

**Universidade de Évora – Escola de Artes**

**Mestrado em Música**

**Área de especialização | Interpretação**

**Dissertação**

**Música Armorial para Guitarra de Danilo Guanais (1965): Análise Técnico-Interpretativa de Obras Seleccionadas.**

**Éwerson de Carvalho Santos**

**Orientador(es) | Dejan Ivanović**

**Évora 2025**

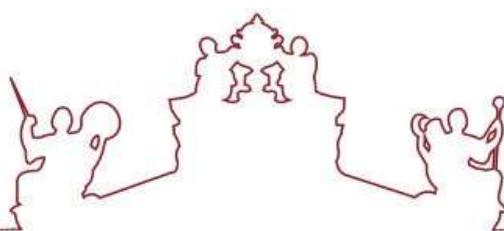
---

---

---

---

---



**Universidade de Évora – Escola de Artes**

**Mestrado em Música**

**Área de especialização | Interpretação**

**Dissertação**

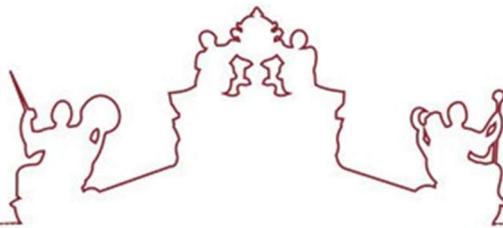
**Música Armorial para Guitarra de Danilo Guanais (1965): Análise  
Técnico-Interpretativa de Obras Seleccionadas.**

**Éwerson de Carvalho Santos**

**Orientador(es) | Dejan Ivanović**

**Évora 2025**





A dissertação foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Pedro Moreira (Universidade de Évora)

Vogais | Dejan Ivanović (Universidade de Évora) (Orientador)  
Pedro Amaral (Universidade de Évora) (Arguente)

Música é suficiente para uma vida, mas uma  
vida não é suficiente para a música.

Sergei Rachmaninoff

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelas oportunidades e força de vontade para batalhar pelos meus objetivos.

À minha mãe, Maria Goretti, que, mesmo com a distância que nos separa, nunca me deixou sentir sozinho. Sou eternamente grato por seu apoio incondicional desde o momento em que decidi seguir a carreira de músico e quando tomei a decisão de me mudar para outro país em busca dos meus sonhos. Agradeço profundamente por não medir esforços para me incentivar a perseguir meus objetivos, sempre se fazendo presente em minha vida e me oferecendo amor e sabedoria. A educação que recebi de você moldou quem sou hoje em dia e me ajuda a seguir em frente. Este trabalho é tanto seu quanto meu.

Ao meu irmão Gustavo Carvalho e sua família, sou grato por todo o apoio e incentivo ao longo desta jornada. Mesmo à distância, sempre se mantiveram em contato, oferecendo palavras de motivação e confiança quando eu mais precisava. Vocês são pessoas fundamentais na minha vida. Agradeço por estarem sempre ao meu lado.

Ao compositor Danilo Guanais, por sua disponibilidade e atenção para este trabalho, pelas conversas e ensinamentos sobre o movimento armorial e sua música.

Ao professor Dejan Ivanović, por seus ensinamentos valiosos, ricos de conhecimento e musicalidade. Sua empatia, amizade e atenção fazem toda diferença, contribuindo significativamente para o meu crescimento pessoal enquanto aluno, ajudando-me a ser melhor profissional a cada dia.

À todas as pessoas que de alguma forma contribuíram direta ou indiretamente para que eu pudesse seguir meus sonhos.

## **Música Armorial para Guitarra de Danilo Guanais (1965): Análise Técnico-Interpretativa de Obras Seleccionadas**

### **Resumo**

Com a significativa criação do Movimento Armorial por Ariano Suassuna (1927 – 2014), a identidade cultural do nordeste brasileiro ganhou uma importante visibilidade no cenário artístico. Constantemente em transformação, esta manifestação é influenciada por pensadores que introduzem ideias a esta estética. Danilo Guanais (1965), inspirado pelos elementos armoriais característicos e pela linguagem da música moderna, propõe unir materiais tradicionais e contemporâneos na sua música, que é objeto de estudo deste trabalho a partir das obras escritas para guitarra/violão a solo: *Três Tocatas Armoriais* e *Água de Chocalho*. Serão realizadas análises que visam oferecer ferramentas e reflexões ao intérprete, com o intuito de contribuir para a *performance* das obras. Nesse sentido, serão também destacadas abordagens relevantes sobre identidade, cultura, o compositor e o movimento armorial.

**Palavras-chave:** Movimento Armorial; Danilo Guanais; Guitarra; Interpretação; Identidade.

## **Armorial Music for Guitar by Danilo Guanais (1965): Technical & Interpretative Study of the Selected Works**

### **Abstract**

With the significant creation of the Armorial Movement by Ariano Suassuna (1927–2014), the cultural identity of Brazil's Northeast gained important visibility in the artistic scene. Constantly evolving, this manifestation is influenced by thinkers who introduce ideas into this aesthetic. Danilo Guanais (1965), inspired by characteristic armorial elements and the language of modern music, proposes to unite traditional and contemporary materials in his music, which is the subject of this study, focusing on the works written for solo guitar: *Três Tocatas Armoriais* and *Água de Chocalho*. Analyses will be conducted to provide tools and reflections for the performer, aiming to contribute to the performance of these works. In this sense, relevant approaches regarding identity, culture, the composer, and the Armorial Movement will also be highlighted.

**Keywords:** Armorial Movement; Danilo Guanais; Guitar; Interpretation; Identity.

## ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

#	Sustenido
b	Bemol
<b>BPM</b>	Batimentos por minuto
<i>fff</i>	Forte fortíssimo
<b>I</b>	Invertido
<b>MPB</b>	Música Popular Brasileira
<b>NAMP</b>	New Armorial Music Project
<b>P</b>	Prime
<b>R</b>	Retrógrado
<b>RI</b>	Retrógrado Invertido
<b>UFPE</b>	Universidade Federal de Pernambuco
<b>UFRN</b>	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
<b>UNESCO</b>	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.
<b>UNIRIO</b>	Universidade Federal do Rio de Janeiro

<b>C</b>	= 0	Dó
<b>B#</b>	= 0	Sí sustenido
<b>C#</b>	= 1	Dó sustenido
<b>Db</b>	= 1	Ré bemol
<b>D</b>	= 2	Ré
<b>D#</b>	= 3	Ré sustenido
<b>Eb</b>	= 3	Mi bemol
<b>E</b>	= 4	Mi
<b>E#</b>	= 5	Mi sustenido
<b>Fb</b>	= 4	Fá bemol
<b>F</b>	= 5	Fá
<b>F#</b>	= 6	Fá sustenido
<b>Gb</b>	= 6	Sol bemol
<b>G</b>	= 7	Sol
<b>G#</b>	= 8	Sol sustenido
<b>Ab</b>	= 8	Lá bemol
<b>A</b>	= 9	Lá
<b>A#</b>	= 10	Lá sustenido
<b>Bb</b>	= 10	Si bemol
<b>B</b>	= 11	Si
<b>Cb</b>	= 11	Dó bemol

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>1. IDENTIDADE</b> .....	<b>5</b>
1.1. Identidade enquanto conceito.....	5
1.2. A identidade musical no Brasil no século XX .....	7
1.3. A identidade da guitarra/violão no Brasil .....	8
1.4. Influência do Nacionalismo e do Folclorismo .....	9
1.5. O Desvio de influências externas no Movimento Armorial.....	11
1.6. A busca pela identidade .....	12
<b>2. ESTADO DA ARTE</b> .....	<b>13</b>
2.1. Origem .....	15
2.2. Características .....	16
2.3. Fases.....	17
2.3.1. Experimental (1970–1980).....	17
2.3.2. Romançal (1980–1995).....	17
2.3.3. Arraial (1995).....	18
2.4. Influência em compositores .....	19
<b>3. COMPOSITOR DANILO GUANAIS</b> .....	<b>21</b>
3.1. Breve biografia.....	21
3.2. Características composicionais .....	22
3.3. Danilo Guanais e a guitarra/violão.....	24
3.4. Obras de relevância.....	25
3.5. New Armorial Music Projeto (NAMP).....	26
<b>4. ANÁLISE DAS OBRAS SELECIONADAS</b> .....	<b>27</b>
4.1. Três Tocatas Armoriais .....	28
4.1.1. O Romance do Boi da Mão de Pau .....	29
4.1.2. Poema Negro .....	37
4.1.3. O Vôo Admirável do Pavão Misterioso .....	42
4.2. Água de Chocalho.....	46
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>56</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>58</b>
<b>ANEXO A</b> .....	<b>60</b>
<b>ANEXO B</b> .....	<b>64</b>
<b>ANEXO C</b> .....	<b>69</b>
<b>ANEXO D</b> .....	<b>75</b>
<b>ANEXO E</b> .....	<b>90</b>
<b>ANEXO F</b> .....	<b>94</b>
<b>ANEXO G: ENTREVISTA</b> .....	<b>97</b>

## ÍNDICE DE TABELAS

Tabela n.º 1: Matriz da série de <i>Água de Chocalho</i>	p. 47
Tabela n.º 2: Matriz da 2. <sup>a</sup> variante no modo retrógrado invertido	p. 48
Tabela n.º 3: Matriz da 3. <sup>a</sup> variante no modo retrógrado invertido	p. 49
Tabela n.º 4: Matriz da 4. <sup>a</sup> variante no modo retrógrado invertido	p. 49

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura n.º 1: Pintura <i>sem título</i> de A. Suassuna (Óleo sobre madeira, sem título)	p.13
Figura n.º 2: Célula rítmica do <i>maracatu</i>	p.16
Figura n.º 3: Célula rítmica do <i>baião</i>	p.16
Figura n.º 4: Três pautas em <i>Poema Negro</i> (Comp. n.ºs 87-91)	p.22
Figura n.º 5: Versos do cordel <i>Romance do Boi da Mão de Pau</i>	p.29
Figura n.º 6: Simbolização do efeito percussivo no <i>Romance do Boi da Mão de Pau</i> (Comp. n.º 1)	p. 29
Figura n.º 7: Melodia acompanhada de <i>ostinato</i> (Comp. n.ºs 19-23)	p. 30
Figura n.º 8: Melodia executada na linha de baixo (Comp. n.ºs 57-61)	p. 30
Figura n.º 9: Dois sistemas (Comp. n.ºs 24-29)	p. 31
Figura n.º 10: <i>Prelúdio</i> n.º 1 (Comp. n.ºs 1-2)	p. 31
Figura n.º 11: <i>Sonatina</i> para violão de José Alberto Kaplan (Comp. n.ºs 21-23)	p. 31
Figura n.º 12: Corda solta a cada três notas no <i>Romance do Boi da Mão de Pau</i> (Comp. n.ºs 83-85)	p. 32
Figura n.º 13: Corda solta a cada três notas no <i>Estudo</i> n.º 12 de H. Villa-Lobos (Comp. n.ºs 22-23)	p. 32
Figura n.º 14: Sequência de <i>slurs</i> (Comp. 86-87)	p. 33
Figura n.º 15: Clímax da <i>Toccata</i> n.º 1 (Comp. n.ºs 106-107)	p. 33
Figura n.º 16: Acorde de Lá menor presentes na obra (Comp. n.ºs 6-9)	p. 34
Figura n.º 17: Linha melódica do baixo (Comp. n.ºs 24-26)	p. 34
Figura n.º 18: Acorde de Lá menor (Comp. n.ºs 138-140)	p. 35
Figura n.º 19: Modalismo (Comp. n.º 6)	p. 35
Figura n.º 20: Indicação <i>Com sentimento</i> (Comp. n.º 1)	p. 37
Figura n.º 21: Frase melódica com <i>tenuto</i> e <i>fermata</i> (Comp. n.ºs 14-18)	p. 37
Figura n.º 22: Sequência de quiáteras (Comp. n.ºs 6-8)	p. 38
Figura n.º 23: <i>Fermata</i> (Comp. n.ºs 31-33)	p. 38
Figura n.º 24: Três sistemas (Comp. n.ºs 92-97)	p. 39
Figura n.º 25: Pedal da nota Mi no <i>Poema Negro</i> (Comp. n.ºs 34-42)	p. 39
Figura n.º 26: Pedal da nota Mi no <i>Estudo</i> n.º 11, de H. Villa-Lobos (Comp. n.º 49)	p. 39
Figura n.º 27: Melodias em diferentes vozes (Comp. n.ºs 87-88)	p. 40
Figura n.º 28: Três melodias simultâneas (Comp. n.º 92)	p. 40
Figura n.º 29: Acorde de Lá menor (Comp. n.º 169)	p. 41
Figura n.º 30: Capa do cordel no <i>Romance do Pavão Misterioso</i>	p. 42
Figura n.º 31: Intervalos no início do <i>Vôo admirável do Pavão Misterioso</i>	p. 43

Figura n.º 32: <i>Estudo</i> n.º 13 de György Ligeti (Comp. 1-3)	p. 43
Figura n.º 33: Secção contrastante	p. 44
Figura n.º 34: Acréscimo de notas à mesma ideia musical	p. 44
Figura n.º 35: Acordes paralelos	p. 45
Figura n.º 36: Capa da partitura de <i>Água de Chocalho</i>	p. 46
Figura n.º 37: Série dodecafónica de <i>Água de Chocalho</i>	p. 46
Figura n.º 38: 1.ª apresentação da série original (Comp. n.ºs 9-19)	p. 47
Figura n.º 39: 2.ª variante no modo retrógrado invertido (Comp. n.ºs 14-25)	p. 48
Figura n.º 40: 3.ª variante executada simultaneamente com a anterior (c. n.ºs 21-28)	p. 48
Figura n.º 41: 4.ª variante apresentada (Comp. n.ºs 19-29)	p. 49
Figura n.º 42: Tema principal de <i>Água de Chocalho</i>	p. 50
Figura n.º 43: Acentuações (Comp. n.ºs 84-86)	p. 50
Figura n.º 44: Célula rítmica do <i>baião</i>	p. 51
Figura n.º 45: <i>Revoada</i> , do Quinteto Armorial. (Comp. n.ºs 1-7)	p. 51
Figura n.º 46: <i>Ostinato</i> uníssono (Comp. n.ºs 52-64)	p. 52
Figura n.º 47: Ritmo percussivo do <i>maracatu</i> (Comp. n.º 209)	p. 52
Figura n.º 48: <i>Tambora</i> escrita na obra <i>Água de Chocalho</i> (Comp. n.º 41)	p. 53
Figura n.º 49: Acorde construído a partir da combinação vertical de notas executadas em simultâneo (Comp. n.º 40)	p. 53
Figura n.º 50: Paralelismo de acordes (Comp. n.ºs 26-29)	p. 54
Figura n.º 51: Acorde de Ré menor (Comp. n.º 44)	p. 54
Figura n.º 52: Acorde de Ré com o intervalo de 4ª aumentada (Comp. n.ºs 41-43)	p. 54
Figura n.º 53: Acorde quartal (Comp. n.º 12)	p. 55

## INTRODUÇÃO

Relacionado e formado na vivência das culturas populares, o Movimento Armorial<sup>1</sup> propõe ser uma estética artística, baseada nas características culturais populares da região nordeste, que procura integrar as diversas formas de expressões artísticas — como a música, literatura, teatro e as artes plásticas — em uma arte erudita, contribuindo para a sistematização, difusão e o registo da mesma. Segundo o próprio criador, Ariano Suassuna (1927–2014) [1974, p. 7], “[a] arte armorial é aquela que tem como traço comum a ligação com o espírito mágico dos [folhetos] do Romanceiro do Nordeste<sup>2</sup>, com a Música de Viola<sup>3</sup>, rabeca ou pífano que acompanha seus [cantares]”. A música armorial, por sua vez, obteve destaque nesta corrente devido as possibilidades em que pode ser utilizada. Com o seu desenvolvimento, novas linguagens e técnicas composicionais estão a ser empregadas, sejam elas já recursos utilizados há séculos ou modernos. O compositor Danilo Guanais (n. 1965) propõe em sua iniciativa com o "*The New Armorial Music Project*" a utilização de técnicas composicionais modernas, como o serialismo, por exemplo, realizando um cruzamento com as influências tradicionais da música nordestina e dedicando uma parte da sua obra à guitarra/violão a solo.

