. A atualização do diário era feita o mais rapidamente possível, para prevenir perda de informações por falha de memória.

A interação com o compositor proporcionou aos pesquisadores-intérpretes acesso a cinco versões dos esboços da obra, em diferentes estágios de composição, além de uma sexta, denominada como 1ª Versão Final (GUANAIS, 2017d), e uma sétima, posterior a esta[5]. Do início do processo colaborativo até a conclusão da composição de *O Caldeirão dos esquecidos*, foram realizadas cinco reuniões presenciais. Estas se intercalaram no calendário com a entrega dos esboços, como explicitado no Quadro 1[6]. Excetuando-se a Reunião nº 1, que consistiu em um encontro inicial entre o compositor e os pesquisadores-intérpretes, as demais reuniões enfocaram os esboços da peça em construção.

DATA	ESBOÇO / REUNIÃO	DESCRIÇÃO
11/2/2016	Reunião nº 1	Reunião inicial.
23/5/2016	Esboço nº 1	Manuscrito. 104 compassos; material melódico fracionado e desconectado.
30/6/2016	Reunião nº 2	Sobre o Esboço nº 1: nível de dificuldade, ao violino, de sequências de notas, intervalos, ritmos, arcadas e cordas duplas.
11/8/2016	Esboço nº 2	Editado em computador. 95 compassos. Material conectado como discurso musical. Algumas alterações a partir das observações da reunião nº 2.
23/2/2017	Esboço nº 3	440 compassos (375 de música contínua); aparecem as 3 seções da Peça: I - A Seca, II - O Peregrino, III - A Covardia.
9/3/2017	Reunião nº 3	Sobre o Esboço nº 3: dificuldades de digitação e mudança de corda, harmônicos, sonoridade, efeitos.
16/3/2017	Esboço nº 4	442 compassos (367 de música contínua); várias alterações a partir das observações da reunião nº 3.
18/3/2017	Correspondência eletrônica sobre o Esboço nº 4	Correspondência enviada ao compositor com considerações anotadas no arquivo *Portable Document Format* (PDF) do Esboço nº 4: harmônicos, difícil digitação em alguns acordes arpejados, dificuldade de digitação/afinação em sequência de acordes/cordas duplas na região superaguda do violino.
23/3/2017	Esboço nº 5	371 compassos de música contínua; poucas mudanças diretamente relacionadas à correspondência enviada; grande alteração de material na 3ª Seção (A Covardia).
23/3/2017	Reunião nº 4	Sobre o Esboço nº 5, apresentado no início da mesma: dificuldade de digitação/afinação de cordas duplas/acordes no registro superagudo; efeito de *glissando* ascendente sem nota final definida.
23/3/2017	1ª Versão Final	371 compassos de música contínua; algumas alterações a partir da reunião nº 4.
21/6/2017	Reunião nº 5	Sobre a 1ª versão final: questões interpretativas e solução para *glissando* cromático com mudança de corda.
24/8/2017	2ª Versão Final	371 compassos; poucas alterações a partir da reunião nº 5.

Quadro 1: Datas das reuniões entre Guanais e os autores deste artigo, bem como da entrega dos esboços, com descrição resumida de cada evento. Fonte: Holschuh (2017: 62-63).

[5] Esses esboços serão aqui nomeados como: Esboço nº 1 (GUANAIS, 2016b), Esboço nº 2 (GUANAIS, 2016c), Esboço nº 3 (GUANAIS, 2017a), Esboço nº 4 (GUANAIS, 2017b), Esboço nº 5 (GUANAIS, 2017c), 1ª Versão Final (GUANAIS, 2017d) e 2ª Versão Final (GUANAIS, 2017e).

[6] A correspondência eletrônica enviada a Guanais em 18 de março de 2017, com considerações sobre o Esboço nº 4 (GUANAIS, 2017b), substituiu reunião prevista para 16 de março de 2017, que foi desmarcada.

A análise comparativa entre os esboços de *O Caldeirão dos esquecidos* e o conteúdo das reuniões, conforme anotado no diário eletrônico, explicitou que várias das modificações observadas na obra durante seu processo de composição decorreram diretamente da interferência dos intérpretes-pesquisadores.

Entre a conclusão da composição e a estreia da peça, foram realizadas outras cinco reuniões presenciais, enfocando a interpretação da obra e a preparação para sua estreia[7]. A revisão dos dados coletados em diário demonstrou que a atuação do compositor na preparação para a performance afetou a proposta interpretativa.

A seguir, trataremos brevemente sobre Guanais e seu estilo de escrita musical. Em seguida, relataremos o processo de composição de *O Caldeirão dos esquecidos*, destacando as principais alterações observadas nos esboços como consequência direta da colaboração compositor-intérprete. Posteriormente, analisaremos a construção da interpretação da obra dentro desse processo colaborativo e, finalmente, abordaremos sua estreia em recital.

Danilo Guanais e o estilo armorial

Guanais[8], compositor e violonista, é professor doutor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN), onde leciona Linguagem e Estruturação Musical. Ao longo de sua carreira, paralelamente às atividades de professor e instrumentista, o compositor tem escrito várias obras nas quais se percebe a influência do movimento armorial[9].

O movimento armorial foi um movimento artístico que surgiu em 1970, em Recife-PE, tendo como mentor e principal liderança o escritor paraibano Ariano Suassuna[10] (MARINHO, 2010: 28-35). O Movimento teria, como meta, segundo Suassuna (1974: 9), "[...] realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura". O autor referiu-se, especificamente, à cultura popular do sertão nordestino. A música do movimento armorial pretendia, portanto, a construção de uma música erudita baseada na música tradicional desta região geográfica, ou seja, a música dos cantadores e repentistas, dos tocadores de viola, de rabeca, de pífano e de zabumba.

A música armorial se caracterizou pela frequente utilização do modalismo – em especial, da escala modal nordestina[11]. Também era usual a presença de "[...] melodias curtas constituídas de fragmentos que se repetem, [...] havendo uma inexistência de desenvolvimento temático" (NÓBREGA, 2000: 62); das assim chamadas **notas rebatidas** (construção melódica em que as notas se encontram ligadas de duas em duas), "[...] tendo sempre uma que se repete para ligar à seguinte" (NÓBREGA, 2000: 63); de cordas duplas[12] com uso de nota pedal

[7] As reuniões que visaram especificamente à interpretação de *O Caldeirão dos Esquecidos* foram realizadas nas seguintes datas: 21 de junho, 27 de julho, 3 de agosto, 6 de setembro e 11 de setembro, todas no ano de 2017.

[8] Para um maior aprofundamento sobre a biografia de Guanais, *vide* Lima (2014) e Queiroz (2002).

[9] Três de suas composições mais importantes são, inclusive, consideradas como fazendo parte deste estilo (LIMA, 2014). São elas: a *Missa de Alcaçus* (1996) (GUANAIS, 2012), a *Sinfonia nº 1* (2002) (GUANAIS, 2002) e a *Paixão segundo Alcaçus* (2013) (GUANAIS, [2013]).

[10] Ariano Vilar Suassuna (1927-2014), dramaturgo, romancista e poeta paraibano, filho do político João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna (1886-1930). Após este ser assassinado por motivos políticos, Ariano Suassuna mudou-se com a família da capital para Taperoá-PB, no sertão paraibano, onde passou a maior parte de sua infância. A partir de 1942, fixou residência em Recife-PE. Foi autor de obras como o *Auto da Compadecida* (1955) e o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta* (1971) (MARINHO, 2010: 28).

[11] Mistura dos modos lídio e mixolídio, a escala nordestina se caracteriza pelo 7º grau abaixado, podendo ou não apresentar o 4º grau aumentado (QUEIROZ, 2002: 77-78).

[12] Termo técnico que designa os intervalos harmônicos nos instrumentos de corda.

(NÓBREGA, 2000: 64), além de síncopas e deslocamentos de acentuação (NÓBREGA, 2000: 70) derivados de padrões rítmicos da música tradicional, como o coco, o baião ou o maracatu (LIMA, 2014: 29-30). Houve, além disso, a busca por uma sonoridade mais rústica à maneira dos rabequeiros e dos tocadores de pífano (NÓBREGA, 2000: 41, 68-69), por meio (no caso dos instrumentos de corda) da utilização de "[...] pouco *vibrato*[13] [e] cordas soltas [...]" (ALMEIDA, 2000 *apud* NÓBREGA, 2000: 68, grifo nosso)[14].

Em 1981, a decisão de Ariano Suassuna em abandonar a literatura – abandono este que duraria quase dez anos – levou ao fim do movimento armorial (SANTOS, 1995 *apud* NÓBREGA, 2000). Após esta data, alguns compositores continuaram, a seu modo, o trabalho proposto pelo Movimento, utilizando o estilo armorial em suas composições, mas dentro de uma perspectiva mais livre e pessoal[15].

Um dos compositores que deram continuidade ao uso do estilo armorial foi Guanais. Além do modalismo, verifica-se na obra do compositor "[...] a utilização de ritmos populares, melodias de estrutura curta e repetição fragmentada, 'notas rebatidas', [além da] utilização frequente de cordas duplas e notas pedais, por exemplo" (LIMA, 2014: 58). A estas características, o compositor alia uma escrita por vezes mais complexa, com utilização de compassos irregulares, alternância de compassos e combinação de tonalismo, modalismo e serialismo, por exemplo. Também é frequente a utilização, por parte do compositor, de argumento extramusical ligado à cultura popular. Guanais (2015 *apud* SANTOS, 2015: 48)[16] declara:

> Eu me considero um compositor armorial, na medida em que crio uma música erudita (de concerto) cuja sonoridade tem como inspiração a cultura popular. [...] No meu trabalho, técnicas tradicionais, como a fuga e as transformações temáticas, associam-se a outras técnicas posteriores, como o serialismo dodecafônico, o minimalismo, a polirritmia e a politonalidade, para produzir o que eu considero um novo momento da música armorial. [...] A motivação do movimento e do manifesto, entretanto, é algo que compartilho, não por seguir uma doutrina ou escola, mas por uma necessidade pessoal de expressão artística, por acreditar que minha arte hoje só tem sentido se se pretender a um contexto que considera, sobretudo, esse lugar, esse tempo e essa cultura próxima na qual vivo.

Foi dentro deste estilo armorial, pessoal, de Guanais, que foi escrita obra para violino *solo* intitulada *O Caldeirão dos esquecidos.*

O Caldeirão dos esquecidos

O Caldeirão dos esquecidos nasceu de uma encomenda feita em outubro de 2015 a Guanais pela primeira autora deste artigo. Originalmente, propôs-se, ao compositor, a escrita de um

[13] Nos instrumentos de corda, técnica que procura produzir ondulações na altura do som. Para isso, usa-se um movimento regular de "vai e vem" do braço ou mão esquerdos do instrumentista.

[14] Informação fornecida pelo violinista Cussy de Almeida durante entrevista oral a Ariana Perazzo da Nóbrega, em 2000.

[15] Para um maior aprofundamento sobre o movimento e a música armoriais, consultar Holschuh (2017), Queiroz (2014), Santos (2009) e Nóbrega (2000).

[16] Informação fornecida por Guanais durante entrevista, via e-mail, a Virgínia Cavalcanti Santos, em 2015.

conjunto de caprichos armoriais para violino *solo*, a serem objeto de estudo dentro do curso de Mestrado em Práticas Interpretativas. No decorrer do processo de composição, Guanais optou por substituir esse plano inicial pela ideia de uma peça de médio porte em estilo armorial, pelo fato de considerar o capricho um formato muito europeu (informação verbal)[17].

Esta obra seria escrita a partir de um argumento extramusical com "[...] origem na tradição norte-rio-grandense" (GUANAIS, 2016a). Em um segundo momento, o compositor decidiu-se por usar, como argumento, a história da guerra de Canudos (informação verbal)[18]. Entretanto, ao estudar sobre Canudos, Guanais descobriu um outro fato histórico, não diretamente relacionado ao primeiro, que se deu no município do Crato (CE), em 1937: o massacre do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto[19]. A descoberta deste trágico e pouco conhecido episódio da história brasileira, durante o qual foram mortos muitos norte-rio-grandenses, levou Guanais a mudar, definitivamente, o argumento da obra (informação verbal)[20]: o novo argumento, o massacre do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, inspirou, por sua vez, o título da peça.