O principal objetivo do presente trabalho é realizar uma análise crítica de obras selecionadas do compositor Danilo Guanais dentro da perspectiva armorial, visando o aprimoramento da interpretação, além de delinear o conjunto de aspectos históricos e regionais que permeiam as peças. Nesse sentido, será realizada uma abordagem sobre questões de identidade e folclorismo, a fim de entender em que contexto se origina o Movimento Armorial, a sua importância como uma arte representativa de uma população e como isso afeta diretamente as escolhas do intérprete ao executar essa música. A importância desse trabalho se dá pelo facto de abordar uma corrente artística que está em crescente expansão no âmbito da pesquisa científica, visto que se trata de um movimento recente — criado no início dos anos 70 do século passado — e necessita de pesquisas aprofundadas sobre a sua história e estética, principalmente concernentes à sua música e à guitarra. Com a evolução do movimento armorial, novas técnicas e recursos artísticos estão a ser empregados nas diversas áreas das artes. Na música, por exemplo, estilos composicionais modernos, como o serialismo e dodecafonismo, estão sendo utilizados para ampliar o campo de possibilidades do uso da música armorial, carecendo de um estudo minucioso para analisar de que forma é que os mesmos se relacionam.

---

<sup>1</sup> Nota do autor (N.a.): “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.” (Suassuna, 1974, p. 9)

<sup>2</sup> N.a.: Literatura popular do nordeste brasileiro composta por narrativas que abordam temas de amor, tragédia, heroísmo e misticismo. São tradicionalmente transmitidos de forma oral ou através de cordéis.

<sup>3</sup> N.a.: Expressão relacionada à música executada por viola, no qual geralmente o cantor narra uma história em forma recitativa.

As principais referências teóricas utilizadas no presente trabalho procuram expressar conceitos artísticos relacionados com a sociedade, o movimento armorial e a análise musical. Dentre alguns autores, estão:

- Suassuna (1974), idealista do Movimento Armorial que proporciona um amplo entendimento sobre esta manifestação em seus trabalhos;
- Hall (2006), que traz à luz diferentes abordagens relacionadas à definição de identidade;
- Tabora (2011), que realiza uma ligação entre o violão e a identidade musical brasileira.

É preciso mencionar os métodos e procedimentos adotados para a recolha de dados baseados em duas ferramentas de carácter qualitativo que foram escolhidas por serem objetos de estudo que auxiliam o esclarecimento de questões que o presente trabalho procura responder. As metodologias selecionadas são as entrevistas com o compositor Danilo e a análise de partituras selecionadas. Relativamente à 1.<sup>a</sup> entrevista com o compositor em análise, realizada através de um questionário<sup>4</sup>, teve como objetivo conhecer o artista e a sua carreira musical, bem como a ligação com a guitarra/violão e com o Movimento Armorial. O plano da entrevista foi organizado em cinco partes, no qual cada secção abordava temas essenciais para o desenvolvimento da dissertação:

1. Breve apresentação do compositor;
2. Contato com a guitarra/violão;
3. Movimento Armorial;
4. Composição;
5. Interpretação.

Na 1.<sup>a</sup> secção, além da entrevista, também, foi possível colectar dados do *website* de D. Guanais que contém informações biográficas e algumas peças do seu catálogo que transitam entre várias formações musicais. Na 2.<sup>a</sup> parte, foram abordadas questões sobre como surgiu o seu interesse pela guitarra/violão, quais foram suas influências e a importância que este instrumento teve na sua vida. A seguir, na 3.<sup>a</sup> secção, procurámos conhecer a origem da sua relação com o Movimento Armorial, o interesse em compor a partir das características desta manifestação e sobre o seu projeto *The New Armorial Music Project* (NAMP). Na 4.<sup>a</sup> parte, tentou-se entender como Guanais realiza as suas obras musicais e qual é o tipo de tratamento aplicado em diversos

---

<sup>4</sup> N.a.: A entrevista completa com o compositor e suas respostas está disponível nos anexos do presente trabalho.

elementos composicionais. Na última secção, foram abordados os tópicos referentes à interpretação, com o objetivo de conhecer do ponto de vista do próprio compositor, a sua relação com os intérpretes de suas obras, bem como que conhecimento interpretativo é considerado pelo próprio como essencial.

A análise das partituras tornou-se a segunda ferramenta metodológica adotada no presente trabalho. Além de estar relacionado com a mencionada entrevista, o processo analítico, também, está dividido em diversos elementos relevantes, tanto do ponto de vista do intérprete como do compositor. Um dos pontos investigados foi a detecção da fonte de inspiração ou a ocasião de escrita por parte de Guanais em relação às peças selecionadas neste trabalho. Tendo em vista que o compositor realça que, normalmente, as suas obras possuem influência de trabalhos literários, investigou-se este aspecto a fim de perceber qual o contexto em que a música foi idealizada. A seguir, foi realizada uma análise morfológica da peça, com o objetivo de explorar as suas características formais e estruturais, bem como a harmonia, melodia e o ritmo. A interpretação enquadra-se como a principal perspectiva a ser abordada nas análises. Nesse sentido, são investigados trechos musicais que possuam algum grau de importância para a obra, bem como a execução de elementos musicais como agógica, timbre e registo dinâmico.

A relação do compositor com o Movimento Armorial enquadra-se como um importante aspecto nas análises, indicando ao intérprete os elementos característicos da manifestação presentes na obra. Pereira (2017), numa entrevista concedida à investigadora Marília Santos, indica a seguinte observação:

Os músicos da tradição popular do interior do Nordeste usavam reminiscências melódicas que foram deixadas pelos povos que colonizaram o Brasil. Então, Ariano dava explicações com este direcionamento. Desta maneira[,] os músicos que faziam parte desta construção musical começavam a ter noção, a partir da fala de Ariano, e[,] depois[,] a partir do contato com os músicos de tradição oral, de como seria esta música da qual o escritor falava que desejava criar. Então[,] para a construção melódica usava-se, por exemplo, a escala maior com a sétima abaixada[,] algo que é muito comum na música realizada pelos cantadores e aboiadores. Pelo menos[,] no início da criação da música armorial era mais comum que as composições fossem realizadas em Ré, Dó e Lá maiores[,] todos com a sétima abaixada. (Pereira *apud* Santos, 2021, p. 61)

O trabalho de Nóbrega (2007), também é utilizado como suporte para identificar elementos musicais peculiares da linguagem armorial, fundamentado nos resultados que a sua análise demonstrou a respeito de elementos musicais na música armorial.

O presente texto foi dividido em quatro capítulos, abordando os aspectos necessários para a compreensão das análises realizadas. O capítulo I discorre sobre a identidade, o elemento primordial para entender o Movimento Armorial, investigando a referida característica no seu conceito geral e específico na música e no guitarra/violão brasileira/o através de uma revisão bibliográfica. A seguir, será apresentado o Movimento Armorial, procurando expor a sua origem, características, suas fases e a sua influência em compositores, oferecendo uma visão geral desta manifestação. O capítulo III é focado no próprio compositor, no qual é possível conhecer um

pouco de sua carreira como músico e compositor, além das suas características composicionais, principais obras e o seu projeto com a música armorial intitulado *The New Armorial Music Project*. Por fim, no 4.º e último capítulo, são realizadas as análises técnico-interpretativas das obras selecionadas, investigando-as sob a perspectiva da criatividade, inspiração, morfológica e interpretativa, colocando em evidências as características da estética armorial.

Os resultados revelam as características estilísticas e técnicas do compositor, destacando sua habilidade em integrar elementos do modernismo com a estética armorial, como o uso inovador do dodecafonismo e do modalismo com uma abordagem identitária. O ritmo, inspirado na música tradicional do nordeste, e a escrita para guitarra/violão que dialoga com timbres de instrumentos regionais como a rabeca, a viola e o pandeiro, demonstram a versatilidade de Guanais e sua capacidade de criar pontes entre o popular e o erudito. A relação entre música e texto nas peças reforça o elo entre a literatura popular e a música, enriquecendo a narrativa musical e aproximando o intérprete à obra. Com base nessas análises, espera-se que este estudo contribua para que intérpretes compreendam melhor as ferramentas interpretativas essenciais para capturar a essência do Movimento Armorial, valorizando suas raízes culturais e explorando novas possibilidades expressivas. Espera-se, também, que os mesmos entendam o tratamento que Danilo Guanais aplica na sua arte armorial.

# 1. IDENTIDADE

## 1.1. Identidade enquanto conceito

Para compreender o surgimento de certas manifestações culturais, torna-se necessário analisar o papel da identidade. Entendida como um série de características, a identidade permite distinguir indivíduos ou grupos moldados por questões sociais, históricas ou culturais além de promover a construção de aspectos como valores, práticas culturais e senso de pertencimento, seja no âmbito individual ou coletivo. Nesta revisão, examinaremos a literatura existente sobre identidade, procurando evidenciar, principalmente, sua dimensão cultural, embora não perdendo de vista que se trate de um conceito de grande complexidade e que haja uma bibliografia de quantidade considerável. Nesse fim, identificámos alguns autores que servirão de referência para o desenvolvimento da presente dissertação, sendo os mesmos selecionados por oferecerem uma contribuição significativa para a percepção do conceito de identidade em seus vários significados. Trata-se de seguintes autores:

- Edward Said (1993);
- Zygmunt Bauman (2005);
- Stuart Hall (2006) e (2014).

No livro *Cultura e Imperialismo*, do Edward Said (1993), a identidade é explorada como um fenómeno moldado e influenciado pelo colonialismo e pela história, em que o imperialismo possuiu impacto na formação das identidades culturais através da dominação cultural, a impor valores e normas nas sociedades colonizadas, diferente daquelas sociedades que resistiam e negociavam as representações impostas sobre elas. No entanto, Zygmunt Bauman (2005), no seu trabalho sobre a modernidade líquida, levanta um pensamento caracterizado pela fluidez, no qual a identidade é tratada não com uma única definição, mas sim como algo em movimento que está em direção indeterminada.

Se você fica instigando a declarar a minha identidade (ou seja, o meu [*eu postulo*], o horizonte em direção ao qual eu me empenho e pelo qual eu avalio, censuro e corrijo os meus movimentos), esse é o máximo a que me pode levar. Só consigo ir até aí [...]. (Bauman, 2005, p. 21)

Sobre a direção indeterminada, esta está sujeita às variantes que permeiam o meio em que o sujeito está inserido, levando em consideração questões históricas, políticas e culturais, entre outras, que vão moldando o indivíduo ao longo do tempo. As metáforas utilizadas pelo autor tornam mais clara a sua ideia, visto que o termo *líquido* nos remete a um estado de maior

maleabilidade que o sólido, que mantém sua forma com que foi criada e é mais dificilmente mutável.

No trabalho de Stuart Hall (2006), intitulado: *A identidade cultural na pós-modernidade*, o autor realiza uma análise sobre a natureza da identidade cultural, incluindo a sua diversidade, refletida de acordo com o contexto social em que a própria está inserida. Para definir o conceito de identidade, Hall distingue-o em três categorias que classifica como o sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O autor define a base do sujeito do iluminismo:

[...] numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo [centro] consistia num núcleo interior [ ] que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou [idêntico] a ele – ao longo da existência do indivíduo. (Hall, 2006, p. 10)

No entanto, o conceito de identidade através do sujeito sociológico procura evidenciar uma perspectiva influenciada pelo exterior, em que

[...] refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era [autônomo] e [autossuficiente], mas era formado na relação com [outras pessoas importantes para ele], que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. (Hall, 2006, p. 11)

Em relação à concepção da identidade do sujeito pós-moderno, esta, por sua vez, é “[...] formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida[,] historicamente, e não biologicamente.” (Hall, 2006, p. 13). Esta definição está associada ao que Said (1993) e Bauman (2005) defendem por identidade, visto que a tratam como um fenômeno mutável.

## 1.2. A identidade musical no Brasil no século XX

É um facto que a produção cultural de cada nação provoca uma forte influência na definição da sua identidade, assim como diversos outros fatores sociais, históricos e políticos possuem preponderância nesse aspecto. Todos esses elementos que convergem entre si são essenciais para perceber como se deu a formação da identidade de cada país e qual a importância de cada contexto dentro deste discurso, como afirma Napolitano (2005, p. 79): “[...] toda obra de arte é produto do encontro de diversas influências, tradições históricas e culturais, que encontram solução provisória na forma de géneros, estilos, linguagens [...]”. Para abordar a identidade musical brasileira, autores como Mário de Andrade<sup>5</sup> (1893-1945), por exemplo, procurava as raízes desta linguagem nos folclores, visto que a música urbana sofria forte influência da produção internacional — mesmo na década de 1920 e 1930 — quando a globalização ainda não era tão predominante quanto foi a partir da 2.<sup>a</sup> metade do séc. XX (Tinhorão, 1998). Entretanto é válido ressaltar que esta música urbana, também, possui um importante papel na formação da identidade, pois, marca uma série de movimentos que refletiam aspectos políticos e sociais do país. Nesse sentido, é notável que exista uma pluralidade de identidades, fazendo com que a ideia de uma identidade autêntica seja meramente ilusória (Ortiz, 1994).

O compositor e musicólogo Maurício Dottori (n. 1960) traz à luz uma importante visão sobre a influência que a indústria fonográfica e a difusão de rádio tiveram nas formações de identidade, pois, através desses meios houve uma disseminação da representação musical de cada região do país, como os exemplos de estilos de *samba* e *bossa nova* representam o Rio de Janeiro e o *baião* representa o nordeste, entre outros (Dottori, 2005).