Confirmando o que já havia sido anunciado pelo compositor no início do processo (em maio de 2016), a escrita de *O Caldeirão dos esquecidos* traz um contraponto entre modalismo, tonalismo e serialismo; entre a rítmica popular e aquela não caracteristicamente popular; ou, de modo mais abrangente, entre o antigo e o moderno (informação verbal)[21]. A peça possui três movimentos. Sobre o título destes, Guanais (2016d)[22] escreveu, em 11 de setembro de 2016:

> Da inevitável comparação [do massacre do Caldeirão] com [a guerra de] Canudos e do secionamento da maior referência do evento [de Canudos], o livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, feito em três partes (A terra / O homem / A luta), surgiram as seções com as quais pretendo trabalhar o idioma violinístico para concluir a obra:
>
> I – A seca;
>
> II – O peregrino;
>
> III – A covardia.

A partir da encomenda feita ao compositor pela primeira autora deste trabalho, Guanais decidiu produzir um conjunto de obras *solo* para os instrumentos de corda, que chamou de *Tetralogia da Tragédia*. Deste conjunto, fazem parte *Con loro nel fiume* (2013), para viola *solo*; *O Caldeirão dos esquecidos* (2017), para violino *solo*; *Jurema encantada* (2019), para contrabaixo

[17] Informação fornecida por Guanais, em 5 de abril de 2016.

[18] Informação fornecida por Guanais por telefone, em 11 de agosto de 2016.

[19] "Caldeirão de Santa Cruz do Deserto" foi o nome dado a um sítio, localizado no município de Crato (CE), onde, a partir de 1926, se desenvolveu uma comunidade messiânica e igualitária liderada pelo beato José Lourenço. O trabalho era coletivo, e a produção, distribuída de acordo com as necessidades de cada um. A maior parte dos habitantes era proveniente do RN. O modo de vida da comunidade desagradou ao sistema coronelista e a parte da Igreja. Conflitos foram se intensificando, até que, em de 11 de maio de 1937, o governo Vargas autorizou um ataque ao sítio: duzentos policiais e dois aviões, armados com bombas e metralhadoras, massacraram a comunidade, matando cerca de 800 pessoas. José Lourenço faleceu em 1946, vítima de peste bubônica (GOMES, 2009).

[20] Informação fornecida por Guanais, em 17 de agosto de 2016.

[21] Informação fornecida por Guanais, por telefone, em 20 de maio de 2016.

[22] Documento on-line não paginado.

solo; "[...] e a última, para violoncelo *solo*, com argumento e nome ainda sem definição" (GUANAIS, 2017f: 9, 2019a, 2019b).

O processo colaborativo para a composição de *O Caldeirão dos esquecidos*

No início do processo colaborativo para a composição de *O Caldeirão dos esquecidos* – mais especificamente durante a segunda reunião (30 jun. 2016) –, foram discutidos, de maneira genérica, aspectos idiomáticos da escrita para violino. Uma das informações fornecidas pela primeira autora deste artigo, em especial, foi utilizada por Guanais diversas vezes no decorrer da peça: durante o encontro, foi explicado ao compositor como seria possível tocar intervalos harmônicos grandes em cordas duplas, desde que uma das notas fosse tocada em corda solta enquanto a outra é tocada em posição alta, na corda vizinha. A Fig. 1 mostra uma das passagens em que esta informação foi utilizada pelo compositor para a escrita da obra.

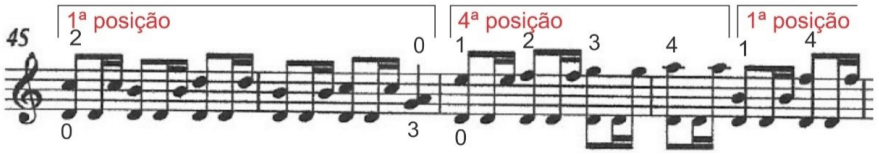

Fig. 1: Trecho (c. 45-48) do Esboço nº 3 (GUANAIS, 2017a) de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais, com destaque para o uso de cordas duplas, sendo uma solta (Ré) e a outra presa na 4ª posição. Fonte: Guanais (2017a: 1).

Algumas das modificações observadas visaram corrigir ou melhorar a escrita do ponto de vista da técnica de mão esquerda. Um exemplo deste tipo de alteração pode ser observado na Fig. 2, que compara uma passagem do Esboço nº 3 (GUANAIS, 2017a), discutida durante a terceira reunião (9 mar. 2017), com seu equivalente no Esboço nº 4 (GUANAIS, 2017b): no compasso 13 do Esboço nº 3 (GUANAIS, 2017a: 1), existe um intervalo harmônico de 11ª justa. Tal intervalo exigiria uma abertura excessivamente grande da mão esquerda do violinista. Além disso, o arpejo que o antecede tornaria muito mais difícil alcançar a nota inferior. A consequência seria uma provável perda na afinação e na sonoridade. Após observar a execução da passagem pelos intérpretes-pesquisadores, o compositor propôs a substituição da nota inferior do intervalo (Ré) por um Lá mais agudo, resultando no intervalo de 7ª menor. A solução foi experimentada e aprovada pelos presentes, e a partitura, posteriormente modificada.

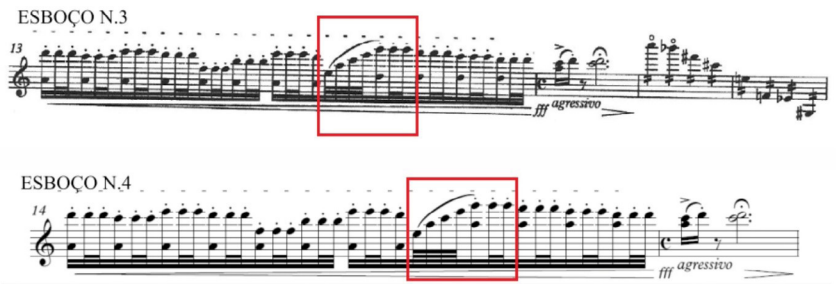

Fig. 2: Trechos do Esboço nº 3 (c. 13-16) (GUANAIS, 2017a) e do Esboço nº 4 (c. 14-15) (GUANAIS, 2017b) de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais. O destaque retangular mostra alteração da nota Ré para Lá, evitando excessiva abertura da mão esquerda. Fonte: Guanais (2017a: 1; 2017b: 1).

A Fig. 3 apresenta outro exemplo de alteração relacionada à técnica de mão esquerda. A comparação, aqui, é entre um excerto do Esboço nº 5 e seu equivalente na 1ª Versão Final: trata-se de uma passagem melódica com presença de cordas duplas e acordes na região superaguda do instrumento e, portanto, de difícil afinação[23]. A escrita original obrigava o intérprete à utilização de uma digitação pouco confortável, em virtude, principalmente, da presença de: um trítono (Esboço nº 5, c. 297, 1º tempo), que necessitaria ser tocado utilizando-se 3º e 4º dedos em inversão de forma[24]; duas oitavas dedilhadas[25] imediatamente precedidas por mudança de posição descendente (Esboço nº 5, c. 299, 3º tempo e c. 300, 3º tempo), tornando mais difícil sua afinação; e duas quintas justas harmônicas em posições altas[26] (Esboço nº 5, c. 299, 4º tempo e c. 300, 4º tempo).

Durante a Reunião nº 4 (23 mar. 2017), o trecho foi abordado e, a partir de uma mescla entre sugestões dos pesquisadores-intérpretes e do compositor, chegou-se a uma nova versão: o trítono em questão foi substituído por um intervalo de 6ª (sem inversão de forma), tocado com o 2º e o 3º dedos; as oitavas dedilhadas foram transformadas em 6ªs, e as notas inferiores das 5ªs justas foram cortadas. Além disso, Guanais optou por modificar o 1º tempo do compasso 298, transformando uma corda dupla em acorde de quatro sons (e evitando, também, o 4º dedo), visando a uma maior potência sonora (informação verbal)[27]. A solução manteve o caráter desafiador do trecho, porém com uma digitação que, embora apresente um maior número de mudanças de posição, possibilita maior estabilidade técnica à mão esquerda do violinista. A Fig. 3 compara as duas versões desta passagem, com os respectivos dedilhados[28] e indicação da posição da mão no instrumento.

[23] Considera-se, neste trabalho, que a região superaguda do violino compreende as notas tocadas a partir da 8ª posição (quando o polegar esquerdo começa a deixar sua posição básica ao redor do braço do instrumento), em especial na corda Mi (ou seja, a partir do Fá6, tocado com o 1º dedo naquela posição). Por uma questão físico-matemática, e de maneira análoga ao braço do violão, quanto mais alta a posição em que se toca ao violino, menor a distância entre as notas. Assim, nas posições mais altas, qualquer milimétrica variação no posicionamento dos dedos resulta em enorme variação de afinação.

[24] Por inversão de forma, entende-se a utilização do dedo de numeração maior em corda mais grave (mais à esquerda) que o dedo de numeração menor, levando a uma forma menos natural e menos confortável da mão esquerda do instrumentista. No caso específico aqui tratado, o 3º dedo digitaria o Si na corda Mi enquanto o 4º dedo digitaria o Fá, na corda Lá. Note-se, também, que a não utilização dos dedos 1 ou 2 no referido acorde pode levar a uma menor estabilidade da forma, pois estes últimos são, geralmente, mais fortes e utilizados como guias e "âncoras" para as passagens em cordas múltiplas. Finalmente, o uso do 4º dedo no acorde em questão pode provocar deficiência de sonoridade, a depender da anatomia do instrumentista, por ser um dedo, geralmente, menor, mais fino e mais fraco que os demais.

[25] As passagens em oitavas podem ser tocadas, de acordo com a tradição violinística, utilizando-se dois dedilhados diferentes: na primeira opção, a nota grave da oitava é tocada sempre com o 1º dedo, enquanto a nota aguda é tocada sempre com o 4º dedo, na corda vizinha; assim, a forma da mão esquerda se faz mais confortável, mas é necessário mudar de posição entre uma e outra notas consecutivas. Na segunda opção, a oitava é tocada com 1º e 3º dedos (extensão do 1º dedo para baixo) ou com 2º e 4º dedos (extensão do 4º dedo para cima); desta forma, é possível tocar uma passagem escalar em oitavas mudando de posição apenas a cada duas notas consecutivas. Por este motivo, a esta última opção dá-se o nome de "oitava dedilhada".

[26] "O intervalo de quinta justa (5ª J) harmônica, no violino, é tocado com um só dedo, pressionando, ao mesmo tempo, duas cordas vizinhas. Como a distância entre as cordas aumenta em direção às posições mais altas, [os] dedos [...] [do violinista] tenderão a não ter largura suficiente para pressionar adequadamente ambas as cordas, prejudicando ou impedindo a realização do referido intervalo" (HOLSCHUH, 2017: 64).

[27] Informação fornecida por Guanais em março de 2017.

[28] Existem outras variações possíveis para o dedilhado (ou digitação) do referido trecho, além daquela grafada na Fig. 3. A utilização de uma destas variantes, entretanto, não altera a afirmação de que a versão modificada – 1ª Versão Final (GUANAIS, 2017d) – apresenta maior estabilidade para a técnica de mão esquerda violinística.

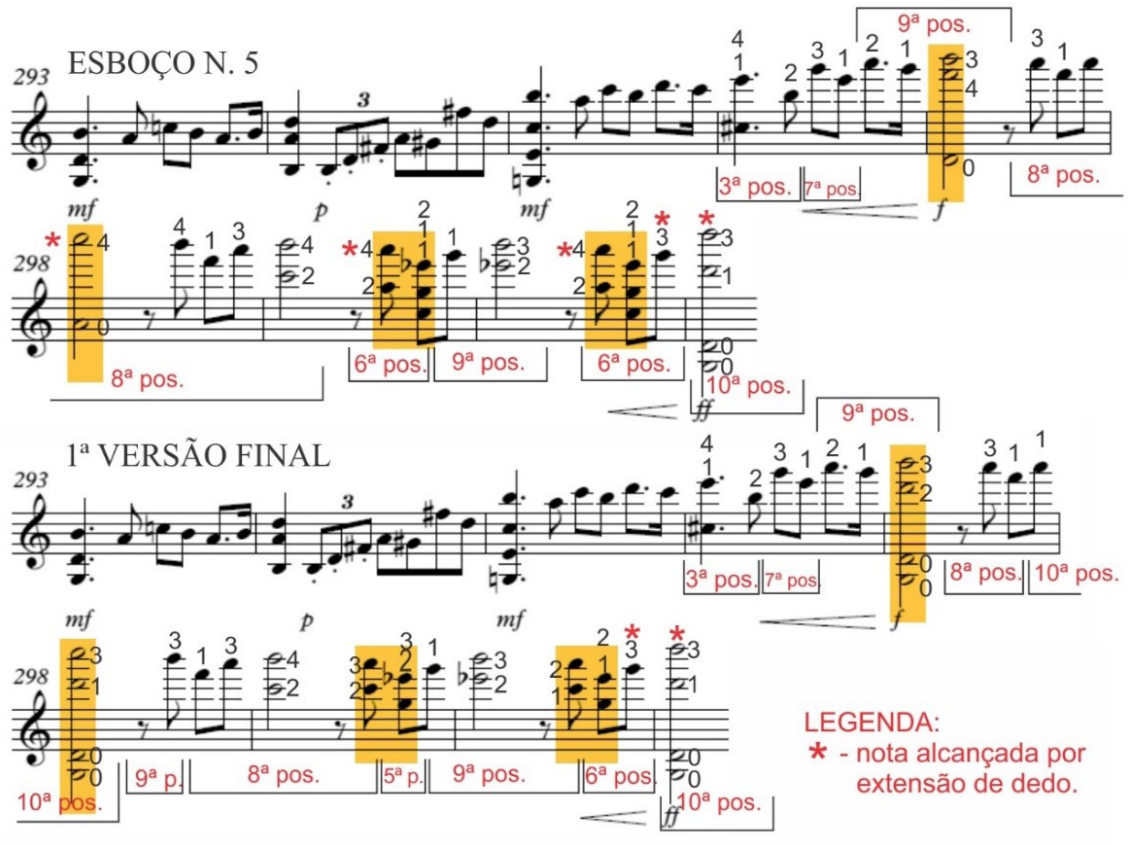

Fig. 3: Trechos do Esboço nº 5 (c. 293-301) (GUANAIS, 2017c) e da 1ª Versão Final (c. 293-301) (GUANAIS, 2017d) de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais. Destaque para as notas que sofreram alteração, com dedilhados e posições daí resultantes. Fonte: Guanais (2017c: 9-10; 2017d: 9-10).

Algumas das alterações propostas pelos intérpretes-pesquisadores buscaram, como já foi dito, uma aproximação ao idioma da rabeca ou ao estilo da música armorial. A Fig. 4 apresenta exemplo de modificação desta natureza: neste excerto do Esboço nº 3 (GUANAIS, 2017a) (área marcada por colchete), nota-se a presença de duas vozes, sendo a voz superior a melodia, e a inferior, um pedal de Ré. A voz superior mantém um *ostinato* rítmico de colcheia seguida de pausa de semicolcheia e semicolcheia. Já a voz inferior apresenta o padrão de colcheia seguida de semicolcheia e pausa de semicolcheia.

Esta alternância rítmica entre as vozes se aproxima mais da idiomática de escrita para violão (instrumento principal do compositor) do que do idioma violinístico. Mas, principalmente, o uso de cordas duplas sendo, uma delas, corda solta, é bastante característico da música tradicional de rabeca, sendo também uma constante na música armorial. Os rabequeiros costumam tocar com o arco simultaneamente as duas cordas, o que resulta no mesmo padrão rítmico para ambas as vozes.

Assim, durante a terceira reunião e após os pesquisadores-intérpretes experimentarem a passagem ao instrumento, o segundo autor deste artigo propôs a adição da nota Ré em todas as figuras das células. Esta proposta, embora não resultasse em uma perfeita imitação da maneira de tocar dos rabequeiros (pois os ritmos das vozes superior e inferior permaneceriam diferentes), levou a um resultado sonoro mais próximo dessa música tradicional, graças à adição do Ré (corda solta); ao mesmo tempo, manteve a ideia original do compositor na voz superior.

A mudança foi aceita por Guanais, que declarou, inclusive, gostar mais da sonoridade após a alteração (informação verbal)[29].

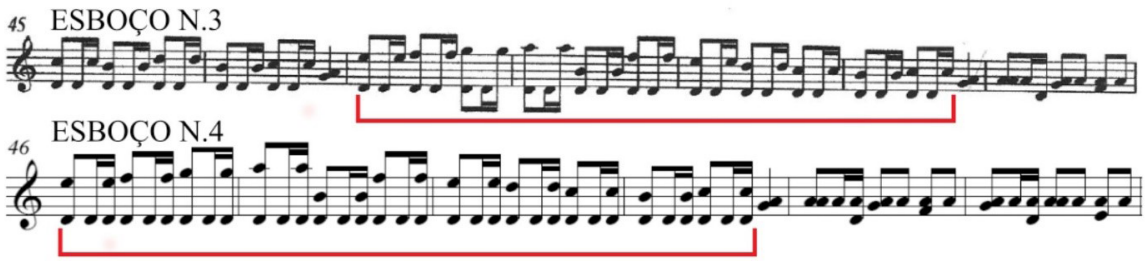

Fig. 4: Trechos do Esboço nº 3 (c. 45-51) (GUANAIS, 2017a) e do Esboço nº 4 (c. 46-51) (GUANAIS, 2017b) de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais. Os colchetes destacam os lugares onde houve inserção de notas (Ré) para tornar o resultado mais próximo ao idioma da rabeca. Fonte: Guanais (2017a: 1; 2017b: 2).

A Fig. 5 mostra outro exemplo de modificação relacionada à sonoridade da música de rabeca e da música armorial. Em destaque tem-se, no excerto do Esboço nº 3 (GUANAIS, 2017a), um acorde de três sons. Como a nota mais grave desta tríade, o Dó, só pode ser tocada na 4ª corda[30], consequentemente as notas seguintes precisam ser tocadas nas 3ª e 2ª cordas, respectivamente[31].

Uma das características da música de rabeca e que foi incorporada à música armorial é a preferência pelo uso, sempre que possível, de cordas soltas (NÓBREGA, 2000). As cordas soltas (não digitadas) possuem um timbre mais aberto e incisivo que as notas digitadas, resultando em uma sonoridade típica da música tradicional do sertão nordestino[32].

Durante a terceira reunião, o segundo autor deste trabalho sugeriu transformar a tríade em tétrade, adicionando uma segunda nota Lá ao acorde. Assim, ao invés de tocar o Dó com o 1º dedo na 4ª corda e tanto o Lá quanto o Mi com o 2º dedo nas 3ª e 2ª cordas, respectivamente, o intérprete tocaria o Dó, o Lá com o 2º dedo na 3ª corda, um segundo Lá em uníssono na 2ª corda solta e, finalmente, o Mi na 1ª corda, também solta. O compositor aprovou a sonoridade resultante, modificando a partitura no Esboço nº 4 (GUANAIS, 2017b).

Ainda na mesma reunião, durante discussão de outra passagem do Esboço nº 3 (GUANAIS, 2017a), o compositor demonstrou ter incorporado ao seu repertório a solução de adicionar uma nota ao acorde para provocar o uso de cordas soltas: este novo trecho (Fig. 6) apresenta duas vozes. Na voz superior predomina um Mi pedal que, tanto por questões de digitação quanto por concepção sonora do compositor, deveria ser tocado utilizando-se a corda solta (informação verbal)[33].

[29] Informação fornecida por Guanais em março de 2017.

[30] O violino possui 4 cordas afinadas em intervalos de 5ª J. Da mais aguda para a mais grave: Mi5 (1ª corda), Lá4 (2ª corda), Ré4 (3ª corda) e Sol3 (4ª corda).

[31] Por uma característica de construção do instrumento, não é possível, ao violino, tocar um acorde utilizando-se cordas não vizinhas. Assim, como o Dó escrito por Guanais só pode ser tocado na corda Sol (4ª corda), o Lá precisa ser tocado na corda Ré (3ª corda), e o Mi, na corda Lá (2ª corda).

[32] Esta sonoridade típica é descrita por alguns autores como "rude" (MACIEL *apud* NÓBREGA, 2000: 68), "rústica" (MARINHO, 2010: 57), aproximada "[...] dos instrumentos populares [...]" (MARINHO, 2010: 68) ou, apenas, "peculiar" (QUEIROZ, 2014: 121).

[33] Informação fornecida por Guanais em março de 2017.

A primeira autora deste artigo alertou ao compositor que, na última colcheia de cada um destes compassos (em destaque nos retângulos vermelhos), isto seria impossível: o Fá# da voz inferior só pode ser tocado na corda Ré ou na corda Sol, o que obrigaria o Mi da voz superior a ser tocado digitando-se a corda Lá[34].

Como solução para evitar a mudança de timbre resultante da alternância entre Mi corda solta e Mi corda presa, Guanais perguntou se a adição de uma nota Lá neste local resolveria o problema. Assim, a tríade resultante seria tocada da seguinte forma: o Fá# na corda Ré, o Lá na corda Lá, solta, e o Mi também na corda solta. A proposta do compositor, testada ao instrumento por ambos os pesquisadores-intérpretes, foi aprovada e incorporada ao trecho equivalente no Esboço nº 4.

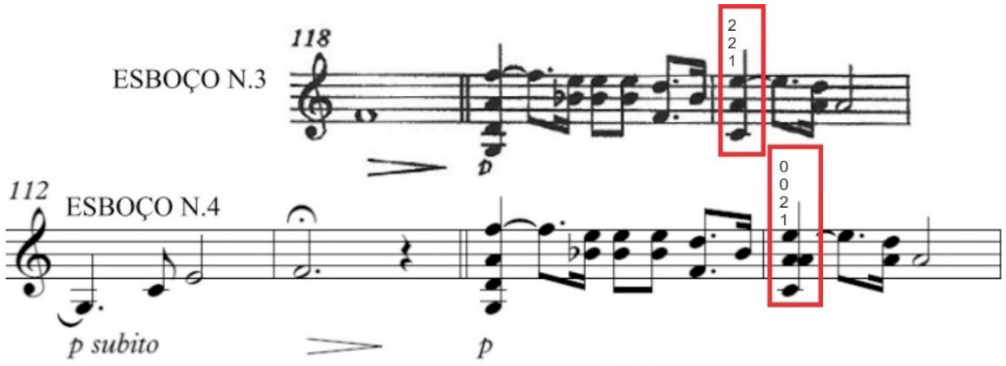

Fig. 5: Trechos do Esboço nº 3 (c. 118-120) (GUANAIS, 2017a) e do Esboço nº 4 (c. 112-115) (GUANAIS, 2017b) de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais, com destaque para a transformação de uma tríade em tétrade, privilegiando a sonoridade das cordas soltas. Fonte: Guanais (2017a: 3; 2017b: 3).

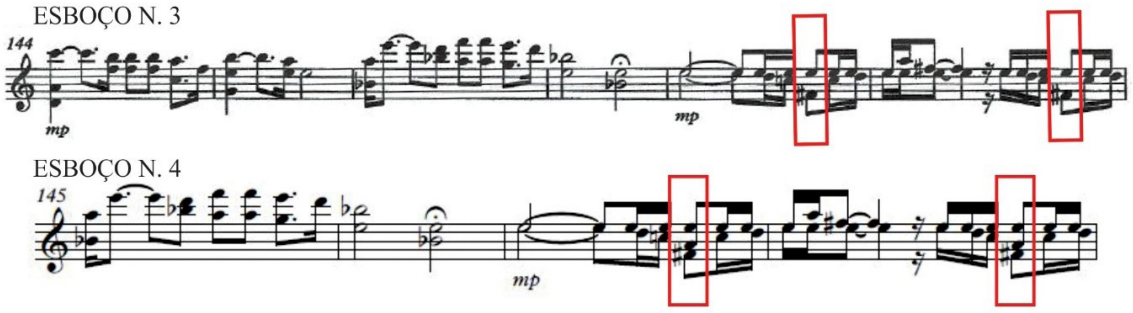

Fig. 6: Trechos do Esboço nº 3 (GUANAIS, 2017a) e do Esboço nº 4 (GUANAIS. 2017b) de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais, com destaque para a transformação de uma díade em tríade, evitando mudança de timbre no Mi pedal e privilegiando a sonoridade das cordas soltas. Fonte: Guanais (2017a: 3; 2017b: 4).