---

<sup>5</sup> N.a.: Mário de Andrade (1893 – 1945) foi um influente escritor, músico e musicólogo brasileiro que desempenhou um papel fundamental em seus trabalhos no séc. XX, promovendo a valorização e a difusão da música brasileira e contribuindo para uma consolidação da identidade musical nacional.

### 1.3. A identidade da guitarra/violão no Brasil

É indispensável neste capítulo realizar uma abordagem sobre a guitarra/violão no Brasil e realçar a sua importância na formação identitária da música brasileira, a representar diversas manifestações populares. A história deste instrumento no país em questão possui grande relação com a música popular desde a sua chegada, inclusive na origem do próprio nome (violão), que se apresenta diferente do termo utilizado noutros países de língua portuguesa:

Embora pareça provável que o instrumento tivesse chegado anteriormente, notícias certas sobre violas de arame só aparecem[,] de fa[c]to[,] nas cartas dos jesuítas [...] que chegaram ao Brasil com Tomé de Souza em 1549. Foram eles que introduziram aqui, de modo sistemático, as violas e os demais instrumentos europeus. O instrumento tinha, então, três cordas duplas e a prima simples. No século seguinte, iria ganhar mais uma ordem de cordas e, na segunda metade dos anos de setecentos, ainda mais outra. Transformou-se[,] assim[,] num instrumento de seis cordas duplas [...] que [posteriormente] se tornam simples. Isso exigiu um aumento de tamanho para compensar o menor volume de som. Tornou-se[,] assim, viola grande, ou violão. (Taborda, 2011, p. 41)

Desde o princípio do séc. XIX, a guitarra/violão, no Brasil, assume um papel de instrumento acompanhador, a ser frequentemente utilizado em *modinhas*, *lundus*, *maxixes*, *samba* e *choro*. Entretanto, sofreu diversos preconceitos e estereótipos sociais, por estar regularmente associada/o a uma classe marginal — além de emergir em áreas urbanas — principalmente nas periferias, não refletindo necessariamente, a natureza e importância do instrumento na cultura brasileira:

Se a identificação do violão com os chorões e os conjuntos populares serviu de sustentação ao discurso que depreciativamente relacionava o instrumento a setores marginais da sociedade, o timbre do violão e o ambiente sonoro por ele criados tornaram-se, igualmente, símbolos emblemáticos da nacionalidade. Isso muito contribuiu para a tensão entre [pequena] e [grande tradição], que parece marcar a cultura brasileira contemporânea. (Taborda, 2011, p. 12)

O processo gradual para que a guitarra/violão ganhasse cada vez mais respeito e começasse a adentrar nas salas de concerto se deu através de compositores que expandiram o repertório do instrumento e apresentaram a sua versatilidade como, *e.g.*, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897–1988) e Radamés Gnattali (1906–1988). Um facto curioso a respeito de Mignone que corrobora com a imagem denegrida da guitarra/violão no séc. XX se dá pela sua própria assinatura nas respetivas obras da sua autoria. Quando Mignone compunha peças musicais de carácter erudito, assinava-as com o seu próprio nome, enquanto, em músicas populares, indicava o pseudónimo *Chico Bororó*, para que a sua reputação como compositor erudito não fosse menosprezada. O próprio compositor indica o seguinte na sua entrevista: “[*Chico Bororó*] era um compositor muito parecido comigo. Existiu até 1920, porque[,] até esse tempo[,] um compositor não podia rebaixar-se à música popular” (Mignone *apud* Paes, 1989, p. 76). Mais tarde, diversas obras do *Chico Bororó* foram aproveitadas como o tema para algumas composições de Mignone, por terem um teor nacionalista.

#### 1.4. Influência do Nacionalismo e do Folclorismo

O movimento nacionalista é uma corrente estética que se espalhou rapidamente no seu início pela Europa, com o objetivo de criar uma linguagem própria e exclusiva de cada nação que, de acordo com Leite (2002), apresenta formas e origens diversas, conforme a época e o país que se manifesta. Nesta perspectiva, vários compositores ganharam destaque, *e.g.*, o espanhol Manuel de Falla (1876–1946) e o brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887–1959). No Brasil, um dos precursores do pensamento nacionalista foi o compositor Antônio Carlos Gomes (1836–1896). Sempre ligado ao que estava a acontecer na Europa, Carlos Gomes decide desenvolver a estética nacionalista no Brasil. Uma das produções que evidenciam esse fato é a sua ópera *O Guarani* (1870), cujo *libretto* foi inspirado na cultura das tribos indígenas do estado do Amazonas. A partir dessa iniciativa, o movimento nacionalista começou a evoluir, paulatinamente, até o folclorismo:

A evolução do nacionalismo musical processa-se de forma linear, desde os compositores coloniais que produzem na Metrópole, passando pela emoção brasileira que já se manifesta no internacionalismo de Carlos Gomes e pela busca incipiente de motivos brasileiros, até chegar ao aproveitamento e pesquisa do folclore na elaboração de uma música brasileira. (Freitag, 1972, p. 48)

Mais tarde, a participação de Heitor Villa-Lobos e do poeta Mário de Andrade, dentro da linha de pensamento nacionalista, sublinhou ainda mais a variedade cultural que o Brasil possui nos seus vários estados e regiões. Com as pesquisas musicológicas desenvolvidas, produção de obras que ecoavam o folclore brasileiro, orquestração de temas musicais regionais, etc., o movimento nacionalista tornou-se predominante de tal forma que M. de Andrade afirma que “[t]oda [a] arte brasileira [atual] que não se organiza diretamente do princípio da utilidade, mesmo a [tais] valores eternos: será vã, será diletante, será pedante e idealista” (Andrade, 1977, p.130).

Apesar de o nacionalismo e o folclorismo estarem interligados, é possível diferenciá-los em questões de precedência, visto que o movimento nacionalista emergiu e ganhou bastante popularidade no séc. XIX, enquanto o folclorismo só veio a ter forte influência na música a partir do início do séc. XX, muito embora a sua origem se tenha dado em 1846, fundamentada pelo inglês William John Thoms (1803-1885), o inventor da palavra *folklore*<sup>6</sup>, que significa *o saber tradicional do povo*. Segundo Câmara Cascudo, historiador e sociólogo brasileiro, o folclore é “[...] a cultura do popular tornada [como] normativa pela tradição” (Cascudo, 2002, p. 24). Na música, o folclorismo obteve uma difusão relevante devido à arte de compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945), que desenvolveu uma abordagem inovadora relativamente aos seus elementos musicais. Através do potencial da tecnologia fonográfica, Bartók registrou músicas folclóricas executadas por autênticos músicos folclóricos em várias regiões da Hungria,

---

<sup>6</sup> N.a.: Com raízes na língua inglesa, *Folk* significa *povo* e *lore* significa *saber*.

contribuindo para a preservação das tradições musicais além de incorporar diversos elementos e motivos folclóricos nas suas obras. Heitor Villa-Lobos, também, foi um importante nome para o desenvolvimento do folclorismo no Brasil. Com viagens realizadas pelo país, a pesquisar e estudar a tradição musical de cada região, Villa-Lobos começou a incorporar elementos tradicionais folclóricos na sua arte composicional, difundindo a diversidade musical brasileira em termos de motivos rítmicos, harmônicos e melódicos. Toda essa construção da noção nacionalista e folclorista, desenvolvida ao longo dos anos, foi bastante importante para o início do movimento armorial, que se pauta dentro dessas características.

## 1.5. O Desvio de influências externas no Movimento Armorial

Desde antes do início do Movimento Armorial, era notado por vários investigadores a necessidade de fomentar a valorização da arte regional, visto que, pela metade do séc. XX, o Brasil estava sofrendo grande influência das produções realizadas ao redor de mundo — principalmente da América do Norte — através da rádio e de outros meios de comunicação que fomentavam essa globalização. Diante disso, o anteriormente mencionado A. Suassuna exprimiu essa preocupação através de uma entrevista concedida a Vasconcelos para o *website* do Governo do Piauí:

Eu temo, não somente pela literatura de cordel e a literatura popular, mas por toda a cultura brasileira, que se encontra ameaçada pela invasão da cultura de massa americana. Agora, a cultura popular está mais [centrada naqueles] [—] porque quem a produz [—] [que] são pobres e, portanto, o massacre é maior. Mas, por outro lado, o fa[c]to de eles serem pobres e viverem excluídos do ponto de vista sócio-político é um desastre. Mas, do ponto de vista cultural, às vezes e até sem querer, são eles que criam uma literatura brasileira, porque são menos expostos. (Vasconcelos, 2006, n.d.)

Desta maneira, o Movimento Armorial reacende o debate regionalista na cultura brasileira, que, segundo Stuart Hall (2001), constitui um dos modos de continuar valorizando a cultura autóctone, para que ela não se perca no meio da globalização.

## 1.6. A busca pela identidade

A identidade nacional, de acordo com Silvano Santiago (1978), é um processo de articulações em que os códigos culturais impostos pelos colonizadores, foram transfigurados sistematicamente em suas normas e características, tirando-lhes o sinal de superioridade. Dentro dessa perspectiva, o pensamento de Suassuna, também, tentava retratar a cultura regional com o mesmo grau de importância que se dava pelas produções exteriores. Essa procura pela formação da identidade foi aplicada aos princípios do Movimento Armorial e, também, praticada por outras manifestações artísticas ao redor do Brasil. É preciso destacar o importante papel dos criadores da MPB (Música Popular Brasileira), que, a partir da década de anos 60 do séc. passado, passou a influenciar vários pensadores a produzirem obras autenticamente brasileiras. Nomes como Caetano Veloso (n. 1942), Gilberto Gil (n. 1942) e Tom Zé (n. 1936) deram início ao *Tropicalismo*, movimento que adotou elementos da cultura popular brasileira e buscou valorizá-los e reinventá-los de forma original. Apesar dessa manifestação incluir, também, influências internacionais, principalmente da cultura *pop* norte-americana, a *tropicália* — como eram chamados — demonstrou que a identidade brasileira é dinâmica e é marcada por uma miscigenação de tradições e raças. Do ponto de vista político, o referido movimento foi bastante relevante, visto que muitas obras possuíam uma abordagem social crítica da sua época.

## 2. ESTADO DA ARTE

Genuinamente brasileiro, o Movimento Armorial representa a arte erudita baseada na cultura popular localizada na região nordeste do Brasil, e abrange a literatura, música, teatro, artes plásticas (Figura n.º 1) e outras vertentes artísticas. Sobre isso, o próprio idealizador desta manifestação indica o seguinte:

A Arte Armorial é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos [folhetos] do Romanceiro Popular do Nordeste, com a Música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus [cantares] [ ] e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo romanceiro relacionados. (Suassuna, 1974, p. 7)

Figura n.º 1: Pintura *sem título* de A. Suassuna (Óleo sobre madeira, *sem título*).



Fonte: Coleção Instituto EBrasil.

O mesmo autor pronuncia-se o porquê escolheu utilizar o termo *armorial*, palavra que carrega em si um simbolismo significativo para o que o autor propunha nesta manifestação:

Em nosso idioma, [o termo] [*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 Cavallhada 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 [sic] do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual eu sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome [*armorial*] servia, ainda, para qualificar os [*cantares*] do Romanceiro, os toques de viola e rabeça dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa [m]úsica barroca do [séc.] XVIII. (Suassuna, 1974, p. 9)

A escolha deste termo, também, pode ser vista como uma forma de contraposição à influência do exterior. Ao invés de adotar termos estrangeiros, Suassuna opta por uma palavra que aponta à cultura brasileira.

## 2.1. Origem

Criado no início da década de 70 do séc. XX, o Movimento Armorial surgiu como resultado de uma série de fatores que impulsionaram o seu idealizador, A. Suassuna, a desenvolver essa ideia de forma sistemática. Além do próprio desejo do referido autor em organizar a cultura produzida na região nordeste numa única manifestação específica, outros fatores que o motivaram a ter essa iniciativa e que tiveram bastante importância foram as políticas culturais e a própria política brasileira da época que passava por um momento delicado. Dentro da perspectiva política — entre os anos de 1964 e 1985 — o Brasil estava sob ditadura militar que foi instaurada através de um golpe que derrubou o antigo governo eleito democraticamente. Esta fase, apesar de gerar sérias consequências em todo país, também, foi um período em que houve um grande apelo pela preservação, produção e consumo da cultura essencialmente brasileira, procurando distanciar-se das influências europeias e, principalmente, norte-americanas, uma vez que a produção cultural da mesma estava a dominar uma boa parte do mundo. Nesse ensejo, a ideia de A. Suassuna ia totalmente de acordo com o que era imposto pelos poderes executivos da época, fazendo com que fossem evitados certos tipos de censura.

A política cultural que, de acordo com a definição da UNESCO<sup>7</sup>, se trata de “[...] um conjunto de princípios operacionais, práticas administrativas e orçamentárias e procedimentos que fornecem uma base para a ação cultural do Estado” (1969, p. 7), foi um importante fator que caracterizou o nascimento do Movimento Armorial. Em 1969, Suassuna assume a direção do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), propiciando espaços para a realização desta arte, além de apoio e incentivo financeiro da Prefeitura da cidade de Recife e da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco. No dia 18 de outubro de 1970 o Movimento Armorial foi oficialmente inaugurado e apresentado ao público através de um concerto musical e de uma exposição de artes populares, realizados na Igreja de São Pedro dos Clérigos (centro da Cidade de Recife), reunindo artistas que se tornaram os principais nomes dentro dessa estética.

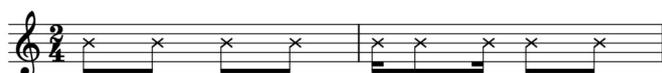
---

<sup>7</sup> Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

## 2.2. Características

Com o principal objetivo de formar uma vertente artística baseada na tradição popular, o Movimento Armorial procura retratar, com fidelidade, todos os elementos típicos que circundam a região nordeste do Brasil, sobretudo o interior, onde existe uma maior concentração de comunidades rurais e onde se encontram as principais características da referida estética. Com base nisso, a música erudita derivada do Movimento Armorial é inspirada nos ritmos nordestinos, *e.g. maracatu* (Figura n.º 2) e *baião*<sup>8</sup> (Figura n.º 3), por exemplo, acompanhada de cantadores e de instrumentos como a rabeca, a viola e o pífano:

Figura n.º 2: Célula rítmica do *maracatu*.



Fonte: Edição do autor (2025).

Figura n.º 3: Célula rítmica do *baião*.



Fonte: Edição do autor (2025).