Nem todas as modificações propostas pelos compositores-intérpretes tiveram relação direta com resolução de problemas técnicos ou com o estilo armorial e da música de rabeca: a Fig. 7 mostra exemplo de passagem em que o uso da técnica de *pizzicato* foi substituído

[34] Não é possível, ao violino, tocar simultaneamente cordas não vizinhas. Por este motivo, ao se tocar o Fá# na corda Ré (3ª corda), só seria possível tocar o Mi escrito por Guanais na corda Lá (2ª corda).

pelo *pizzicato* de mão esquerda[35], por sugestão do segundo autor deste artigo. A modificação, proposta durante a terceira reunião, proporcionou maior agilidade para a realização do trecho.

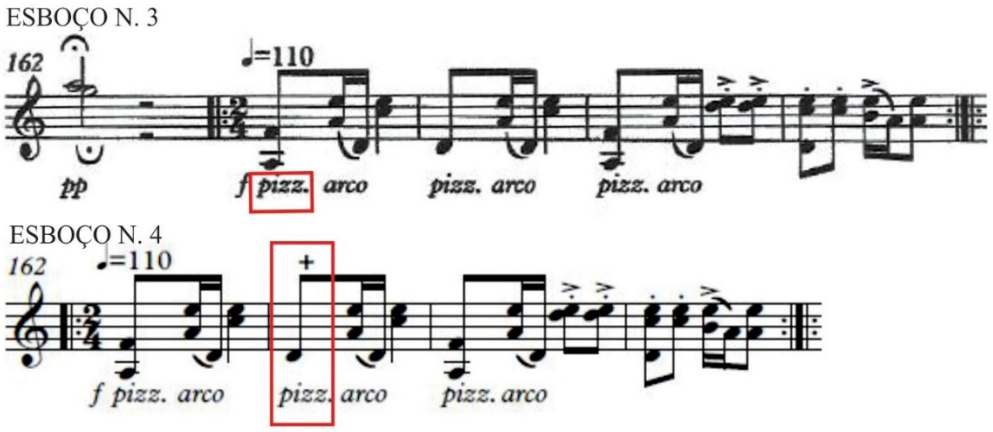

Fig. 7: Trecho (c. 162-166) do Esboço nº 3 (GUANAIS, 2017a) e seu equivalente (c. 162-165) no Esboço nº 4 (GUANAIS, 2017b) de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais, com destaque para a indicação de *pizzicato* de mão esquerda. Fonte: Guanais (2017a: 3; 2017b: 4).

Já a Fig. 8 destaca dois compassos do Esboço nº 3 (GUANAIS, 2017a: 1). Estes compassos contêm uma escala cromática descendente com fermatas sobre as notas que compõem a série *CALDEIRÃO*[36]. Durante o encontro, os pesquisadores-intérpretes experimentaram tocar o trecho utilizando uma técnica comumente conhecida como *glissando* cromático. Ao contrário do *glissando* ordinário (ou *portamento*)[37], em que a mudança de altura da nota inicial à final é ouvida de maneira contínua, no *glissando* cromático é possível distinguir cada semitom da escala[38].

[35] *Pizzicato*: técnica dos instrumentos de corda friccionada na qual se toca não com o arco, mas beliscando-se a corda com um dos dedos. Normalmente se usa, para isto, a mão direita, estando a informação indicada na partitura através da abreviatura *pizz.* O *pizzicato* de mão esquerda é uma variante desta técnica. Nela, belisca-se a corda com um dos dedos da mão esquerda, enquanto outro dedo da mesma mão digita a nota a ser ouvida. Assim, evita-se o tempo que seria necessário para a mão direita do violinista se aproximar da corda, beliscá-la e, em seguida, retornar à posição usual. Esta técnica permite, portanto, uma alternância mais rápida entre *pizzicato* e arco. Normalmente, grafa-se através do sinal + sobre a nota, além da abreviatura *pizz*.

[36] Guanais criou, para *O Caldeirão dos esquecidos*, uma série de nove notas baseadas nas letras da palavra CALDEIRÃO. As notas daí derivadas (Dó, Lá, Sol, Ré, Mi, Mi, Ré, Lá, Sol) receberam acidentes com base em sequência alternada, sofrendo, posteriormente, transformação por enarmonia. A série resultante foi: Dó, Si♭, Fá#, Dó#, Mi, Fá♮, Mi♭, Sol#, Sol♮. Note-se que as primeiras três notas são aquelas que caracterizam a escala nordestina de Dó (4º grau aumentado e 7º grau abaixado) (GUANAIS, 2016e, Documento on-line não paginado).

[37] Segundo Stowell (2001, v. 20: 183, tradução nossa, grifo nosso): "Na música instrumental o termo *portamento* geralmente denota um efeito expressivo [...] produzido pelos membros da família do violino e por certos instrumentos de sopro, em imitação à voz [...]". Este efeito se caracteriza pela mudança de posição entre notas ligadas, dentro de uma mesma arcada, durante a qual se ouve o deslizar do dedo entre uma nota e outra. Já o termo *glissando* é definido como sendo um termo "[...] geralmente usado como instrução para executar uma passagem utilizando-se de um movimento rápido de deslizamento" (BOYDEN; STOWELL, 2001, v. 10: 13, tradução nossa). Ainda, Boyden e Stowell (2001, v. 10: 14, tradução nossa, grifos nossos) afirmam que, "Na prática, os termos *glissando* e *portamento* muitas vezes se confundem e são usados indistintamente".

[38] Para conseguir este efeito, o violinista deve adicionar ao movimento de mudança de posição (movimento do braço esquerdo) um movimento de pulso semelhante a um vibrato largo. O resultado sonoro é menos articulado do que se a passagem fosse tocada como escala, ou seja, utilizando-se todos os dedos.

Como Guanais mostrou-se interessado no efeito (informação verbal)[39], os pesquisadores-intérpretes o informaram de que é comum a escrita desta técnica em cordas duplas, utilizando-se intervalos de sexta. Guanais, então, reescreveu a passagem, como mostra o destaque concernente ao Esboço nº 4 (GUANAIS, 2017b) na Fig. 8.

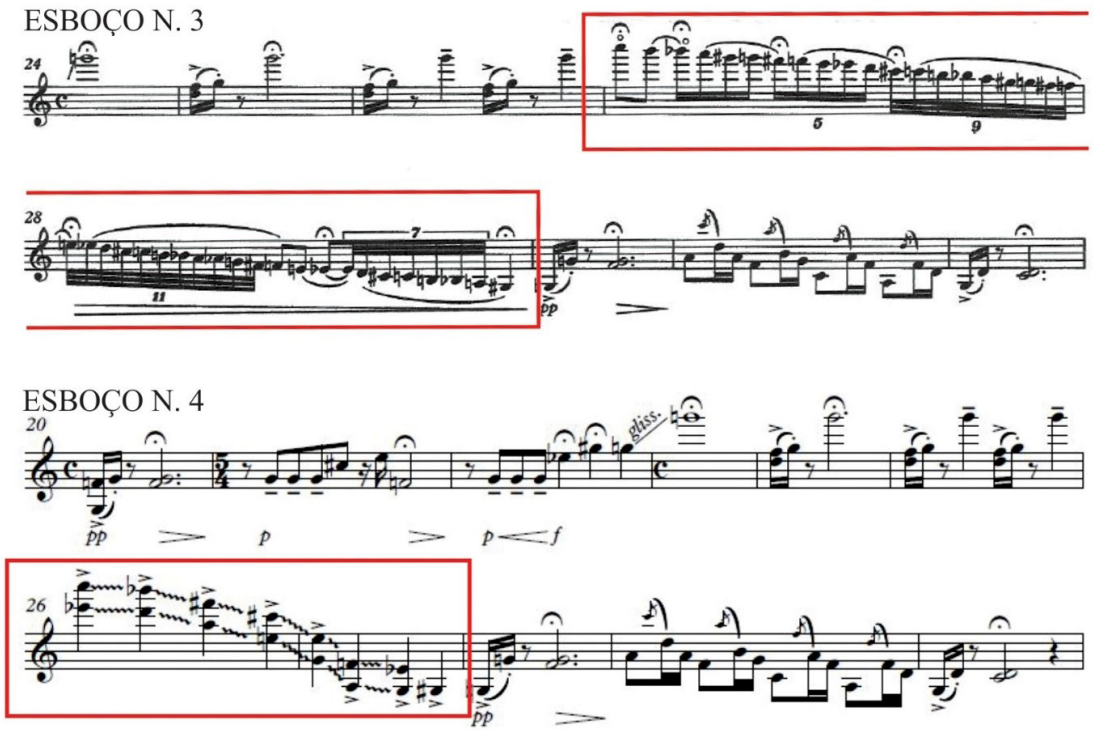

Fig. 8: Trecho (c. 24-31) do Esboço nº 3 (GUANAIS, 2017a) e seu equivalente (c. 20-29) no Esboço nº 4 (GUANAIS, 2017b) de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais, com destaque para a transformação de uma escala cromática em *glissando* cromático. Fonte: Guanais (2017a: 1; 2017b: 1).

A reescrita da passagem como *glissando* cromático criou um problema a ser solucionado: a mudança de cordas. Todas as notas do compasso 26 podem ser tocadas nas cordas Mi e Lá; porém a nota Sol, no início do 27º compasso, não pode ser tocada na corda Lá, o que obriga o executante a utilizar as cordas Lá e Ré para tocar este intervalo harmônico de sexta (Sol - Mi). Analogamente, os segundo, terceiro e quarto tempos do compasso 27 só podem ser executados nas cordas Ré e Sol.

Duas possíveis soluções foram propostas ao compositor, durante a Reunião nº 5 (21 jun. 2017): a primeira autora deste artigo sugeriu interromper o *glissando*, em algum ponto da passagem, para efetuar a mudança de cordas; o segundo autor lançou a ideia de efetuar o *glissando* cromático descendente até o final das cordas Mi e Lá para continuar, ascendentemente, nas cordas vizinhas até atingir o intervalo Mi - Sol (3ª posição nas cordas Lá e Ré) do início do compasso 27. Atingido o intervalo, o *glissando* voltaria a ser descendente até o final desta corda, para, novamente, fazer o caminho ascendente nas cordas vizinhas (Ré e Sol). A opção escolhida pelo compositor foi a primeira, como mostra a Fig. 9.

[39] Informação fornecida por Guanais em março de 2017.

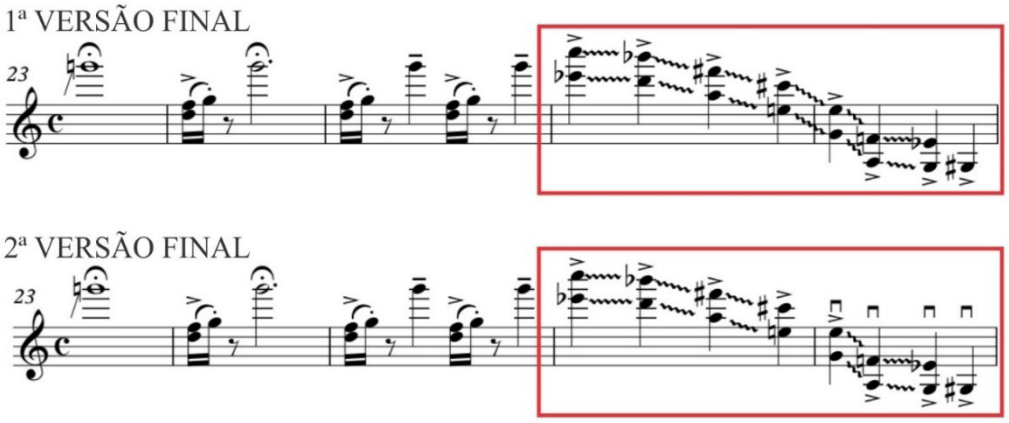

Fig. 9: Trechos da 1ª Versão Final (c. 23-27) (GUANAIS, 2017d) e da 2ª Versão Final (c. 23-27) (GUANAIS, 2017e) de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais, com destaque para alteração de escrita no *glissando* cromático, visando solucionar mudança de corda. Fonte: Guanais (2017d: 2; 2017e: 2).