Relativamente à arte cénica, deteta-se a influência do *teatro de rua*<sup>9</sup> e do *teatro de mamulengo*<sup>10</sup>; enquanto a literatura adota as características de cordéis que contam histórias sobre lendas do sertão, príncipes e reinos medievais, além de animais encantados como, *e.g.*, a lenda do *Bumba meu boi* e *O romance do pavão misterioso*<sup>11</sup>, que ganharam bastante destaque. As artes plásticas obtiveram maior visibilidade no campo da xilogravura e possuem características específicas relativamente às suas técnicas e inspirações, geralmente baseadas em seres míticos produzidos pelos cordelistas. Entretanto, vale ressaltar também que a Arte Armorial, principalmente nas décadas de 70 e 80, tencionava possuir um tratamento suave de tais elementos, refletindo a simplicidade do povo da região do nordeste do Brasil.

<sup>8</sup> N.a.: O *maracatu* e o *baião* são ritmos predominantes da região nordeste do Brasil que possuem influência de tradições africanas e danças locais.

<sup>9</sup> N.a.: De acordo com Pavis (1999, p. 385) é o “[t]eatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metro, universidade etc. A vontade de deixar o cinturão teatral corresponde a um desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação sociopolítica direta, de aliar animação cultural e manifestação social, de se inserir na cidade entre provocação e convívio.”

<sup>10</sup> “[Mamulengo] é uma espécie de divertimento popular, que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevada. Por detrás de uma empanada escondem-se uma ou duas pessoas adestradas.” (Filho, 1966, p. 84)

<sup>11</sup> N.a.: *Bumba meu boi* e *o romance do pavão misterioso* são lendas populares do folclore nordestino que evocam elementos místicos e fantásticos que refletem aspectos culturais e tradicionais. São, geralmente, contados por meio da transmissão oral, da música, dança e de representações teatrais.

## 2.3. Fases

Com o decorrer do Movimento Armorial desde sua criação, diversos investigadores, *e.g.* Nóbrega (2007) e Pereira (2021), concluíram que, nas suas várias épocas, a mencionada estética artística passou por diferentes acontecimentos significativos. Dessa forma, o Movimento Armorial pode ser dividido em três fases criativas:

- Fase Experimental (1970–1980);
- Fase Romançal (1980–1995);
- Fase Arraial (1995).

Tais fases serão abordadas neste trabalho a fim de compreender quais foram os principais fatores de influência em cada período e as suas características nas mais diversas artes.

### 2.3.1. Experimental (1970–1980)

A 1.<sup>a</sup> fase criativa do Movimento Armorial representou um período em que todas as vertentes artísticas exploraram ao máximo os elementos regionais, inspirando-se nas diversas tradições culturais e materiais predominantes da população nordestina. Neste período, destacaram-se os principais protagonistas em cada arte. Na música, dois conjuntos musicais ganharam o protagonismo: a *Orquestra Armorial* e o *Quinteto Armorial*. Nas artes plásticas, a técnica da xilogravura é posta em evidência. Na literatura, Ariana Suassuna (1927-2014) ganha destaque com os seus livros *O Romance d'a Pedra do Reino* e *o Príncipe do Sangue Vai-e-Volta*. Ambos os trabalhos foram escritos em 1971. Aliado ao fato de Ariano Suassuna ter tomado posse da direção do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco pouco tempo antes, o Movimento Armorial teve, inicialmente, apoios e incentivos públicos que foram bastante importantes para a exploração dessa arte.

### 2.3.2. Romançal (1980–1995)

A 2.<sup>a</sup> fase criativa foi distinta pela queda de popularidade do Movimento com o fim de diversos grupos artísticos, incluindo já referidos a *Orquestra* e o *Quinteto*. Além disso, vale ressaltar que nessa fase, Suassuna não estava sob a direção de nenhum departamento ou secretaria de cultura, como tinha acontecido na fase anterior, dificultando o acesso a incentivos que viabilizassem o desenvolvimento do Movimento Armorial. Apesar de a produção artística dessa fase ser menos desenvolvida, ela ganhou destaque na área da dança, através da criação do *ballet armorial*, como também na literatura, com a produção de romances de variados autores.

### 2.3.3. Arraial (1995)

Marcada pela retomada do Movimento, a fase arraial teve início quando Suassuna foi nomeado Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, fazendo com que as mediações entre os incentivos culturais do Estado e a produção armorial fossem, novamente, vinculadas, assim como na fase experimental. A criação de espaços relacionados ao movimento, também, surgiu com a fundação do *Espaço Ilumiara Zumbi* e o Teatro *Arraial* — nas cidades de Olinda e Recife, respectivamente — propiciando o surgimento de novos grupos musicais e de danças que sempre procuravam inspiração nos folguedos populares.

## 2.4. Influência em compositores

Um número considerável de compositores foi motivado pela proposta do Movimento Armorial desde a sua criação. É preciso mencionar:

- Antônio Madureira (n. 1949) [contribuiu para esta estética artística desde a sua 1.<sup>a</sup> fase até os dias atuais, destacando-se dentro do *Quinteto Armorial* como intérprete e, também, como compositor];
- César Guerra-Peixe (1914–1993) [fundiu a linguagem erudita com os ritmos e melodias da região nordeste do Brasil];
- Lourenço da Fonseca Barbosa (1904–1997);
- Clóvis Pereira (n. 1932).

Na década de 90, o Movimento Armorial influenciou uma outra série de compositores que tencionavam seguir as suas características, entretanto, sem o conservadorismo que era empregado, praticando-o de forma moderna, ou seja, utilizando instrumentos eletrônicos, *e.g.* a guitarra elétrica, bem como outros géneros musicais mais diversificados. Esta *revolução* que se deu a partir de mencionados conceitos, causou confusão a Suassuna, visto que ele criticava, bastante, toda a influência vinda do exterior que era incorporada na cultura brasileira, fazendo com que uma nova manifestação distinta surgisse de forma a que as duas estéticas artísticas não fossem confundidas. Trata-se do Movimento *Manguebeat*<sup>12</sup>. Entre os compositores que ganharam destaque nesse aspecto, estão:

- *Chico Science* (1966–1990);
- Fred Rodrigues (n. 1965);
- José Paes (n. 1976).

Atualmente, um dos principais compositores ativos na produção de obras da estética armorial é o já mencionado Danilo Guanais (n. 1965) que ganhou destaque com obras como a *Missa de Alcaçuz* (1996) e a *Sinfonia n.º 2 Armorial*, composta entre 2010 e 2012. De acordo com A. Suassuna, em conversa sobre Guanais durante uma cerimónia, o mesmo indica o seguinte: “O Rio Grande do Norte está se tornando um estado sobre o qual todo nordestino deve refletir [ ] e

---

<sup>12</sup> N.a.: De acordo com *Chico Science*, uma das principais figuras do *Manguebeat*, a música produzida dentro desse movimento se propôs a “[m]isturar o [*rock’n’roll*] com as influências que a gente teve, com a disco dos anos 70. Não estabelecemos padrões, queremos música aleatória. Queremos é trabalhar ritmos nordestinos com diversão. Levamos a diversão [à] sério e isso é a nossa maior preocupação [...] [que] foi sempre o que eu quis fazer [...] queremos dar um [*sample*] para o repentista.” (Teles, 2000, p. 332)

todo brasileiro deve refletir [...]. Danilo Guanais é um músico da mais alta importância para o nosso país. Eu admiro tanto Danilo” (Suassuna, 2000, n.d.)<sup>13</sup>. Guanais vem desenvolvendo uma importante proposta chamada *O Projeto da Nova Música Armorial*, que visa a criação de obras a partir de uma releitura da estética armorial proposta por A. Suassuna, diferenciando-se pela inserção de técnicas composicionais modernas.

---

<sup>13</sup> N.a.: Citação retirada através de um vídeo do *YouTube*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=-tedDKp5V\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=-tedDKp5V_U). Acedido em 28 de novembro de 2024.

### 3. COMPOSITOR DANILO GUANAIS

#### 3.1. Breve biografia

Daniilo Guanais (n. 1965) nasceu em São Paulo. Ainda durante a sua infância, a família mudou-se para a cidade de Natal, no estado do Rio Grande do Norte e, durante uma passagem na cidade de Brasília, Guanais teve o seu primeiro contacto com a música através da banda do colégio onde estudava, no qual tocava lira<sup>14</sup>. Alguns anos mais tarde, o próprio encontrou na casa de familiares uma guitarra/violão e que despertou a sua curiosidade, fazendo com que o seu pai o inscrevesse em classes de guitarra/violão popular. A continuar com as suas aulas de guitarra, Guanais ingressa na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), onde estabeleceu um contacto mais profundo com a música, expandindo a sua admiração pelo referido instrumento. Nessa altura, começou a interessar-se por novas experiências musicais e decidiu, então, participar no *Madrigal* da Escola de Música<sup>15</sup> e a compor suas primeiras obras musicais, que, em princípio, eram direcionadas à guitarra/violão, o seu principal instrumento na altura. Enquanto intérprete, uma grande parte de suas *performances* com a guitarra/violão se deram devido à parceria que teve com o guitarrista Álvaro Barros, em 1984, formando um duo de guitarras/violões.

Durante os anos 1990, Guanais passou a conhecer a estética do Movimento Armorial através de um colega professor da Escola de Música da UFRN que o incentivou em pesquisar e adotar uma linguagem composicional mais próxima da cultura popular do Rio Grande do Norte. Conheceu, então, a atividade da *Orquestra Armorial* e do *Quinteto Armorial*, à qual ficou fascinado do seu resultado musical e sonoro. Devido a essas influências, Guanais começou a se familiarizar com a estética armorial e a escrever conforme os seus conceitos e peculiaridades, por enquanto, através de uma abordagem modal/tonal erudita. Mais tarde, passou a incorporar técnicas composicionais modernas como o minimalismo, serialismo, politonalidade e assimetria. Guanais possui os títulos de Mestre em Artes (Unicamp/UFRN) e Doutor em Composição (UNIRIO/UFRN). Em 2016, ganhou o prémio *Hangar de Trajetória Musical*<sup>16</sup>. Ao longo da sua carreira como compositor, Guanais escreveu e estreou obras no Brasil, Estados Unidos, Portugal, Itália, França e Alemanha. Foi docente do Curso Superior da Escola de Música da UFRN durante vários anos e, atualmente, se encontra aposentado desta profissão, dedicando-se, principalmente, à composição e ao *New Armorial Music Project* (NAMP), realizando diversos projetos musicais e palestras dentro e fora do Brasil, difundindo, assim, a música armorial.

---

<sup>14</sup> “Instrumento de cordas dedilhadas que consiste em um corpo e dois braços em forma de [letra] [U]. O corpo constitui a caixa de ressonância e os braços as duas hastes, unidas na parte superior por uma barra transversal. As cordas estão presas entre o corpo, passando sobre um cavalete [ ] e a barra transversal.” (Zahar, 1985, p. 214)

<sup>15</sup> N.a.: Grupo coral da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

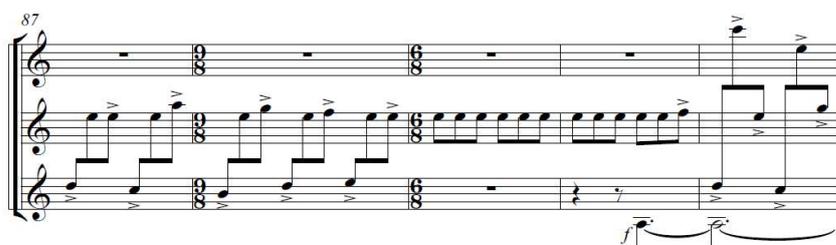
<sup>16</sup> N.a.: Categoria destinada a artistas com uma carreira relevante no cenário musical no âmbito local.

### 3.2. Características composicionais

Como já foi referido, o início da sua carreira composicional de Guanais foi ligado com a guitarra/violão, o instrumento que o compositor tinha como principal, compondo obras de caráter semelhante às obras corais e orquestrais de J. S. Bach (1685-1750), como, também, peças que se aproximavam à linguagem da música popular que o próprio ouvia frequentemente. As suas primeiras composições incluíam a guitarra/violão em diversas formações de música de câmara, assim como para orquestra e coro. Ao longo do tempo, Guanais foi desenvolvendo um perfil composicional que adota o contraponto como um elemento fulcral, assemelhando os elementos musicais às personagens que fazem parte de um discurso e que podem ser entendidos mesmo em passagens atonais. Em relação à componente harmónica, Guanais aplica a já mencionada estética tonal/modal e, frequentemente, utiliza centros harmónicos, apesar de quebrar as expectativas das cadências e modulações, inspirado-se nas características musicais do romantismo tardio. Em relação ao tratamento do ritmo, é possível notar que o compositor usufrui bastante da pluralidade rítmica, incorporando elementos da música brasileira, sobretudo da região nordeste. Em peças instrumentais, o próprio costuma criar motivos musicais e gestos que são tratados ao longo da peça com diversas transformações, de forma espontânea, desvincilhando-se às formas musicais padronizadas no classicismo.

Relativamente à guitarra/violão, Guanais utiliza bastante o idiomatismo do instrumento baseado na técnica instrumental de *String Inversion*<sup>17</sup> e paralelismo posicional, aplicando um leque de recursos técnicos, e.g. a inclusão da sonoridade de percussão no tampo da guitarra/violão. Muito embora atualmente a linguagem moderna do nosso instrumento ofereça diversas possibilidades do uso de técnicas expandidas, Guanais prefere focar-se dentro da relação da melodia, harmonia e do contraponto, os elementos que já oferecem uma escrita que atende ao que o compositor deseja expressar. Além disso, deteta-se, ocasionalmente, a utilização de duas ou, até, três pautas no seu texto musical para guitarra/violão, que visa separar as várias texturas horizontais na sua arte musical:

Figura n.º 4: Três pautas em *Poema Negro* (Comp. n.ºs 87-91).

The image shows a musical score for three staves, numbered 87. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle and bottom staves are also treble clefs. The middle staff has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and accents. The bottom staff has a similar pattern but with some rests. There are dynamic markings like 'f' and 'p' and some phrasing slurs. The time signature is 6/8.

Fonte: Guanais (2012).

<sup>17</sup> N.a.: De acordo com Dejan Ivanović, *String Inversion* “[...] baseia-se na produção de um tom mais agudo numa corda mais grave em relação à nota de uma corda solta específica. (Ivanović, 2014, p. 55).

Essa forma de escrita foge das convenções já estabelecidas e fornece ao intérprete uma rápida compreensão dos elementos presentes na obra. Tudo isso contribui para que o *performer* obtenha êxito em expressar as ideias escritas pelo compositor de forma coerente.

### 3.3. Danilo Guanais e a guitarra/violão

Como já foi mencionado previamente, a guitarra/violão sempre teve um papel fundamental na vida de D. Guanais, tanto na sua carreira como *performer* quanto como compositor. A versatilidade e a praticidade do instrumento chamaram a atenção do compositor que se interessava pela sonoridade que transitava entre o erudito e o popular, com sons semelhantes ao alaúde e vihuela, como, também, da viola de *repentistas*<sup>18</sup> e *marimbaus*<sup>19</sup>. No catálogo de composições para guitarra/violão de D. Guanais, é possível destacar as seguintes obras:

1. *Outro Samba* (1990);
2. *Acalanto para Jacira* (1990);
3. *Origami* (1994);
4. *Quatro Microestudos* (2001-2010);
5. *Três Tocatas Armoriais* (2012);
6. *Água de Chocalho* (2017).

Desde as suas primeiras composições para guitarra/violão, Guanais escrevia peças tanto de carácter erudito como popular, tentando experimentar o instrumento em várias formações. Ainda antes de conhecer a estética armorial, por ex., Guanais havia escrito a obra *Evocação* (para quinteto de guitarras), que explora os temas da cultura afro-brasileira. Em entrevista realizada com o compositor para o fim de investigação do presente trabalho, o próprio declara que, pelo facto de a guitarra/violão ser o seu instrumento de *performance*, isso atribui a si próprio uma grande responsabilidade ao escrever para o instrumento, procurando uma *performance* que melhor traduza as intenções do compositor, construída pelo estudo, percepção e vivência da obra:

Eu confesso que, por ser meu instrumento de *performance*, sempre achei de muita responsabilidade escrever para o instrumento. Percebe-se essa limitação no pequeno número de obras que fiz para ele. Eu me sinto mais à vontade escrevendo para outras formações, com ou sem violão. (Guanais, comunicação pessoal, maio 14, 2024)

No seu caso — quase sempre — as intenções musicais surgem a partir da literatura, inspiradas em poemas e cordéis, entre outros meios literários. Guanais considera este um facto importante a ter em conta, já que os elementos textuais da partitura podem não expor o que se deseja expressar através da música.

---

<sup>18</sup> N.a.: Artistas populares que criam versos de improviso, geralmente acompanhados por instrumentos como a viola.

<sup>19</sup> N.a.: Instrumento de uma única corda esticada sobre uma base de materiais reaproveitados, e.g. latas ou caixas de madeira. A execução musical desse instrumento manifesta-se pela fricção da corda através de uma vareta.

### 3.4. Obras de relevância

Em 1996, Guanais escreveu e gravou uma das suas obras de maior destaque: a *Missa de Alcaçus* (publicada em 2013), cuja versão revista (2016) foi estreada no Carnegie Hall em Nova Iorque (maio de 2017). *A Paixão segundo Alcaçus*, as sinfonias *Adão* (n.º 1) e *Armorial* (n.º 2), a *Regina Coeli* para coro (a estreia absoluta foi realizada na Embaixada Brasileira em Roma e, a seguir, na Audiência Papal em dezembro de 2018) e o *Cancioneiro Atlântico*, também, são as obras que marcaram a sua carreira composicional. Uma parte do seu *opus* é dedicado à criação de banda sonora de espetáculos, e.g. *Chuva de Bala no País de Mossoró* e *Um Presente de Natal*, bem como de Musicais como *Bye bye, Natal*, que recebeu o prémio de *Melhor Musical do Nordeste* em 2018, como parte da iniciativa *Prémio Brasil Musical*.

### **3.5. *New Armorial Music Project* (NAMP)**

O Projeto da *Nova Música Armorial* (*The New Armorial Music Project*) surgiu da colaboração artística entre D. Guanais e o maestro e cantor Vladimir Silva (n. 1970) a partir do interesse mútuo em promover a nova música do Nordeste Brasileiro, especialmente, por meio da estreia de obras vocais e corais inéditas no Brasil e no exterior. Essa parceria deu origem a um projeto que já estabeleceu uma ampla rede de pessoas e instituições. Como resultado deste esforço coletivo, destacam-se estreias absolutas de várias obras inéditas. Através de apresentações, oficinas, palestras e visitas, o NAMP conseguiu articular uma rede de entidades, grupos, empresas e profissionais em vários lugares do Brasil, Europa e América do Norte.

O conceito da palavra *novo*, no *The New Armorial Music Project*, deriva da inclusão de estéticas icônicas da música contemporânea, como assimetria, politonalidade, serialismo ou minimalismo. As referidas opções composicionais não são, frequentemente, encontradas na Música Armorial, embora introduzam uma renovação da mesma, proporcionando novos efeitos sonoros e formais.

#### 4. ANÁLISE DAS OBRAS SELECIONADAS

O presente capítulo apresenta a análise das obras selecionadas para a investigação técnico-interpretativa da presente dissertação. Com base em entrevistas e pesquisas no catálogo do compositor D. Guanais e tendo em conta sua relevância instrumental e formal, selecionámos as seguintes obras musicais para análise:

- *Três Tocatas Armoriais* (2011-2012);
- *Água de Chocalho* (2017).

As escolhas das obras tiveram como princípio dois fatores adicionais:

1. serem escritas originalmente para guitarra/violão;
2. serem baseadas na estética armorial.

#### 4.1. *Três Tocatas Armoriais*

Encomendada pelo professor e guitarrista/violonista Eugênio Lima de Souza (1960)<sup>20</sup> para o seu projeto doutoral, a obra *Três Tocatas Armoriais* [sic] foi escrita para guitarra/violão solo, tentando incorporar ao instrumento a linguagem da música contemporânea com os elementos característicos do Movimento Armorial. As *toccatas*<sup>21</sup> foram estruturadas através da seguinte ordem:

1. *O Romance do Boi da Mão de Pau;*
2. *Poema Negro;*
3. *O Vôo Admirável do Pavão Misterioso.*

É válido ressaltar que todas essas composições são inspiradas em histórias do folclore popular brasileiro, sobretudo a partir de obras literárias de autores como Fabião das Queimadas (1848–1928), Augusto dos Anjos (1884–1914) e José Camelo de Melo Rezende (1885–1964). Tais escritores, apesar de terem vivido antes do surgimento do Movimento Armorial, tiveram grande influência na formação das características desta estética artística com base nas suas obras.

---

<sup>20</sup> Músico e professor de violão da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

<sup>21</sup> N.a.: A *toccatata* é uma forma composicional “[d]estinada principalmente a demonstrar a habilidade e os recursos técnicos do executante. Criada por Andrea Gabrieli, a [*toccatata*] foi uma forma predileta na era barroca, e o que mais a distinguiu era o uso constante de rápidas escalas e figurações em arpejos. O termo passou gradualmente a ter significado menos preciso e a aplicar-se a obra em vários movimentos (por exemplo, as [*toccatatas*] para cravo de J. S. Bach) e[,] também[,] a obras com interesse contrapontístico, como as [*toccatatas*] de Merulo. As [*toccatatas*] modernas são obras em estilo essencialmente rapsódico.” (Zahar, 1985, p. 384)

#### 4.1.1. O Romance do Boi da Mão de Pau

A Primeira obra do referido ciclo, composta em Setembro de 2011, foi inspirada num cordel com o mesmo título, de autoria de Fabião das Queimadas<sup>22</sup>, adaptado por A. Suassuna, que conta a história seguinte:

[é sobre o] boi [*brabo*]<sup>23</sup> e da sua luta pela vida, numa fuga constante de vaqueiros que tentam, em vão, capturá-lo. Numa dessas perseguições, o [*Mão de Pau*], para não ser apanhado e humilhado por vaqueiros, [atira-se] de um penhasco e [despede-se] da vida de forma honrosa. (Costa, 2008, p. 2)

D. Guanais destaca os versos desse cordel que o inspiraram para a composição desta peça:

#### Figura n.º 5: Versos do cordel *Romance do Boi da Mão de Pau*.

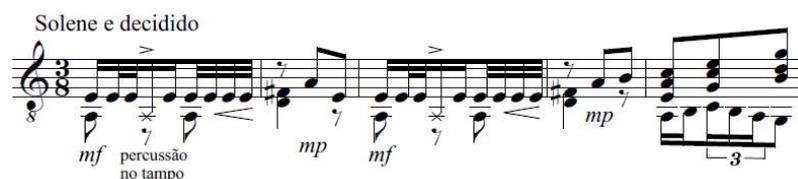
"Me caçaram toda a tarde  
e não me puderam achar.  
Quando foi ao pôr-do-sol  
pegaram a se consultar.  
Na chegada da casa  
que história iam contar..."  
Fabião das Queimadas

Fonte: Guanais (2012).

Escrita em compasso composto, a obra procura explorar a guitarra/violão em sua completa versatilidade através de técnicas composicionais contemporâneas, *e.g.* a utilização do *corpus* do instrumento como recurso para obter efeitos percussivos logo no início do texto musical, simbolizado por uma notação diferente da comum e com a indicação da localização desejada, demonstrada na Figura n.º 6:

#### Figura n.º 6: Simbolização do efeito percussivo no *Romance do Boi da Mão de Pau* (Comp. n.ºs 1-5).

Solene e decidido



Fonte: Guanais (2012).

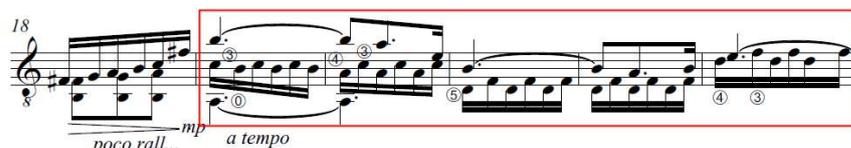
Desde início, é possível evidenciar na partitura da *Toccata* n.º 1 dois materiais contrastantes, um representado pelo ritmo marcante e outro através do aparecimento de motivos

<sup>22</sup> N.a.: Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha, mais conhecido como Fabião das Queimadas, foi um poeta e músico nascido no estado do Rio Grande do Norte (Brasil) que, por algum tempo de sua vida, foi escravo até conseguir comprar a sua alforria com o dinheiro que ganhava através da sua arte. Ficou conhecido, predominantemente, através de suas histórias escritas em cordéis.

<sup>23</sup> N.a.: Linguagem coloquial que refere-se à palavra *bravo*.

melódicos (Fig. n.º 6), resultando numa sonoridade que deveria ser executada de acordo com a própria indicação do compositor (*Solene e decidido*). O efeito percussivo, escrito no meio do motivo rítmico a seguir de duas fusas, realça a importância de manter um ritmo expressivo, de maneira que ocasione uma interrupção da linha superior. Um dos principais desafios técnico-interpretativos desta obra é a execução do referido material melódico, frequentemente apresentado junto com o acompanhamento em forma de *ostinato* de duas notas alternadas, predominantemente em intervalos de segunda e terça, em duas cordas distintas (efeito harmónico). A Figura n.º 7 demonstra um exemplo da referida situação:

**Figura n.º 7: Melodia acompanhada de *ostinato* (Comp. n.ºs 19-23).**



Fonte: Guanais (2012) [adaptado por E. Santos, 2025].

É importante prestar atenção que, por breves momentos, o acompanhamento passa a ser executado pelas notas agudas enquanto o baixo acaba por apresentar o material melódico. Nestas ocasiões, o intérprete deve acentuar as notas executadas através do polegar da mão direita e controlar bem a hierarquia formal e a separação dinâmica das notas do *ostinato*, para que as mesmas se mantenham em segundo plano. O excerto abaixo (Fig. n.º 8), que se estende do comp. n.º 57 ao n.º 61, pode servir como exemplo desta circunstância:

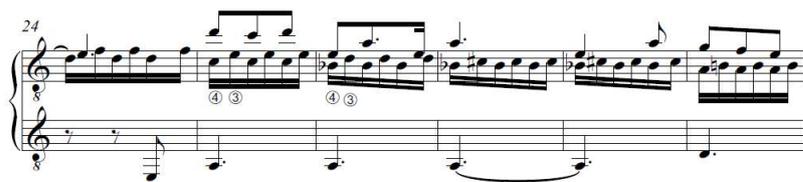
**Figura n.º 8: Melodia executada na linha de baixo (Comp. n.ºs 57-61).**



Fonte: Guanais (2012) [adaptado por E. Santos, 2025].

Uma das características evidenciadas na escrita de D. Guanais para guitarra/violão é a utilização de dois sistemas em simultâneo, semelhante às partituras musicais do piano, porém, empregando a clave de sol em ambos os sistemas. A aplicação deste recurso cria um interessante debate sobre a notação para este instrumento, devido às vantagens por ela provenientes, visto que, desta forma, a depender da intenção do compositor, é possível dividir a escrita em texturas sonoras ou linhas horizontais, destacando os motivos melódicos das demais notas de acompanhamento ou, até mesmo, destacar a linha de baixo, como é demonstrado na Figura n.º 9:

**Figura n.º 9: Dois sistemas (Comp. n.ºs 24-29).**



**Fonte: Guanais (2012).**

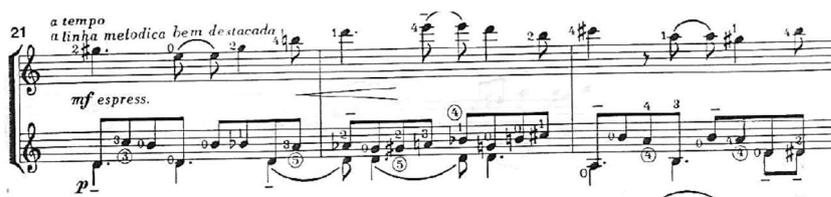
Alguns dos compositores que utilizaram dois sistemas para a guitarra/violão no Brasil foram: a) César Guerra-Peixe (1914–1993) no seu *Prelúdio* n.º 1, dividido entre cordas soltas e notas pressionadas; b) José Alberto Kaplan (1935–2009) que, na sua *Sonatina* para violão, faz a separação entre a melodia principal e o acompanhamento. Ambos os exemplos são apresentados nas Figuras n.º 10 e n.º 11, respectivamente:

**Figura n.º 10: *Prelúdio* n.º 1 (Comp. n.ºs 1-2).**



**Fonte: Fermata do Brasil (1973) [adaptado por E. Santos, 2025].**

**Figura n.º 11: *Sonatina* para violão de José Alberto Kaplan (Comp. n.ºs 21-23).**



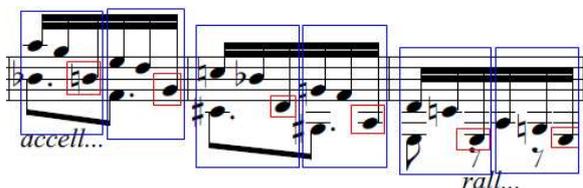
**Fonte: Editora Chanterelle Verlag (1991).**

Outra conclusão que a notação de dois sistemas poderia derivar é o facto de que, com a utilização de diferentes claves — assim como o piano — o texto musical para guitarra/violão poderia ser indicado na sua real altura/frequência/registo, visto que se trata de um instrumento transpositor, reproduzindo as notas uma oitava abaixo da nota que, normalmente, é indicada na partitura.