O processo colaborativo para a construção de uma proposta interpretativa

Após finalizada a composição de *O Caldeirão dos esquecidos*, as reuniões entre Guanais, a primeira autora e o segundo autor deste artigo continuaram a se realizar, porém com novo enfoque: construir, em contato direto com o compositor, uma interpretação da obra para sua estreia[40].

Os últimos encontros antes do debute da peça ocorreram de maneira análoga às reuniões voltadas à sua composição: a primeira autora deste artigo tocava, ao violino, trechos ou movimentos da obra. Em seguida, a interpretação era discutida entre os presentes, que explicitavam suas opiniões, ideias e sugestões. As discussões provenientes dessa colaboração compositor-intérprete impactaram o resultado da proposta interpretativa, como veremos a seguir.

Já se mencionou, neste artigo, que uma das características do estilo armorial pessoal de Guanais é a combinação de elementos característicos da música do movimento armorial com técnicas mais modernas de composição. Mencionou-se, também, que *O Caldeirão dos esquecidos* traz um contraponto entre modalismo, tonalismo e serialismo; entre a rítmica popular e aquela não caracteristicamente popular; entre o antigo e o moderno.

De fato, é perceptível, em *O Caldeirão dos esquecidos*, o contraste entre passagens com atributos marcadamente armoriais e outras, que poderíamos chamar de não armoriais. Esta característica da obra levou os pesquisadores-intérpretes a propor uma ideia central para a interpretação: evidenciar, na performance, este contraponto entre o antigo e o moderno, entre o armorial e o não armorial, através do contraste entre uma sonoridade que buscou se aproximar da rusticidade da rabeca e a sonoridade tradicional do violino clássico.

Para atingir esse objetivo, utilizou-se, como estratégia, a diferenciação dessas passagens através de: timbre, uso ou não uso de vibrato, uso ou não uso de cordas soltas, articulação,

[40] Segundo Domenici (2011: 3, tradução nossa), "A interação entre os elementos fixos da notação e as várias maneiras de interpretá-los (as nuances) permitem a recriação da obra a cada performance". Pareyson (2001 *apud* LIMA, 2014: 4) afirma: "[...] não há interpretação definitiva nem processo de interpretação que, alguma vez, possa dizer-se verdadeiramente acabado: a série das revelações não está nunca fechada, e toda proposta de interpretação é passível de revisão, integração, aprofundamento [...]: cada vez que se relê uma obra, o processo de interpretação que se mantinha fechado reabre-se, e tudo é recolocado em questão; mesmo aquilo que se conservou da primeira

acentuação não grafada e uso ou não uso de *glissandos*. A proposta foi bem aceita pelo compositor, como se nota nos exemplos a seguir.

Na reunião de 27 de julho de 2017, a primeira autora sugeriu a Guanais a execução de um trecho do segundo movimento, de características armoriais (Fig. 10), utilizando-se um timbre flautado (tirando um pouco o peso do arco sobre a corda) e levemente *sul ponticello*[41]. Esta combinação criou uma sonoridade que remetia ao timbre da rabeca. O compositor aprovou a proposta sonora para aquela passagem (informação verbal)[42]; a aprovação foi confirmada em nova reunião a 3 de agosto de 2017, quando Guanais verbalizou que o trecho estava "lindo" com aquele timbre (informação verbal)[43].

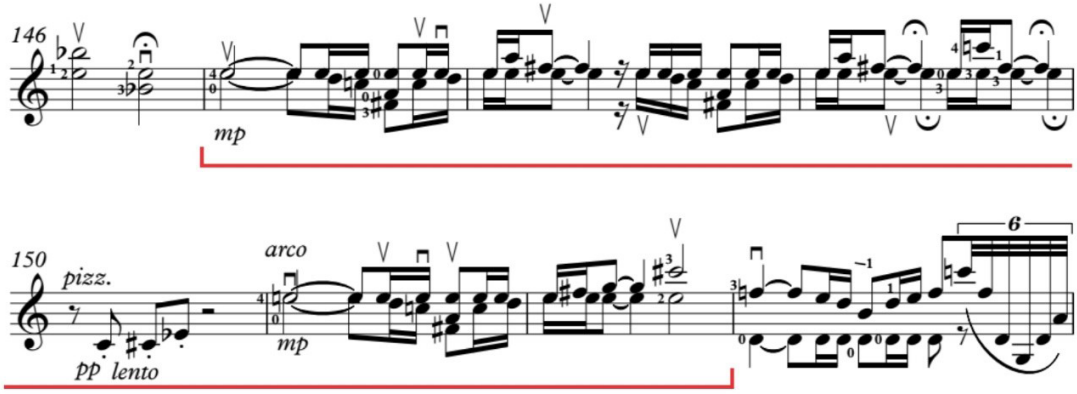

Fig. 10: Trecho do 2º movimento (c. 147 a 152) de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais, executado com som flautado e levemente *sul ponticello*, como alusão ao timbre da rabeca. Fonte: Guanais (2017g: 7).

Em reunião anterior (21 jun. 2017), haviam sido apresentadas ao compositor duas opções de sonoridade para o tema principal (Fig. 11) do segundo movimento, *O Peregrino*: com ou sem *vibrato*. A melodia possui características armoriais, e Guanais (2017g: 6) indica, no início do movimento, "livre, como um aboio"[44]. O compositor preferiu a sonoridade sem *vibrato* (informação verbal)[45], mais próxima tanto da música barroca quanto da música popular de rabeca. A opinião do compositor foi aceita pelos pesquisadores-intérpretes e o trecho foi executado sem *vibrato*, ou, em notas específicas, com um uso muito discreto de *vibrato*.

interpretação é profundamente mudado, acolhido num novo contexto e integrado por novas descobertas". Deste modo, não é possível falar, aqui, de uma interpretação única ou definitiva de *O Caldeirão dos esquecidos*, mas, sim, de uma primeira proposta, fundamentada não só em pesquisa bibliográfica e fonográfica sobre a música tradicional do sertão nordestino e sobre a música armorial, mas fundamentada, também, nas informações obtidas a partir do contato direto com o compositor. Proposta interpretativa esta, portanto, apta a servir como um primeiro parâmetro para a construção de uma tradição de interpretação da obra.

41 *Sul ponticello*: termo italiano que significa "sobre o cavalete". "Instrução, na execução de instrumentos de arco, para que o arco seja passado rente [...] ao cavalete [...], produzindo um som fino, anasalado e vítreo." (SUL..., 2001, v. 24: 704, tradução nossa).

42 Informação fornecida por Guanais em julho de 2017.

43 Informação fornecida por Guanais em agosto de 2017.

44 Aboio: cântico de caráter melancólico, "[...] entoado pelos vaqueiros [...] para chamar o gado" (LIMA, 2014: 103). "Essencialmente modal, o aboio geralmente é baseado sobre os modos lídio, mixolídio ou lídio♭7 (modo nordestino)" (LIMA, 2014: 104). Caracteriza-se por ser um canto "[...] 'gritado' de forma livre e arrastada com timbre áspero, em geral anasalado, sem acompanhamento instrumental, contendo grande quantidade de glissandos (ou sucessão de graus microtônicos) ascendentes e descendentes, não atingindo os graus da escala temperada" (NÓBREGA, 1998 *apud* NÓBREGA, 2000: 76, grifo nosso).

45 Informação fornecida por Guanais em junho de 2017.

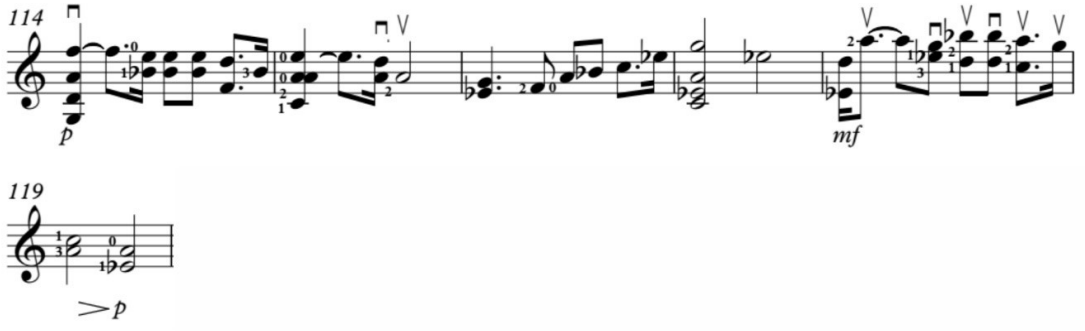

Fig. 11: Tema principal do 2º movimento (*O Peregrino*) de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais. Fonte: Guanais (2017g: 6).

Por outro lado, os compassos 120 e 121 (imediatos ao tema principal de *O Peregrino*, anteriormente citado) não parecem ser caracteristicamente armoriais (Fig. 12). Eles foram apresentados ao compositor, em 21 de junho de 2017, com *vibrato* constante e sonoridade "erudita", tendo Guanais aprovado com visível entusiasmo (informação verbal)[46].

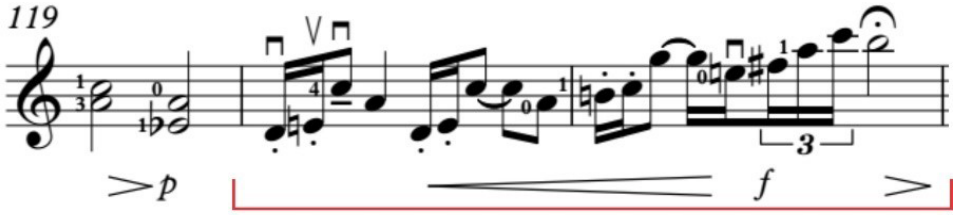

Fig. 12: Trecho do 2º movimento (c. 120 e 121) de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais, que não é caracteristicamente armorial, sendo, portanto, tocado com sonoridade "erudita". Fonte: Guanais (2017g: 6).

Já se demonstrou, na sessão sobre o processo colaborativo para a composição de *O Caldeirão dos esquecidos*, a troca de influências entre compositor e intérpretes-pesquisadores quanto ao uso de cordas soltas nas passagens armoriais da obra. Resta, então, ao tratar sobre a construção da sua interpretação, dizer que, em virtude do anteriormente exposto, foi dada a preferência, nos trechos armoriais, ao timbre aberto da corda solta. Nas passagens não armoriais, diferentemente, utilizou-se, sempre que possível, a nota presa (ou digitada).

Na reunião de 21 de junho de 2017, Guanais, por não estar satisfeito com a interpretação do início do 1º movimento, discorreu sobre o caráter da obra:

> A palavra "pra" [*sic*] mim que define o *Caldeirão dos esquecidos* é "vigor". Cada motivo, cada trecho dele tem uma identidade própria e dialoga com outros que são parecidos. É um caleidoscópio de motivos que reflete um pouquinho um caleidoscópio de sensações que foram vivenciadas num

[46] Informação fornecida por Guanais em junho de 2017.

> fato histórico de uma tragédia, que tem muita coisa em jogo: traição, covardia, desejo, vontade, coisa bem-sucedida, coisa malsucedida, inveja, tem muito jogo de coisa. É mais ou menos isso que esse caleidoscópio de coisa quer mostrar, esse diálogo desse tema. Então, cada um deles é meio que isolado, mas dialoga com os outros. Certo? Então, quando eu falo em vigor, é que eles têm vida própria. Então, pensa em cada um deles como um gesto vigoroso, e onde tem "delicado", "menos", "suave", aí você joga com vigor, mas aquele vigor mais... [o compositor faz, neste momento, um gesto indicando sutileza] E esse vigor que eu sinto é na pegada mesmo do arco, de você dizer assim "eu vou lascar essa corda aqui"! (informação verbal)[47].

A identidade própria de cada motivo, isolado, mas em diálogo com os demais, foi conseguida realizando-se *fermatas* entre as barras de compasso, criando espaços de silêncio. Já o caráter vigoroso desejado pelo compositor foi buscado, principalmente, através da articulação entre as notas: ataques de som contundentes, ao estilo *martelé*[48]. Afiados – como diria Suassuna (1974: 9) – como gume de faca de ponta[49].

A interpretação dos pontos de *staccato*[50] presentes tanto nas passagens armoriais quanto não armoriais da partitura também foi tema de discussão nas reuniões.