É interessante observar que, entre os comp. n.º 83 e n.º 85, Guanais cria uma passagem que equivoca o *Estudo* n.º 12 de Villa-Lobos, a qual inclui motivos de três notas executadas na mesma corda, sendo que uma das referidas notas é executada através da corda solta. Na Fig. n.º 12, é possível observar o grupo de três notas por corda (destacado por retângulos azuis), bem

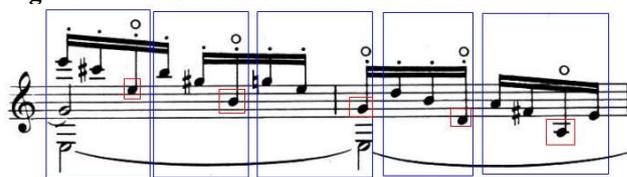
como a nota que deve ser tocada pela respectiva corda solta (quadrado vermelho), tanto na *Toccata* n.º 1 como no mencionado Estudo de Villa-Lobos:

Figura n.º 12: Corda solta a cada três notas no *Romance do Boi da Mão de Pau* (Comp. n.ºs 83-85).



Fonte: Guanais (2012) [adaptado por E. Santos, 2025].

Figura n.º 13: Corda solta a cada três notas no Estudo n.º 12 de H. Villa-Lobos (Comp. n.ºs 22-23).



Fonte: Editions Max Eschig (1953) [adaptado por E. Santos, 2025].

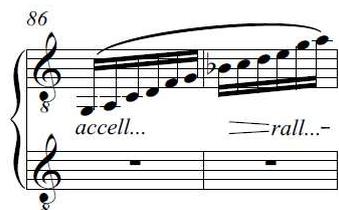
Comparando ambas as peças, a execução baseada na acentuação de agrupamentos rítmicos torna-se mais simples no *Romance do Boi da Mão de Pau*, visto que o excerto foi composto no compasso ternário (3/8), no qual os pontos fortes são as notas iniciais de cada corda/grupo. Por outro lado, no Estudo n.º 12 de Villa-Lobos, escrito no compasso binário (2/4), diversos intérpretes executam o referido excerto (Fig. n.º 13) acentuando a primeira nota de cada grupo de três, enquanto é suposto respeitar a métrica indicada por Villa-Lobos e manter os grupos de quatro notas e sem executar as referidas acentuações. Estas situações, nas quais um excerto da respectiva obra nos lembra tecnicamente a uma outra peça musical para guitarra/violão, é um benefício para o executante, pois, o próprio pode aplicar o conhecimento já adquirido, colocando, em prática, aquilo que de certa forma já tinha sido memorizado e assimilado em outras ocasiões. Sobre essa problemática, Kaplan constata o seguinte:

A transferência de aprendizagem é a possibilidade de aplicar, [n]uma nova situação, conhecimentos, hábitos, métodos, etc., adquiridos em outras circunstâncias. O indivíduo percebe que uma mesma solução, que permitiu superar as dificuldades de um determinado problema, serve para vencer as que no momento enfrenta [...]. É a experiência prévia favorecendo a aprendizagem do momento, assim como esta influirá certamente nas seguintes. (Kaplan, 1987, p. 84)

Após apresentar os dois materiais contrastantes — sendo primeiro o motivo rítmico e o segundo a melodia acompanhada de *ostinato* — o compositor apresenta um elemento que incorpora à peça uma nova textura sonora devido a articulação musical. Guanais cria uma

sequência de *slurs*<sup>24</sup> da mão esquerda que funcionam idiomáticamente na guitarra/violão pelo facto de serem executadas em formato de duas notas por corda, através dos dedos n.º 1<sup>25</sup> e n.º 3 da mão esquerda — que são dedos relativamente resistentes à esta técnica — e por serem sempre executados nos espaços III e V, criando um certo paralelismo vertical na execução deste trecho. O exemplo abaixo (Fig. n.º 14) demonstra o momento em que a peça apresenta essa nova sonoridade:

**Figura n.º 14: Sequência de *slurs* (Comp. 86-87).**



**Fonte: Guanais (2012).**

O ponto alto da obra acontece, de facto, entre os comp. n.º 106 e n.º 114, onde Guanais apresenta uma sequência de *rasgueados* com dinâmica e intensidade de *fff* (*forte fortissimo*), seguindo com o motivo rítmico apresentado no início da obra. Este excerto pode ser literalmente imaginado como sendo o *boi da mão de pau*, descrito por Fabião das Queimadas, que lutava por sua vida para fugir da perseguição. Na Figura n.º 15, é possível observar este referido trecho:

**Figura n.º 15: Clímax da *Toccata* n.º 1 (Comp. n.ºs 106-107).**

**Fonte: Guanais (2012).**

<sup>24</sup> N.a.: Técnica da guitarra/violão que consiste em produzir a primeira das duas notas através da pulsação da mão direita e a outra através do batimento (*slur* ascendente) ou empurrão (*slur* descendente) com apenas de um dos dedos da mão esquerda e sem o auxílio da mão direita. Em ambos os casos, trata-se de uma situação sonora semelhante ao efeito de *legato a due* da música barroca, onde as duas notas são bastante diferentes em termos de intensidade, dinâmica ou timbre.

<sup>25</sup> N.a.: Na guitarra/violão, são utilizados números para definir os dedos da mão esquerda que serão utilizados para executar as notas. O dedo n.º 1 relaciona-se ao dedo indicador; o dedo n.º 2 ao médio; o dedo n.º 3 ao anelar; e o dedo n.º 4 ao mindinho.

Todas as simetrias ocorridas na execução desta e das seguintes obras, foram pensadas por Guanais, uma vez que as *Três Tocatas Armoriais* [sic] foram encomendadas para fins de investigação relacionadas à memorização musical. Desta forma, o referido aspecto acabou por influenciar significativamente a construção formal do seu texto musical. Em entrevista, Guanais indica o seguinte:

No caso destas composições, tentei explorar formas diferentes de [escrita] que motivassem formas diferentes de memorização. No [*Romance*], nos compassos [n.ºs] 86 e 87, por exemplo, o [*desenho*] realizado pela mão esquerda é totalmente simétrico, deslocando-se de corda para corda. Nos compassos [n.ºs] 83 e 84, o [*desenho*] é parcialmente simétrico, o que exige o cuidado em memorizar a diferença. (Guanais *apud* Souza, 2018, p. 76)

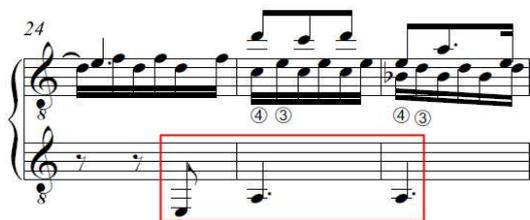
Apesar de possuir uma linguagem harmônica contemporânea, frequentemente, é possível notar na referida obra traços da música tonal/modal, com fragmentos compostos em modo dórico, o que facilita a interpretação de algumas passagens melódicas devido à sonoridade tensa de acordes dominantes e da resolução da tônica. Diversos excertos da obra conduzem a mesma para o centro de Lá menor, evidenciado tanto pela componente harmônica como pela melódica. Nas Figuras n.ºs 16 e 17, é possível notar as recorrências que orientam esta questão:

**Figura n.º 16: Acordes de Lá menor presentes na obra (Comp. n.ºs 6-9).**



Fonte: Guanais (2012) [adaptado por E. Santos, 2025]

**Figura n.º 17: Linha melódica do baixo (Comp. n.ºs 24-26).**

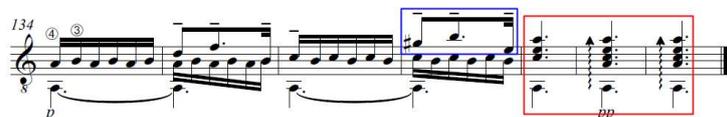


Fonte: Guanais (2012) [adaptado por E. Santos, 2025].

Na Figura n.º 17, é possível observar que o motivo melódico da linha de baixo realiza um salto ascendente de 4ª perfeita, da nota Mi para a nota Lá. Esse mesmo movimento é característico por ser recorrente na música tonal e, em particular, na tradição musical de guitarra/violão, visto que se trata de notas que podem ser executadas através de duas cordas soltas graves (5.ª e 6.ª) e que a nota Mi seria interpretada como a nota dominante que se resolve na nota Lá. Além disso, nos últimos compassos da obra, é possível observar um motivo melódico (destacado na Fig. n.º 18 pela retângulo azul) que possui as notas Sol#, Si e Mi, ou seja, as notas que compõem o acorde

Mi Maior, sucedidas com o acorde de Lá menor (destacado pelo retângulo vermelho), realçado três vezes na conclusão da obra:

**Figura n.º 18: Acorde de Lá menor (Comp. n.ºs 138-140).**



**Fonte: Guanais (2012) [adaptado por E. Santos, 2025].**

O modalismo apresenta-se na *Toccata* n.º 1 através da recorrência da nota Fá#, estimulando uma sonoridade que remete ao modo dórico. A utilização desta nota, também, forma acordes em certos trechos da música, como o de Ré Maior<sup>26</sup> (Fig. n.º 19). No seguinte excerto, é possível observar a utilização desta nota, bem com a referida característica modal na peça, através da criação de cadência com o acorde de subdominante maior na tonalidade menor:

**Figura n.º 19: Modalismo (Comp. n.º 6).**



**Fonte: Guanais (2012).**

Ao longo do *Romance do Boi da Mão de Pau*, é possível notar que o compositor utiliza vários elementos apresentados e realiza transposições para aproveitar o material desenvolvido em outras partes da estrutura musical. No geral, esta obra pode ser interpretada como a descrição programática de uma tentativa de fuga do referido animal, na qual a utilização de figuras rítmicas rápidas nos conduz para um pensamento apressado de quem está a fugir, onde as várias repetições de motivos rítmico-melódicos representam as tentativas e a insistência de ser liberto, enquanto o centro tonal menor, realçado por três acordes repetidos em dinâmica de *piano* no final da obra, enfatiza o triste final do cordel escrito por Fabião das Queimadas.

Muito embora a música possua uma abordagem mais contemporânea e não se prenda rigorosamente às convenções estéticas mais características do Movimento Armorial, ela ainda desempenha um papel relevante por sua capacidade de inovar, mantendo-se inspirada pelas tradições culturais nordestinas. A peça destaca-se, justamente, por essa combinação de inovação e tradição, mostrando como é possível ressignificar elementos culturais sem abrir mão da sua essência regional. Além disso, os elementos presentes tanto na obra literária como na arte musical, complementam-se de maneira fluida, criando uma sinergia entre os aspectos narrativos e sonoros.

<sup>26</sup> N.a.: O acorde de Ré maior é composto pelas notas Ré, Fá# e Lá.

Essa relação entre as duas artes contribui para reforçar a atmosfera nordestina, ampliando, em simultâneo, as suas possibilidades criativas e fazendo da respetiva obra um exemplo da capacidade de adaptação e evolução da estética armorial no contexto contemporâneo.

#### 4.1.2. Poema Negro

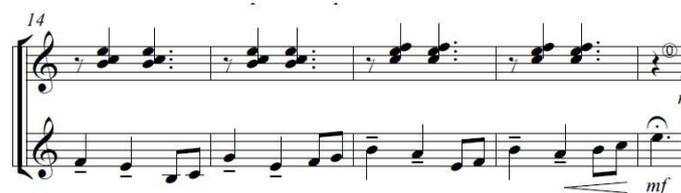
A *Toccata* n.º 2 foi composta entre os meses de Outubro e Novembro de 2011 e, de acordo com o próprio D. Guanais, foi inspirada “[d]epois de uma leitura de Augusto dos Anjos<sup>27</sup>” (Guanais, 2012, p. 1). Totalizando 141 compassos e composta em compasso ternário (andamento de semínima em 70 bpm), a referida obra possui uma indicação de ser tocada *Com sentimento* (Fig. n.º 20) — colocada logo no início da peça — sugerindo que a música seja interpretada com lirismo e contrastante ao caráter da *Toccata* n.º 1, uma vez que, durante a peça, são apresentados excertos melódicos em que as notas possuem uma quantidade considerável da indicação agógica de *tenuto*<sup>28</sup>, além das várias frases musicais que são finalizadas com *fermata*, conforme pode ser observado na Figura n.º 21:

**Figura n.º 20: Indicação *Com sentimento* (Comp. n.º 1).**



**Fonte: Guanais (2012).**

**Figura n.º 21: Frase melódica com *tenuto* e *fermata* (Comp. n.ºs 14-18)**



**Fonte: Guanais (2012).**

Este lirismo pode ser interpretado como uma representação da melancolia que Augusto dos Anjos expressou no seu poema, utilizando uma linguagem que explora a visão sobre a vida e morte, realçada pela utilização do registro grave do instrumento para executar a melodia. Manifestando a desilusão com a vida, vários versos e estrofes deste poema — que originalmente não possui ligação direta com o Movimento Armorial — lembram a história da população da região nordeste do Brasil que, no final do séc. XIX e início do séc. XX, foi significativamente afetada pela seca. Numa região onde maior parte da população sobrevivia através do trabalho no campo, sentiu-se um grande impacto durante a chamada *Seca Grande*, que ocorreu entre os anos

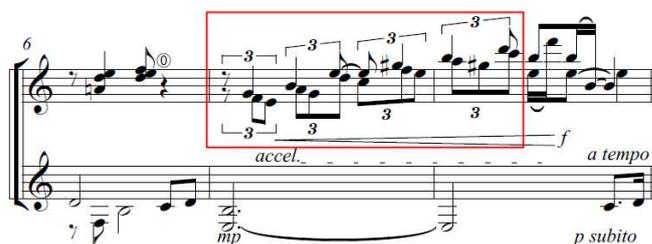
<sup>27</sup> N.a.: Augusto dos Anjos foi um poeta, nascido no estado da Paraíba, conhecido por sua poesia sombria e introspectiva, explorando questões existenciais, filosóficas e científicas.

<sup>28</sup> N.a.: *Tenuto* refere-se à indicação de que “[...] uma nota ou acorde deve ser sustentada [ou sustentado] por toda a sua duração e, por vezes, ligeiramente mais que seu estrito valor de tempo. (Zahar, 1985, p. 381)

de 1877 e 1879, matando milhares de pessoas de fome (Smith, 1879), além de provocar uma grande migração dos nordestinos para outros estados (Melo, 2016). É este mesmo povo afetado que deu origem a cultura nordestina nas mais diversas áreas artísticas, servindo de inspiração para a estética armorial.