O ponto como símbolo de *staccato* pode ser executado de diferentes modos na técnica tradicional do violino. A figura com ponto pode ser tocada na corda (*martelé*) ou saltando sobre a corda. As opções de arco saltado são várias: *spiccato*[51] ou *sautillé*[52], partindo da corda, ou partindo de fora da corda; tocando a corda pelo mínimo tempo possível, com um resultado mais curto e seco, ou passando mais tempo na corda, com um resultado menos curto que o anterior, porém não tão longo quanto uma figura tocada em *détaché*[53]. Entre a opção mais curta e a mais longa de arco saltado, existem inúmeras gradações.

---

47 Informação fornecida por Guanais em junho de 2017.

48 *Martelé*: termo francês que significa "martelado" (WALLS, 2001b, v. 4: 147, tradução nossa). Tipo de *staccato* em que o arco não sai da corda. É caracterizado por um forte ataque de nota a partir de uma explosão muscular inicial e imediato relaxamento do braço do instrumentista, o que provoca uma pausa, ou silêncio, entre esta nota e a seguinte (WALLS, 2001b, v. 4, tradução nossa).

49 Ao explicar a escolha da palavra "armorial" para denominar seu movimento, Suassuna (1974: 9, grifo nosso) declara: "Em nosso idioma, 'armorial' é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal, ou por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de cavalhada era 'armorial', isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome 'armorial' servia, ainda, para qualificar os 'cantares' do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – **toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta** [...]".

50 *Staccato*: termo italiano que significa "destacado". "Diz-se de uma nota, durante a execução, geralmente separada de suas vizinhas por um perceptível silêncio de articulação. A separação pode ser, mas não necessariamente, acompanhada de algum grau de ênfase [...]. O *staccato* é notado com um ponto, um traço vertical ou um sinal em forma de cunha" (CHEW; BROWN, 2001, v. 24: 240, tradução nossa, grifo nosso).

51 *Spicatto*: termo italiano que, assim como *staccato*, também significa "destacado" (WALLS, 2001c, v. 4: 147, tradução nossa). Trata-se de um golpe de arco curto e que sai da corda. O termo é, muitas vezes, usado como sinônimo de *Sautillé* (WALLS, 2001d, v. 4, tradução nossa). Ambos são tipos de *staccato.*

52 *Sautillé* é um termo francês que significa "saltado" (WALLS, 2001d, v. 4: 147, tradução nossa). Em música, refere-se à técnica de tocar no meio do arco, de modo a provocar que o mesmo, por suas próprias características de construção, passe a saltar (WALLS, 2001d, v. 4, tradução nossa).

53 *Détaché*: termo francês que significa "separado" (WALLS, 2001a, v. 4: 146, tradução nossa). Em música significa apenas que a nota não é ligada a nenhuma outra (WALLS, 2001a, v. 4, tradução nossa). Informalmente, o termo é, muitas vezes, utilizado como antônimo de *staccato*. Nos instrumentos de cordas friccionadas, executa-se o *détaché* trocando a direção do arco a cada nota, sem, porém, encurtar sua duração.

A característica de construção do arco da rabeca é um fator a ser considerado pelo intérprete, se este deseja uma performance que aluda à maneira de tocar e à música dos rabequeiros: diferentemente dos arcos modernos do violino, os arcos tradicionais da rabeca "[...] são rígidos e curtos, não servem para pular nas cordas [...]" (SANTOS, 2011: 45). Os relatos a seguir exemplificam as decisões, tomadas em reunião, sobre como interpretar pontos de *staccato* em diferentes trechos de *O Caldeirão dos esquecidos*.

Durante a reunião de 27 de julho de 2017, a primeira autora deste artigo perguntou a Guanais como ele gostaria que fosse interpretado o sinal de articulação (ponto) notado sobre as figuras do compasso 9 (Fig. 13). O compositor respondeu apenas que queria que a notas fossem tocadas em *staccato* (informação verbal)[54]. Como o referido compasso era parte de uma passagem nitidamente armorial, os pesquisadores-intérpretes propuseram executar a articulação como um *sautillé* quase na corda, com velocidade de arco, para destacar uma nota da outra, sem, no entanto, se afastar da sonoridade da rabeca. Guanais aprovou a interpretação para este e outros trechos assemelhados (informação verbal)[55].

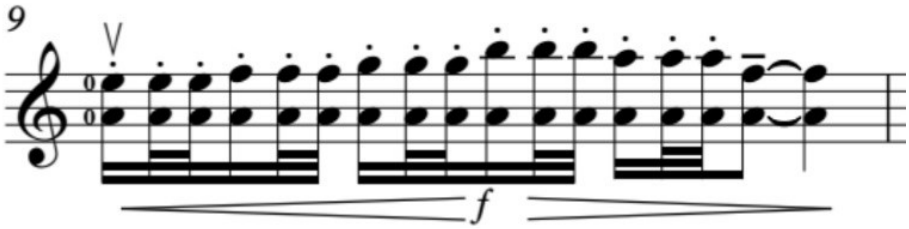

Fig. 13: Passagem armorial (c. 9) do 1º movimento de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais, com presença de pontos de *staccato* sobre as figuras musicais. Fonte: Guanais (2017g: 1).

Já o compasso 120 (Fig. 12), como anteriormente afirmado, não apresenta um motivo claramente armorial. Assim, na reunião de 21 de junho de 2017, Guanais solicitou que a articulação marcada com ponto sobre as semicolcheias fosse mais curta do que previamente executado pela primeira autora deste trabalho (informação verbal)[56]. Atendendo o compositor, esta autora executou as semicolcheias como *spiccato* curto. O resultado foi aprovado por todos.

Outra estratégia utilizada na interpretação de passagens armoriais da obra foi a execução de acentos deslocados do tempo forte (não grafados em partitura), em especial em passagens de semicolcheias, características da música armorial. Segundo Nóbrega (2007)[57], "A presença das semicolcheias enfatizada no repertório armorial é uma característica das melodias do coco nordestino, em especial o [*sic*] coco-embolado, na cantoria e no baião", sendo comum, nesses casos, a ocorrência de acentuação dos tempos fracos (NÓBREGA, 2007)[58].

Em alguns trechos armoriais da partitura de *O Caldeirão dos esquecidos*, Guanais explicita a acentuação desejada através do símbolo ">" (Fig. 14). Algumas outras passagens em semicolcheias,

[54] Informação fornecida por Guanais em julho de 2017.
[55] Informação fornecida por Guanais em julho de 2017.
[56] Informação fornecida por Guanais em junho de 2017.
[57] Documento on-line não paginado.
[58] Documento on-line não paginado.

que não apresentam indicação de acentuação, permitem que o intérprete opte ou não por realizar sutis inflexões nos tempos fracos.

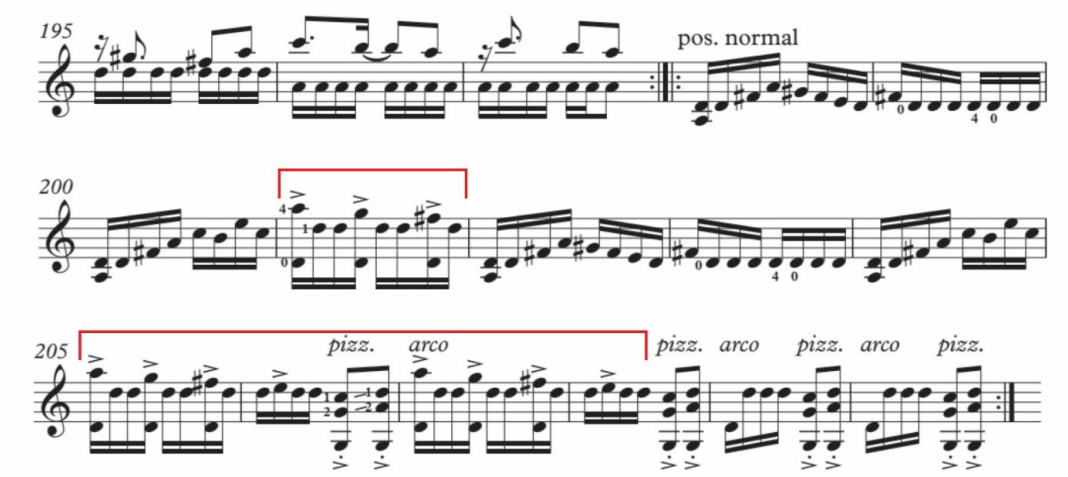

Fig. 14: Passagem armorial (c. 195 a 210) do 2º movimento de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais, com presença de sinais de acento (“>”) em tempos fracos, grafados pelo compositor. Fonte: Guanais (2017g: 8).

Um exemplo desta última situação pode ser encontrado na sessão central do segundo movimento (Fig. 15): este trecho (c. 166 a 173) apresenta sequência de semicolcheias, notas rebatidas e nota pedal em corda solta (Ré). Não há acentos grafados, embora alguns possam ser subentendidos no desenho da voz superior, a partir do compasso 170.

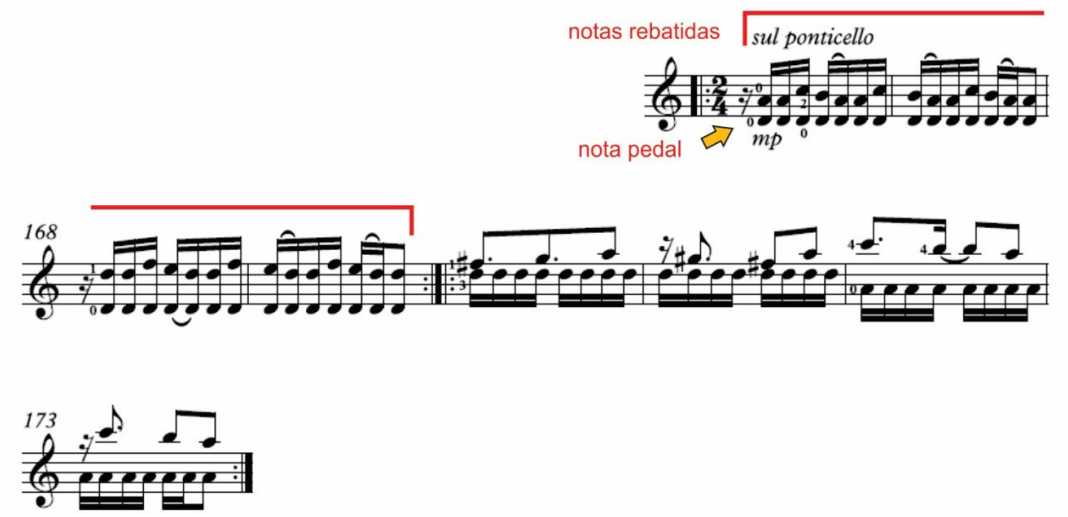

Fig. 15: Passagem armorial (c. 166 a 173) do 2º movimento de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais, sem presença de sinais de acento (“>”) grafados na partitura. Fonte: Guanais (2017g: 8).

Em várias reuniões (27 jul., 3 ago., 6 e 11 set. 2017), a primeira autora deste trabalho tocou a referida passagem executando acentuações conforme mostra a Fig. 16. Nesta figura, o símbolo “traço” (-) indica um leve acento, sem ataque, utilizando velocidade de arco, mas sem exceder em

volume as duas notas seguintes; acentuações mais fortes estão marcadas com o símbolo ">". O compositor mostrou-se, nestas ocasiões, favorável à proposta de interpretação. Já nas passagens não armoriais da música, evitou-se deslocamentos de acentuação não grafados na partitura.