O seguinte motivo melódico de caráter lírico (Fig. n.º 22) é interrompido por uma sequência de quiálteras abaixo de semínimas que estão deslocadas da pulsação forte, fazendo com que o intérprete tenha cuidado ao executar este excerto prestando atenção de não criar as acentuações desnecessárias, visto que as respetivas notas não estão situadas na parte forte da pulsação:

**Figura n.º 22: Sequência de quiálteras (Comp. n.ºs 6-8).**



**Fonte: Guanais (2012) [adaptado por E. Santos, 2025].**

Esta mudança na textura da peça estende-se até ao comp. n.º 12, no qual a própria figura é finalizada com uma *fermata* sobre a nota Mi. A seguir, o compositor reapresenta o mesmo material escrito no princípio da obra de forma aumentada, alongando-se até ao comp. n.º 33, no qual encontramos, novamente, uma *fermata*, desta vez sobre as notas de Si, Ré, Sol# e Si, resultando numa sonoridade do acorde de Mi maior com sétima menor (função de dominante) apesar de não conter a nota Mi<sup>29</sup>:

**Figura n.º 23: Fermata (Comp. n.ºs 31-33)**

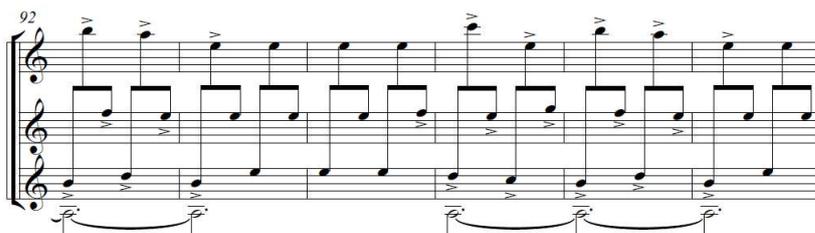


**Fonte: Guanais (2012) [adaptado por E. Santos, 2025].**

Através de uma linguagem modal/tonal, o compositor estrutura a *Toccata* n.º 2 numa forma ternária (A – B – A), na qual a 1.ª parte expõe a melodia lírica ressaltada anteriormente, a 2.ª secção apresenta um discurso de três vozes que, também, são expostas de forma clarividente ao intérprete devido a serem separadas em três sistemas nalguns excertos da partitura, conforme pode ser observado na Figura n.º 24, o que provoca pensamento sobre o tipo apropriado de articulação musical que deveria ser utilizado, visto que, na sua escrita, o compositor não utiliza indicações para esse fim. Por fim, é retornada a parte A:

<sup>29</sup> N.a.: O acorde de Mi Maior com sétima menor contém as notas: Mi, Sol#, Si e Ré.

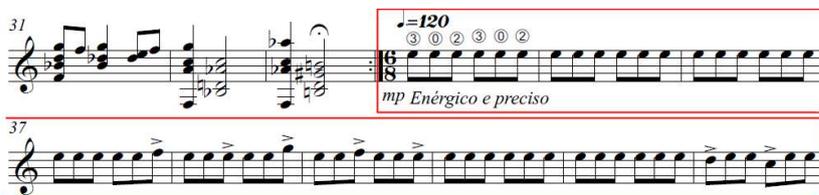
Figura n.º 24: Três sistemas (Comp. n.ºs 92-97).



Fonte: Guanais (2012).

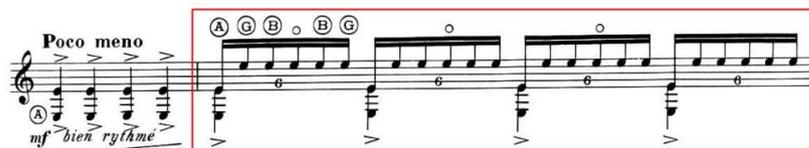
No desenvolvimento do tema (a partir do comp. n.º 34), o compositor apresenta um pedal com a nota Mi sendo executada em três cordas do instrumento, semelhante ao que H. Villa-Lobos propôs no seu *Estudo* n.º 11. Nas Figuras n.ºs 25 e 26, é possível observar e comparar o efeito de Guanais com menor extensão ao de Villa-Lobos:

Figura n.º 25: Pedal da nota Mi no *Poema Negro* (Comp. n.ºs 34-42).



Fonte: Guanais (2012) [adaptado por E. Santos, 2025].

Figura n.º 26: Pedal da nota Mi no *Estudo 11* de Villa-Lobos. Comp. n.º 49).



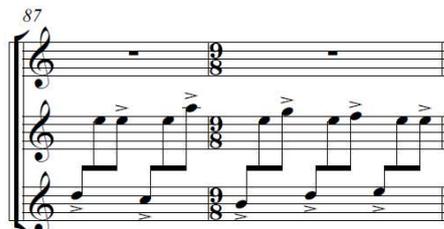
Fonte: Editions Max Eschig (1953) [adaptado por E. Santos, 2025].

Estes elementos empregados demonstram que Guanais possui vasto conhecimento das possibilidades sonoras que o instrumento é capaz de oferecer e aplica-as de forma que consegue expressar-se particularmente como compositor. A mencionada técnica de pedal é bastante comum na estética da Música Armorial por influência das músicas de viola, que possuem uma técnica de *ponteio*, que consiste em dedilhar as cordas de forma alternada com o uso do polegar para executar melodias nas cordas da região superior do instrumento e o dedo indicador ou dedo médio para tocar as primeiras cordas do instrumento, criando, geralmente, uma nota pedal.

A partir desse pedal da nota Mi, o compositor desenvolve toda a seção B da obra estendendo-a até ao comp. n.º 144 e apresentando ao intérprete uma série de desafios que consiste em entender todos os motivos melódicos executados nas três vozes e interpretá-los com intensidade diferente, criando texturas sonoras distintas para cada voz. Em alguns excertos, esta

questão torna-se ainda mais complexa por existirem duas melodias executadas simultaneamente — além do pedal — podendo o mesmo ser constatado pelas indicações de acentuação (através do sinal >, que pode ser observado na Fig. n.º 27) e, mais facilmente, pela divisão de dois ou mais sistemas:

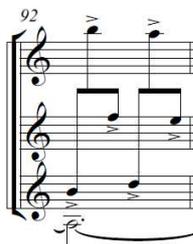
**Figura n.º 27: Melodias em diferentes vozes (Comp. n.ºs 87-88).**



**Fonte: Guanais (2012).**

Um pouco mais a frente (comp. n.º 91), é possível notar que o compositor apresenta uma linha melódica para cada voz — todas através das indicações de acentuação — oferecendo ao intérprete diversas possibilidades interpretativas, diferenciadas pela maneira com que é empregada a intensidade nas diferentes linhas horizontais (Fig. n.º 28):

**Figura n.º 28: Três melodias simultâneas (Comp. n.º 92).**



**Fonte: Guanais (2012).**

Cabe sempre ao intérprete realizar um estudo cauteloso do uso da mão direita para conseguir destacar a respectiva linha melódica desejada para sua interpretação ou aquela proposta pelo compositor, dividindo as vozes em vários planos horizontais, no qual, ao mesmo tempo em que se complementam uns aos outros, também, possuem a sua relevância individual quando são destacados.

Ritmicamente, a peça pode possuir diversas interpretações, principalmente na execução da seção B, visto que o ritmo da seção A já é bem definido para que a melodia lírica seja destacada. Na seção B, conforme foi observado, existe a possibilidade de destacar uma das três linhas horizontais, o que não apenas altera o foco melódico, mas, influencia diretamente, também, no ritmo e na métrica da música. Essa escolha interpretativa pode gerar diferentes balanços e nuances rítmicas, o que torna flexível a interpretação geral da obra.

Em relação à componente harmónica, a *Toccata* n.º 2, apesar de conter uma linguagem musical contemporânea, apresenta diversos materiais temáticos em volta do modo eólio<sup>30</sup> de Lá, realçado pelo longo pedal na nota Mi — sua dominante — na seção B e pelo acorde final da peça, que é o próprio acorde de Lá menor (Fig. n.º 29):

**Figura n.º 29: Acorde de Lá menor (Comp. n.º 169).**



**Fonte: Guanais (2012) [adaptado por E. Santos, 2025].**

Apesar de não conter muitas características musicais do Movimento Armorial, a linguagem dolente do *Poema Negro* proporciona ao intérprete e ao ouvinte uma reflexão sobre o triste poema de Augusto dos Anjos. A interpretação desse poema ganha, ainda mais, significado quando associada à história de sofrimento e resistência do povo nordestino, cuja trajetória é marcada por desafios, perdas e uma luta constante pela sobrevivência em meio a adversidade.

<sup>30</sup> N.a.: O modo de Lá eólio contém as notas: Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá e Sol.

#### 4.1.3. *O Voo Admirável do Pavão Misterioso*

Esta composição foi inspirada no cordel *Romance do Pavão Misterioso*, de autoria de José Camelo de Melo Rezende<sup>31</sup>. O referido texto literário relata a história de um personagem chamado Evangelista que se sente motivado a libertar Creuza, donzela que estava a ser prisioneira pelo seu próprio pai, que era um conde. Evangelista, então, consegue fugir com Creuza com a ajuda de um pavão mecânico capaz de voar (Fig. n.º 30):

**Figura n.º 30: Capa do cordel no *Romance do Pavão Misterioso*.**



**Fonte: Academia Brasileira de Literatura de Cordel (2000).**

D. Guanais compõe esta última das *Três Tocatas Armoriais* [sic] em Maio de 2012 aplicando uma linguagem contemporânea, que soa bastante complexa para quem está familiarizado apenas com a música armorial. Sobre esse facto, Guanais (2015) afirma o seguinte:

Essa [*toccata*] [ ] nem é tão armorial[.] [E]la é bastante contemporânea. Não tem nada de modalismo. Mas[,] eu coloquei[-a] no meio como sendo uma versão de um cordel. Quer dizer, na natureza da concepção dela[,] ela é armorial, na realização em si, não. É curioso isso [porque] ela nasce num processo armorial[,] mas[,] gera um produto não armorial. (Guanais *apud* Pereira, 2015, p. 7)

Ao observar a partitura da *Toccata* n.º 3, é possível detetar que o seu texto musical não possui uma indicação clara da sua métrica devido à isenção de barras de compassos ou definição/quantidade de *tempi*, embora o compositor consiga dar a entender que agrupa as notas pela mesma haste em conjuntos irregulares de sete, onze ou quatro unidades (Fig. n.º 29). Acrescenta-se o facto de o grupo de sete colcheias, o mais frequente, seja estruturado de distintas formas (4+3 ou 3+4). No entanto, a indicação de *O mais rápido possível*, que aparece no início da obra, revela o verdadeiro carácter virtuoso da *Toccata* n.º 3. A figuração inicial da ordem de

---

<sup>31</sup> José Camelo de Melo Rezende foi um poeta que nasceu no estado da Paraíba e tornou-se um autor de renome no âmbito da poesia em cordéis.

intervalos das colcheias simboliza questões idiomáticas do instrumento. A alternância entre os intervalos de sétima menor e sexta maior é considerada idiomática pela relação entre as cordas utilizadas para executar tais intervalos — neste caso específico, de forma harmônica — devido à própria afinação do instrumento que possui uma ordem intervalar de quarta perfeita entre a 6.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> corda, terceira maior entre a 3.<sup>a</sup> e a 2.<sup>a</sup> corda e, novamente, a quarta perfeita entre a 2.<sup>a</sup> e a 1.<sup>a</sup> corda. Por essa razão, é possível manter o paralelismo na digitação e, em simultâneo, conseguir tocar diferentes intervalos harmônicos:

**Figura n.º 31: Intervalos no início do *Vôo admirável do Pavão Misterioso*.**

O mais rápido possível

Violão solo

The image shows a musical score for guitar solo. It consists of two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature has one flat. The first staff has dynamics markings *mp* and *f*. The second staff has a dynamic marking *mp* and fingering numbers 3, 4, 5, and 6.

Fonte: Guanais (2012).

A movimentação sonora, criada por esses elementos, remete à visualização/associação sonora de uma máquina tentando alcançar voo, relacionado ao pavão mecânico do cordel que serviu de inspiração para a criação da obra. Além disso, é possível observar que este excerto possui uma forte influência do *Estudo n.º 13* para piano de György Ligeti (1923-2006) que contém, igualmente, uma figuração e a sua movimentação ascendente semelhante, conforme observado na Figura n.º 32:

**Figura n.º 32: Estudo n.º 13 de György Ligeti (Comp. n.os 1-3).**

Étude 13: L'escalier du diable

Auftragswerk des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart für die Schwetzingen Konzerte

Presto legato, ma leggiero,  $\text{♩} = 30$

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves. The first staff is in bass clef and the second in bass clef. The key signature has one flat. The first staff has dynamics markings *pp* and *cresc. poco a poco*. The second staff has dynamics markings *una corda* and *quasi senza ped.*

Fonte: Schott Music (1988).

A obra, estruturada em três partes, passa a ter uma indicação metronómica precisa de velocidade e fórmula de compasso somente na secção contrastante, apresentada aproximadamente após um minuto desde o início da música. É possível notar a mudança de caráter musical através da utilização de motivos musicais de maior largura e duração (mínimas e semibreves), além da já

referida indicação de velocidade (semínima em 80 bpm), algo característico de um *Andante* (Fig. n.º 33):

**Figura n.º 33: Secção contrastante.**

The musical score for Figure 33 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a 'rit.' (ritardando) marking and a metronome marking of a quarter note equal to 80 bpm. It features a series of eighth notes followed by a section of rests. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with a dynamic marking of 'mp' (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as rests, notes, and bar lines.

**Fonte: Guanais (2012).**

A terceira e última seção retoma a movimentação inicial que tenciona simbolizar o levantamento do voo, reapresentando o mesmo material exposto no princípio da obra, que leva em consideração, principalmente, a organização pormenorizada da digitação da mão esquerda, resultando em intervalos de sexta maior e sétima menor. É possível observar, também, que, durante o desenvolvimento desta seção, a sua textura torna-se cada vez mais encorpada devido à inserção de notas adicionais à figuração principal, sendo executadas através do uso de *barré*<sup>32</sup> pelos dedos da mão esquerda:

**Figura n.º 34: Acréscimo de notas à mesma ideia musical.**

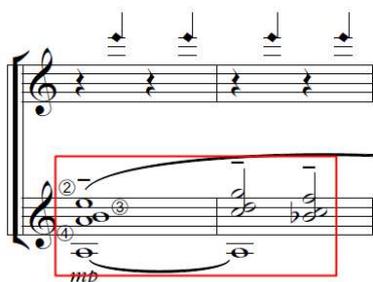
The musical score for Figure 34 is in treble clef and features a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte). It shows a sequence of notes that become increasingly complex, with the addition of more notes to the same musical idea. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

**Fonte: Guanais (2012).**

Ritmicamente falando, a *Tocatta* n.º 3 mantém-se estável nas seções mais movidas, embora irregular no agrupamento de figuras compostas por colcheias. Essa estabilidade é aplicada, também, na seção contrastante, fazendo bastante uso das já referidas notas de semibreve, mínima e semínima, criando um ambiente sonoro mais calmo. Relativamente à componente harmónica, o compositor leva em consideração o funcionamento da mão esquerda na técnica de guitarra/violão e desloca paralelamente os acordes (Fig. n.º 35), abandonando, por completo, as normas de harmonia tonal e aplicando uma linguagem contemporânea na peça:

<sup>32</sup> N.a.: Técnica utilizada para pressionar duas ou mais notas com um único dedo da mão esquerda.