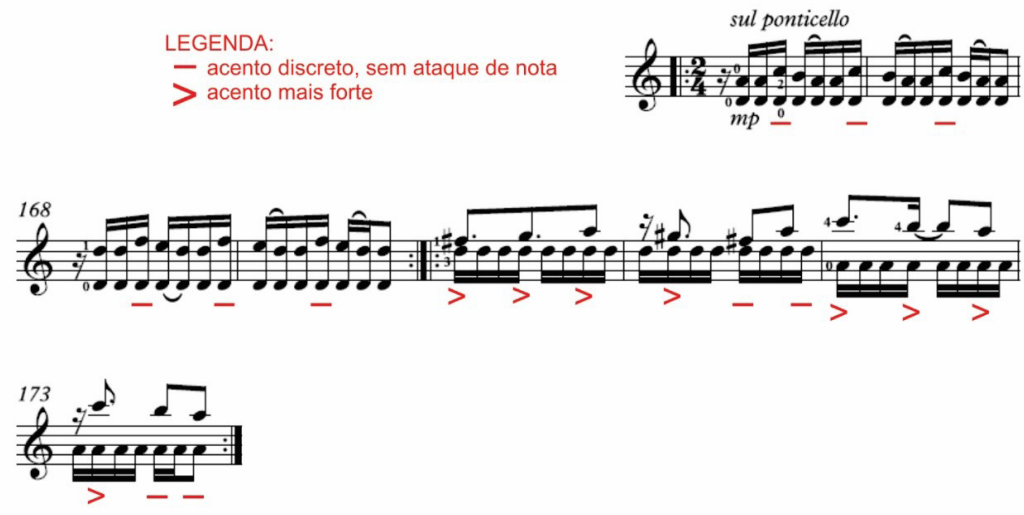

Fig. 16: Passagem armorial (c. 166 a 173) do 2º movimento de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais, com indicação de acentos de interpretação não grafados na partitura. Fonte: Guanais (2017g: 8).

Uma característica do canto tradicional do sertão nordestino, em especial nas melodias de andamento lento, como o aboio, é o uso de *portamentos*. Com o intuito de aludir a esta maneira de cantar, os pesquisadores-intérpretes inseriram *glissandos* em diversas passagens armoriais de *O Caldeirão dos esquecidos*. Para que estes *glissandos* pudessem ser executados, fez-se, por vezes, necessário o uso de dedilhados não convencionais. Estes *glissandos* de interpretação foram aprovados por Guanais ao longo das reuniões e posteriormente grafados na partitura como traços diagonais à esquerda da indicação de dedilhado (Fig. 17).

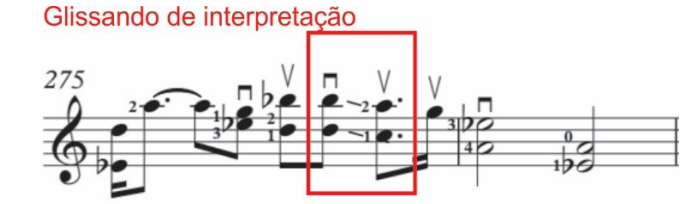

Fig. 17: Passagem armorial (c. 275) do 2º movimento de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais, com destaque para os *glissandos* de interpretação, grafados ao lado da indicação de dedilhado, na partitura. Fonte: Guanais (2017g: 10).

Em outras passagens da obra, que não aludiam ao cantar sertanejo, entretanto, o compositor solicitou que fossem evitados *glissandos* ou *portamentos*. No encontro de 21 de junho de 2017, por exemplo, a primeira autora deste artigo tocou o motivo presente no segundo compasso da obra com um *glissando* entre as notas Ré e Dó (Fig. 18). Guanais afirmou preferir

que este motivo fosse executado sem o *glissando* (informação verbal)[59], tendo sido atendido em sua solicitação.

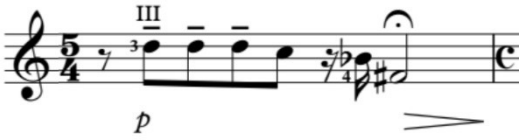

Fig. 18: Compasso n. 2 de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais. Fonte: Guanais (2017g: 1).

O Quadro 2 indica, de maneira resumida e simplificada, as decisões interpretativas sobre sonoridade, articulação, acentuação e utilização de *glissandos* nos trechos armoriais (sonoridade RABECA) e nos trechos não armoriais (sonoridade VIOLINO) de *O Caldeirão dos esquecidos*, definidas a partir do processo colaborativo compositor-intérprete:

	ARMORIAL / ANTIGO / RABECA	NÃO ARMORIAL / MODERNO / VIOLINO
Sonoridade	Alusiva à rabeca	Erudita
	- Menor preocupação com homogeneidade timbrística; - Sonoridade ordinária ou com gradações de *sul ponticello* e/ou *flautato*	Som refinado, homogêneo
	Menor preocupação com ruídos	Evitar ruídos
	Predileção por cordas soltas	Evitar cordas soltas
	Não uso ou uso discreto de *vibrato*	*Vibrato* contínuo
Articulação	Acento (>): *martelé*	Acento (>): *martelé*
	Ponto de *staccato*: *martelé* ou *sautillé* quase na corda.	Ponto de *staccato*: *martelé*, *sautillé* ou *spicatto*, conforme a situação e de acordo com a tradição da música de concerto.
Acentuação: passagens em semicolcheia	Possibilidade de interpretar com acentos deslocados, mesmo quando não grafados, ao estilo da música de rabeca (coco, cantoria, baião etc.).	Acentuação conforme grafado em partitura.
Glissandos	Uso de *glissandos* de interpretação nas passagens melódicas: alusão ao modo de cantar do sertanejo (Exemplo: aboio).	Uso de *glissandos* apenas quando grafado na partitura (*glissandos* do compositor).

Quadro 2: Soluções interpretativas sobre sonoridade, articulação, acentuação e utilização de *glissandos* nos trechos armoriais (sonoridade RABECA) e nos trechos não armoriais (sonoridade VIOLINO) de *O Caldeirão dos esquecidos*. Fonte: Holschuh (2017: 89).

Embora Guanais tenha interferido pouco em questões de fraseado, o compositor teve, durante os encontros, a oportunidade de esclarecer sua concepção em pontos que considerou importantes.

[59] Informação fornecida por Guanais em junho de 2017.

Em 27 de julho de 2017, Guanais explicou aos compositores-intérpretes que o tempo, no início do primeiro movimento (e trechos assemelhados) era muito livre; que ele poderia até ter escrito a peça sem barras de compasso, embora não o tivesse feito. Afirmou, ainda, que o tempo era metronômico apenas em partes do segundo movimento (informação verbal)[60].

Durante a mesma reunião, a primeira autora deste trabalho perguntou ao compositor se a última nota do compasso 11 (Fig. 19) era realmente forte, como grafado, ou se deveria ser tocada já em *mezzo-forte* (como as notas do compasso seguinte), pois esta autora a percebia como *anacruse* para o próximo compasso. Guanais respondeu que não se tratava de *anacruse:* a referida nota deveria ser pensada como ligada ao motivo anterior; além disso, uma grande vírgula de interpretação deveria ser executada entre os compassos desta passagem.

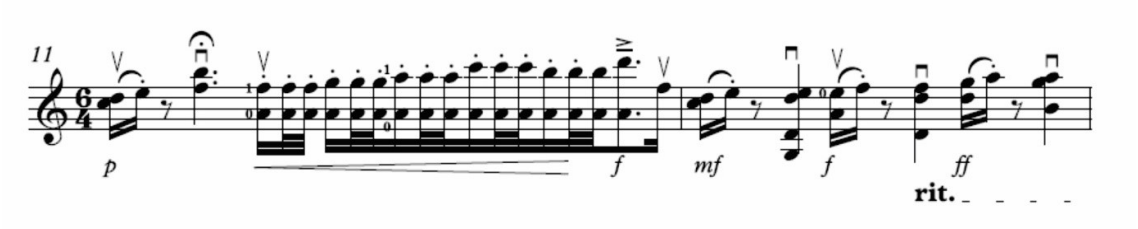

Fig. 19: Compassos n. 11 e 12 de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais. Fonte: Guanais (2017g: 1).

Durante a reunião de 6 de setembro de 2017, o compositor, após ouvir um trecho (c. 160) em *pizzicato* (Fig. 20), explicou que não gostaria que estas notas fossem tocadas metricamente. O compositor pediu que a pesquisadora-intérprete as tocasse de maneira espaçada e irregular, "como gotas de chuva caindo do telhado" (informação verbal)[61], tendo seu pedido atendido pela *performer*.

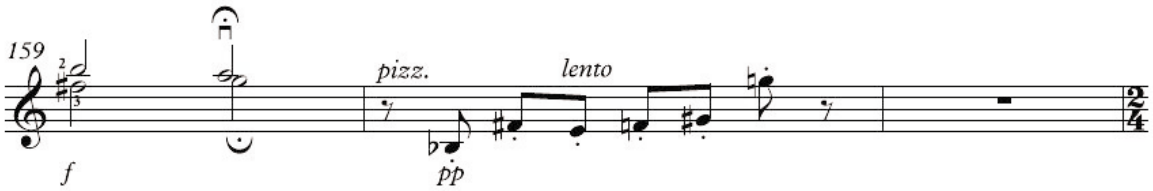

Fig. 20: Compasso n. 160 do 2º movimento de *O Caldeirão dos esquecidos*, de Guanais. Fonte: Guanais (2017g: 7).

A estreia

O Caldeirão dos esquecidos teve sua estreia mundial em 14 de setembro de 2017, dentro do II Recital de Mestrado da primeira autora deste trabalho[62]. Durante a performance houve, a pedido do compositor, a projeção de um vídeo de animação.

[60] Informação fornecida por Guanais em julho de 2017.

[61] Informação fornecida por Guanais em setembro de 2017.

[62] Recital realizado em 14 de setembro de 2017, às 20h, no Auditório Onofre Lopes, na EMUFRN, em Natal-RN.

Esse vídeo de animação (Figura 11), criado pela *designer* Cristiana Silva Barbosa (CrisB), foi projetado sobre os rebatedores acústicos do auditório[63] (uma concha acústica de madeira). As imagens, inspiradas no estilo da xilogravura nordestina, moviam-se lentamente, de forma a não concorrer com a música. Ao mesmo tempo, ressaltavam a ambiência e contavam a história do massacre do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto (HOLSCHUH, 2019).



Vídeo 1: Estreia de *O Caldeirão dos esquecidos* para violino *solo*, de Guanais. Fonte: O Caldeirão dos Esquecidos (2017).

Embora *O Caldeirão dos esquecidos* tenha sido escrito como uma obra musical completa em si mesma, não dependendo, portanto, de nenhum complemento, o vídeo de animação acabou, em sua modernidade tecnológica, adquirindo uma função análoga à da xilogravura nos folhetos de cordel.

O folheto de cordel foi escolhido como bandeira do movimento armorial por aglutinar três formas artísticas diversas: a poesia, a xilogravura e a música, através da poesia cantada (SANTOS, 2009: 19). Palavra e imagem estariam conectadas, dentro de uma "[...] estrutura mais ou menos complexa de visualidade emblemática no limite do ideograma" (ZUMTHOR, 1980 *apud* SANTOS, 2009: 19).

Assim, a música de Guanais corresponderia, a um tempo, à poesia cantada e à própria palavra, na medida em que o discurso musical instrumental é o texto em si. Ao mesmo tempo, o vídeo de animação de CrisB substituiria a xilogravura, não apenas por ser uma arte visual, mas porque interpenetra e complementa o sentido do texto musical.

[63] Auditório Onofre Lopes, na EMUFRN.

Considerações finais

O método utilizado para a realização desta pesquisa compreendeu reuniões presenciais entre o compositor e os pesquisadores-intérpretes, além de trocas de correspondência eletrônica e telefonemas. Os dados recolhidos através destes meios foram cronologicamente organizados e preservados em um diário eletrônico. Dessa forma, foi possível constatar que a metodologia utilizada nesta pesquisa se revelou eficaz e flexível, atendendo a todos os envolvidos no processo colaborativo.

A análise comparativa entre os diferentes esboços de *O Caldeirão dos esquecidos* e o conteúdo das reuniões, conforme anotado no diário eletrônico, comprovou que a atuação dos pesquisadores-intérpretes, dentro do processo colaborativo, impactou significativamente o resultado da composição, levando a alterações na escrita da obra. Esta se tornou mais idiomática, tanto do ponto de vista da técnica violinística quanto do estilo armorial, e foi enriquecida com técnicas e efeitos não previamente conhecidos pelo compositor.

Algumas das informações fornecidas a Guanais sobre possibilidades do instrumento foram utilizadas pelo compositor em várias passagens da obra. Parte das alterações feitas nos esboços visou corrigir ou melhorar a escrita, do ponto de vista da técnica de mão esquerda. Outras modificações buscaram uma aproximação de passagens específicas ao idioma da rabeca e ao estilo armorial. Finalmente, algumas modificações tiveram por objetivo incluir na obra a utilização de técnicas específicas, demonstradas pelos pesquisadores-intérpretes, como o *pizzicato* de mão esquerda e o *glissando* cromático.

O trabalho colaborativo entre os pesquisadores-intérpretes e o compositor interferiu positivamente não apenas na escrita de *O Caldeirão dos esquecidos*, mas também teve importante papel na preparação para a performance. A interpretação apresentada em sua estreia foi construída em contato direto com o compositor durante todo o processo colaborativo, mas, especialmente, nos três meses que antecederam a estreia mundial da obra. A revisão dos dados anotados em diário demonstrou que a presença do compositor durante a construção da interpretação influenciou no resultado da execução musical.

Foi possível concluir, a partir dos resultados obtidos nesta pesquisa, que a colaboração compositor-intérprete analisada impactou positivamente tanto a composição quanto a interpretação da obra.

Além dos dados apresentados neste artigo, esta pesquisa proporcionou, através de encomenda, a criação de uma nova obra para violino *solo* em estilo armorial, contribuindo para a ampliação do repertório da música erudita nordestina para este instrumento.

Espera-se, com este trabalho, contribuir com futuras pesquisas que incluam o processo colaborativo entre compositor e intérprete. Espera-se, também, instigar intérpretes e compositores a estreitarem suas relações, trocando conhecimento e construindo, juntos, novas e melhores composições e interpretações.

Referências

BOYDEN, David D.; STOWELL, Robin. Glissando. *In*: SADIE, S. (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 10. 2. ed. London: Macmillan, 2001. p. 13-15.

CHEW, Geoffrey; BROWN, Clive. Staccato. *In*: SADIE, S. (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 24. 2. ed. London: Macmillan, 2001. p. 240-241.

DOMENICI, Catarina Leite. Beyond notation: the oral memory of Confini. *In*: PERFORMA – ENCONTROS DE INVESTIGAÇÃO EM PERFORMANCE, 11., 2011, Aveiro. *Anais* [...]. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011. p. 1-14. Disponível em: http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2011/ CatarinaDomenici.pdf. Acesso em: 9 nov. 2017.

GOMES, Antônio Máspoli de Araújo. A destruição da terra sem males: o conflito religioso do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto. *Revista USP*, São Paulo, n. 82, p. 54-67, jun./ago. 2009. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13750/15568. Acesso em: 12 set. 2016.

GUANAIS, Danilo. *Sinfonia n.1*. Para coro, orquestra, atores e luzes. Natal, Campinas: [s. n.], 2002. Partitura não publicada. Disponível em: https://www.dropbox.com/s/ jxa4g951e8zosbd/Sinfonia_No_01-Danilo-Guanais.pdf?dl=0. Acesso em: 23 fev. 2016.

GUANAIS, Danilo. *Missa de Alcaçus*. Natal: EDUFRN, 2012. Partitura.

GUANAIS, Danilo. *A paixão segundo Alcaçus*. Para coro, soprano, mezzo-soprano, tenor e baixo soli, violão solo, narrador e orquestra. Textos: Evangelho de Marcos, José Saramago e Danilo Guanais. Natal: [s. n., 2013]. Partitura não publicada. Disponível em: https://www.dropbox.com/s/w321voek3xr9891/Paixao%20segundo%20Alcacus_ partitura%20completa-Danilo-Guanais.pdf?dl=0. Acesso em: 23 fev. 2016.

GUANAIS, Danilo. *Para o artigo*. Destinatário: Mariana Holschuh. [S. l.], 23 maio 2016a. 1 mensagem eletrônica.

GUANAIS, Danilo. *O Caldeirão dos Esquecidos*: esboço n. 1. Para violino. Natal: manuscrito, não paginado, 2016b. Partitura não publicada.

GUANAIS, Danilo. *O Caldeirão dos Esquecidos*: esboço n. 2. Para violino. Natal: Sibelius, 2016c. Partitura não publicada.

GUANAIS, Danilo. *Sobre o Caldeirão dos esquecidos*. Destinatário: Mariana Holschuh. [S. l.], 11 set. 2016d. 1 mensagem eletrônica.

GUANAIS, Danilo. *Série "Caldeirão".* Destinatário: Mariana Holschuh. [S. l.], 8 nov. 2016e. 1 mensagem eletrônica.

GUANAIS, Danilo. *O Caldeirão dos esquecidos*: esboço n. 3. Para violino. Natal: Sibelius, 2017a. Partitura não publicada.

GUANAIS, Danilo. *O Caldeirão dos esquecidos*: esboço n. 4. Para violino. Natal: Sibelius, 2017b. Partitura não publicada.

GUANAIS, Danilo. *O Caldeirão dos esquecidos*: esboço n. 5. Para violino. Natal: Sibelius, 2017c. Partitura não publicada.

GUANAIS, Danilo. *O Caldeirão dos esquecidos*: 1ª Versão Final. Para violino. Natal: Sibelius, 2017d. Partitura não publicada.

GUANAIS, Danilo. *O Caldeirão dos esquecidos*: 2ª Versão Final. Para violino. Natal: Sibelius, 2017e. Partitura não publicada.

GUANAIS, Danilo. O Caldeirão dos esquecidos para violino solo. *In*: HOLSCHUH, Mariana de Moraes. *Recital de Mestrado*. Natal, 2017f. Programa de concerto. 1 folder. Recital realizado em 14 de setembro de 2017, às 20h, no Auditório Onofre Lopes, na EMUFRN.

GUANAIS, Danilo. *O Caldeirão dos esquecidos*: para violino só. Natal: Sibelius, 2017g. Partitura não publicada.

GUANAIS, Danilo. *O Caldeirão no Encomun*. Destinatário: Mariana Holschuh. [S. l.], 21 mar. 2019a. 1 mensagem eletrônica.

GUANAIS, Danilo. *Sobre "Jurema Encantada"*. Destinatário: Mariana Holschuh. [S. l.], 22 out. 2019b. 1 mensagem eletrônica.

HOLSCHUH, Mariana de Moraes. *O Caldeirão dos esquecidos de Danilo Guanais*: gênese e interpretação de uma obra para violino solo em estilo Armorial. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/24899. Acesso em: 29 mar. 2020

HOLSCHUH, Mariana de Moraes. Criando um vídeo para o caldeirão dos esquecidos: desafios e soluções para a performance ao vivo com projeção de animação. *In*: PERFORMUS'19 - CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL - ABRAPEM, 7., 2019, Goiânia. *Anais* [...]. Goiânia: Instituto Federal de Goiás, 2019. p. 79-81. Disponível em: https://abrapem.org/vii-congresso-anais/. Acesso em: 29 mar. 2020.

IDIOMATIC. *In*: RANDEL, D. M. (ed.). *The Harvard Dictionary of Music*. 4. ed. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2003. p. 403

LIMA, Erickinson Bezerra de. *Danilo Guanais e sua trilogia composicional*: um percurso nordestino e seu impacto na interpretação. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal, 2014. Disponível em: https:// ria.ua.pt/ bitstream/10773/13756/1/Tese.pdf. Acesso em: 23 fev. 2016.

MARINHO, Marina Tavares Zenaide. *Aspectos analítico-interpretativos e a estética Armorial no concertino em Lá maior para violino e orquestra de cordas, de Clóvis Pereira*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010. Disponível em: http://tede.biblioteca. ufpb.br/handle/tede/6630. Acesso em: 2 out. 2015.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A música no Movimento Armorial*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. A música no movimento armorial. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2007, São Paulo. *Anais* [...].

São Paulo: Unesp, 2007. Não paginado. Disponível em: http://antigo.anppom. com.br/anais/ anaiscongresso_ anppom_2007/musicologia/musicol_APNobrega. pdf. Acesso em: 9 nov. 2017.

O CALDEIRÃO dos esquecidos: estreia - 14/09/2017. Compositor: Danilo Guanais. Intérprete, violino: Mariana de Moraes Holschuh. Publicado pelo canal Mariana Holschuh. Natal: [*s. n.*], 2017. 1 vídeo (21 min). Disponível em: https://www.youtube.com/ watch?v=M5sd8mA8BMA&feature=youtu.be. Acesso em: 6 abr. 2020.

QUEIROZ, Rucker Bezerra de. *Abordagem analítico-interpretativa da Sonatina (1995) para violino e piano de Danilo Guanais*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. Disponível em: http://repositorio. unicamp.br/jspui/ bitstream/REPOSIP/285117/1/Queiroz_RuckerBezerra_M.pdf. Acesso em: 20 set. 2015.

QUEIROZ, Rucker Bezerra de. *O movimento Armorial em três tempos*: aspectos da música nordestina na contextualização dos Quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code= 000925821. Acesso em: 11 out. 2015.

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

SANTOS, Roderik. *Isso não é um violino?*: usos e sentidos contemporâneos da rabeca no Nordeste. Natal: IFRN, 2011. Disponível em: https://memoria.ifrn.edu.br/ bitstream/ handle/1044/1095/Isso%20na%CC%83o%20e%CC%81%20um%20violino%20-%20Ebook. pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 7 nov. 2017.

SANTOS, Virgínia Cavalcanti. *Uma descrição sonora contemporânea do imagético tradicional armorial como subsídio para abordagens interpretativas do ciclo de canções "visagem" de Nelson Almeida*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/ handle/123456789/20984. Acesso em: 2 ago. 2016.

STOWELL, Robin. Portamento (ii). *In*: SADIE, S. (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 20. 2. ed. London: Macmillan, 2001. p. 183.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: EDUFPE, 1974.

SUL Ponticello. *In*: SADIE, S. (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 24. 2. ed. London: Macmillan, 2001. p. 704.

WALLS, Peter. *Bow*: II. Bowing: 3. Bowstrokes after c1780: (iv) Détaché. *In*: SADIE, S. (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 4. 2. ed. London: Macmillan, 2001a. p. 146-147.

WALLS, Peter. *Bow*: II. Bowing: 3. Bowstrokes after c1780: (v) Martelé. *In*: SADIE, S. (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 4. 2. ed. London: Macmillan, 2001b. p. 147.

WALLS, Peter. *Bow*: II. Bowing: 3. Bowstrokes after c1780: (viii) Spiccato. *In*: SADIE, S.(Ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 4. 2. ed. London: Macmillan, 2001c. p. 147.

WALLS, Peter. *Bow*: II. Bowing: 3. Bowstrokes after c1780: (vii) Sautillé. *In*: SADIE, S. (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 4. 2. ed. London: Macmillan, 2001d. p. 147.

Mariana de Moraes Holschuh é mestra em Música pela UFRN e bacharela em Violino pela USP. Violinista da Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte (OSRN) desde 2006, atua na função de chefe do naipe de segundos violinos desde 2013. Mariana tem atuado regularmente, também, como solista e camerista, sendo membro-fundadora do Trio Acauã. Em 2017, defendeu, sob orientação de Rucker Bezerra de Queiroz, a dissertação *O Caldeirão dos esquecidos de Danilo Guanais: gênese e interpretação de uma obra para violino solo em estilo Armorial* e realizou a estreia mundial da obra pesquisada. Atualmente, pesquisa as áreas de interpretação de Música Brasileira dos Sécs. XX e XXI e de ensino de instrumentos de corda a distância. m_holschuh@yahoo.com

Rucker Bezerra de Queiroz é professor titular da UFRN e doutor em música pela Unicamp. Foi aluno de Yerko Pinto e Andrzej Grabiec (EUA), tendo vencido concursos no Brasil e na Itália. Em 2015 fez a estreia do poema sinfônico *O Turista Aprendiz*, de D. Guanais, em temporada no Brasil e na Alemanha. Em 2016 foi solista da Terra Symphony Orchestra (Nova York) e em 2017 apresentou *workshop* e recital de música brasileira nos Emirados Árabes Unidos. ruckerbq@gmail.com

Luciana Noda é doutora e mestra em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e bacharela em Piano pela Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo. Pianista atuante em palcos por todo o país, Luciana Noda tem realizado estreias de renomados compositores contemporâneos brasileiros, como Liduíno Pitombeira, José Orlando Alves e Antonio Ribeiro. Foi *fulbright visiting scholar* na University of Colorado-Boulder (EUA) em 2015-2016. Atualmente é professora de piano da Universidade Federal da Paraíba e integra o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Música desta instituição. Tem apresentado regularmente os resultados de suas pesquisas em congressos nacionais e internacionais. É membro da Anppom (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música) e membro-fundadora da Abrapem (Associação Brasileira de Performance Musical). lucnoda@gmail.com