**Figura n.º 35: Acordes paralelos.**



**Fonte: Guanais (2012) [adaptado por E. Santos, 2025].**

Na Figura n.º 35, podemos notar que a digitação sugerida propõe esta ideia do paralelismo de acordes executados na 4.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> cordas devido ao uso, em simultâneo, de harmónicos na 1.<sup>a</sup> corda. Ou seja, Guanais organiza o seu texto musical para guitarra/violão de forma horizontal, pensando em texturas sonoras que são usadas simultaneamente e que constroem o momento vertical. Os intervalos harmónicos, explorados nestas situações, criam um contraste expressivo com os intervalos da ideia inicial da música, utilizando agora, mais frequentemente, intervalos como segunda maior, terceira maior e quinta perfeita, marcando uma mudança significativa no discurso harmónico da obra.

Relativamente à estética armorial, esta obra procura representar a obra literária que possui uma importância significativa para o referido Movimento, tornando-se necessário o conhecimento prévio do já mencionado cordel por parte do intérprete, com o objetivo de representar, musicalmente, as constantes tentativas de voo através da movimentação ascendente da figuração musical que, apesar de baixar em certos momentos, retorna sempre à tentativa de ascender.

## 4.2. *Água de Chocalho*

Inspirada na expressão popular utilizada na região nordeste (*Bebeu água do chocalho* [...]), referindo-se aos indivíduos que falam demasiado e sem deixarem oportunidade para que as outras pessoas se pronunciem, a presente obra (Fig. n.º 36), escrita na base dos conceitos de serialismo para quarteto de guitarras/violões, transparece um discurso em que as quatro personagens estão constantemente a dialogar, sem momentos de interrupção/silêncio entre si:

Figura n.º 36: Capa da partitura de *Água de Chocalho*.



Fonte: Editora *Libretto* (2017).

Tratando-se de uma técnica composicional significativamente impulsionada pela Segunda Escola de Viena, através de Arnold Schoenberg (1874-1951) e seus discípulos Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935), o serialismo representa um

[m]étodo de composição baseado na ordenação em série de alturas de som e, em alguns casos, também de outros elementos. A forma clássica de serialismo é a [dodecafonía], a qual foi empregada sistematicamente pela primeira vez por Schoenberg, em 1923, e ocupa lugar central na música de Berg e Webern, assim como nas obras de outros discípulos de Schoenberg, como Skalkottas. A partir de 1945, os princípios seriais têm sido cada vez mais aplicados ao ritmo, à dinâmica, ao timbre e a outros elementos. (Zahar, 1985, p. 347)

Segundo Guanais (2017), em *Água de Chocalho*, “[a] série é construída tendo por base o principal intervalo entre as cordas soltas do violão, a 4ª [perfeita]”, conforme pode ser observado na Figura n.º 37, que demonstra a série dodecafônica usada:

Figura n.º 37: Série de *Água de Chocalho*.



Fonte: Editora *Libretto* (2017).

A primeira apresentação da série ocorre no início do texto musical (Fig. n.º 38):

**Figura n.º 38: 1.ª apresentação da série original (Comp. n.ºs 9-19).**



**Fonte: Editora Libretto (2017) [adaptado por E. Santos, 2025].**

A seguir, a série original é reapresentada várias vezes, tanto pela 1.ª guitarra/violão como pelas outras. Entretanto, o compositor propõe uma série que é executada em certos momentos na inversão retrógrada, na qual o 2.º hexacorde apresentado é a inversão retrógrada do 1.º, e cada outro hexacorde a inversão retrógrada de si mesmo, promovendo um grande número de invariâncias<sup>33</sup> (Guanais, 2017). A Tabela n.º 1 representa a matriz<sup>34</sup> da série com o propósito de auxiliar na investigação das invariabilidades apresentadas na obra:

**Tabela n.º 1: Matriz da série de *Água de Chocalho*.**

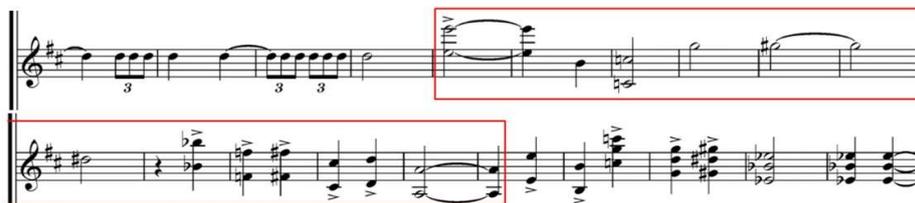
	I0	I7	I8	I3	I4	I11	I6	I1	I2	I9	I10	I5	
P0	C	G	G#	D#	E	B	F#	C#	D	A	A#	F	R0
P5	F	C	C#	G#	A	E	B	F#	G	D	D#	A#	R5
P4	E	B	C	G	G#	D#	A#	F	F#	C#	D	A	R4
P9	A	E	F	C	C#	G#	D#	A#	B	F#	G	D	R9
P8	G#	D#	E	B	C	G	D	A	A#	F	F#	C#	R8
P1	C#	G#	A	E	F	C	G	D	D#	A#	B	F#	R1
P6	F#	C#	D	A	A#	F	C	G	G#	D#	E	B	R6
P11	B	F#	G	D	D#	A#	F	C	C#	G#	A	E	R11
P10	A#	F	F#	C#	D	A	E	B	C	G	G#	D#	R10
P3	D#	A#	B	F#	G	D	A	E	F	C	C#	G#	R3
P2	D	A	A#	F	F#	C#	G#	D#	E	B	C	G	R2
P7	G	D	D#	A#	B	F#	C#	G#	A	E	F	C	R7
	RI0	RI7	RI8	RI3	RI4	RI11	RI6	RI1	RI2	RI9	RI0	RI	

<sup>33</sup> N.a.: Straus (2013) trata as invariâncias como sons comuns às coleções.

<sup>34</sup> N.a.: A presente matriz está escrita utilizando o sistema de cifra em que cada nota musical corresponde a uma letra, sendo elas: Dó (C), Ré (D), Mi (E), Fá (F), Sol (G), Lá (A) e Si (B).

A primeira apresentação retrógrada invertida é executada pela 3.<sup>a</sup> guitarra/violão (comp. n.ºs 14-24), possuindo as notas Mi, Si, Dó, Sol, Sol#, Ré#, Sib, Fá, Fá#, Dó#, Ré e Lá (Fig. n.º 39):

**Figura n.º 39: 2.<sup>a</sup> variante no modo retrógrado invertido (Comp. n.ºs 14-25).**



Fonte: Editora *Libretto* (2017) [adaptado por E. Santos, 2025].

Enarmonicamente falando, podemos notar que esta série retrógrada invertida está presente na matriz serial (Tabela n.º 2), confirmando que se trata de utilização de ferramentas existentes na música serial:

**Tabela n.º 2: Matriz da 2.<sup>a</sup> variante no modo retrógrado invertido.**

I2	I9	I10
D	A	A#
G	D	D#
F#	C#	D
B	F#	G
A#	F	F#
D#	A#	B
G#	D#	E
C#	G#	A
C	G	G#
F	C	C#
E	B	C
A	E	F
RI2	RI9	RI0

É curioso observar que, apesar desta primeira apresentação da série no modo retrógrado invertido terminar, o discurso fraseológico continua por mais quatro compassos, fazendo com que seja possível observar uma outra série retrógrada invertida que é iniciada na mesma voz antes mesmo que a apresentação da série anterior seja terminada, fazendo com que ambas as séries sejam executadas simultaneamente. Esta nova variante (Fig. n.º 40) contém as notas Sib, Fá, Fá#, Dó#, Ré, Lá, Mi, Si, Dó, Sol, Sol# e Mib (Tabela n.º3):

**Figura n.º 40: 3.<sup>a</sup> variante executada simultaneamente com a anterior (Comp. n.ºs 21-28).**



Fonte: Editora *Libretto* (2017) [adaptado por E. Santos, 2025].

**Tabela n.º 3: Matriz da 3.ª variante no modo retrógrado invertido.**

I8	I3	I4
G#	D#	E
C#	G#	A
C	G	G#
F	C	C#
E	B	C
A	E	F
D	A	A#
G	D	D#
F#	C#	D
B	F#	G
A#	F	F#
D#	A#	B
RI8	RI3	RI4

Outra ocorrência igual envolvendo a sobreposição das referidas variantes é apresentada como a versão retrógrada invertida da série original, sendo executada pelo 4.ª guitarra/violão (Fig. n.º 41). Esta variante apresenta as notas Sol, Ré, Mi, Sib, Si, Fá#, Dó#, Sol#, Lá, Mi, Fá e Dó:

**Figura n.º 41: 4.ª variante apresentada (Comp. n.ºs 19-29).**



Fonte: Editora *Libretto* (2017) [adaptado por E. Santos, 2025].

**Tabela n.º 4: Matriz da 4.ª variante no modo retrógrado invertido.**

P0	C	G
P5	F	C
P4	E	B
P9	A	E
P8	G#	D#
P1	C#	G#
P6	F#	C#
P11	B	F#
P10	A#	F
P3	D#	A#
P2	D	A
P7	G	D
	RI0	RI7

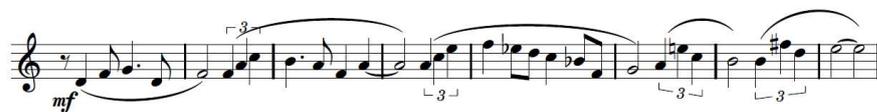
Além da série, é possível notar, também, que a obra possui um tema principal. É curioso notar que Guanais a define como um tema em “[...] modo nordestino menor, com variantes cromáticas [...]” (Guanais, 2017, n.d.). Esta designação do *modo nordestino* refere-se ao modo mixolídio grego, caracterizado pelo uso de 7.º grau menor. O referido aspecto pode ser abordado com uma óptica baseada em Wisnik (1989) que considera que as escalas são construídas artificialmente pelas culturas, ganhando acentos étnicos típicos. Nessa perspectiva, o referido

modo ganhou bastante popularidade e passou a ser uma característica marcante na música da região nordeste. Siqueira (1981) afirma que este modo é tipicamente nordestino, apesar de Tacuchian (1994-95), também, evidenciar que esta sonoridade está presente em várias melodias folclóricas da Europa e da Ásia, colocando em questão a afirmação de Siqueira. De modo geral, a mencionada característica tornou-se simbólica por conta de melodias executadas no pife<sup>35</sup> — que possui uma estrutura física particular — no qual as escalas executadas tinham intervalos que, segundo Guerra-Peixe (1970), podem ser divididos em três categorias:

1. Tom natural baixo;
2. Tom natural alto;
3. Tom de clarinete.

Tais divisões realizadas por Guerra-Peixe são diferenciadas respectivamente por um tom menor (escalas com a nota Sib e outra com Fá#, uma escala com Sib e Mib e uma escala menor harmônica). Relativamente à questão comentada anteriormente, é possível relacionar a escala utilizada no pife, que possui a nota Sib (7.º grau menor na escala de Dó), criando uma linguagem característica à música que era produzida pelo povo nordestino (Fig. n.º 42):

**Figura n.º 42: Tema principal de *Água de Chocalho*.**



**Fonte: Editora Libretto (2017).**

Em relação ao ritmo, é possível notar que existem sinais frequentes de acentuação, colocados em pulsações específicas. Se subdividirmos um compasso binário em semicolcheias, é perfeitamente observável que os acentos estão na 1.ª e última semicolcheia da 1.ª pulsação, como, também, na 3.ª semicolcheia do 2.º tempo. O exemplo abaixo (Figura n.º 43) demonstra essa situação:

**Figura n.º 43: Acentuações (Comp. n.ºs 84-86).**

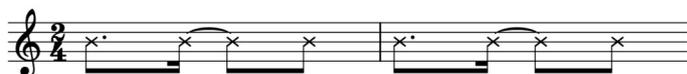


**Fonte: Editora Libretto (2017) [adaptado por E. Santos, 2025].**

<sup>35</sup> N.a.: Instrumento de sopro semelhante a uma flauta transversal produzida tradicionalmente com bambu.

A referida dinâmica rítmica, causada pelas acentuações, faz com que seja possível associá-la ao ritmo do *xaxado*, caracterizado pela seguinte célula rítmica (Fig. n.º 44):

**Figura n.º 44: Célula rítmica do *xaxado*.**



**Fonte: Edição do autor (2025).**

Ainda em relação a Figura n.º 43, é possível assemelhar a execução das repetições de notas em semicolcheia à linguagem dos instrumentos friccionados — *e.g.* o violino ou a rabeca— devido à movimentação alternada do arco, que torna esses tipos de frases rápidas de uma fácil execução técnica. Os mencionados instrumentos tiveram um importante papel no Movimento Armorial. A rabeca, por possuir um modo de construção menos complexo do que o violino (utilizando materiais e acabamentos simples), passou a ser bastante incorporada na Música Armorial. Já, o violino ganhou popularidade nesta manifestação devido ao *Quinteto Armorial* que o incorporava em suas obras. A Figura n.º 45 demonstra um excerto da composição *Revoada*, de António José Madureira (1949), que pertencia ao *Quinteto Armorial*, onde é possível notar semelhanças com o tratamento que Guanais aplica nalgumas frases melódicas da obra *Água de Chocalho*:

**Figura n.º 45: *Revoada* do *Quinteto Armorial* (Comp. n.ºs 1-7).**



**Fonte: Madureira (1999).**

Os *ostinati* uníssonos, frequentemente executados por várias guitarras/violões, também, representam um aspecto marcante na respetiva obra, criando uma textura rítmica que serve de apoio para a melodia executada em simultâneo, fazendo com que a mesma ganhe maior destaque diante as outras vozes. A Figura n.º 46 demonstra um excerto em que o compositor utiliza o referido recurso para fazer com que a melodia seja evidenciada:

Figura n.º 46: *Ostinato* uníssono (Comp. n.ºs 52-64).



Fonte: Editora *Libretto* (2017).

Vários ritmos são apresentados de forma esporádica na obra, através da utilização de técnicas alternativas, fazendo com que a guitarra/violão seja utilizada/o como um instrumento percussivo. As indicações de como devem ser executadas os referidos efeitos de percussão são indicadas na própria partitura e no exato compasso em que o respetivo trecho é apresentado. Nota-se que a grafia é alterada, fazendo com que a cabeça da figura musical seja indicada por um sinal de x, uma simbologia bastante comum na música contemporânea (Fig. n.º 47):

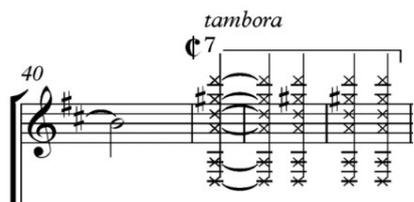
Figura n.º 47: Ritmo percussivo do *maracatu* (Comp. n.º 209).



Fonte: Editora *Libretto* (2017).

A utilização deste tipo de técnica na guitarra/violão faz com que sejam introduzidas à música efeitos sonoros que, dentro da organologia da Música Armorial, trazem a lembrança de instrumentos percussivos, e.g. o pandeiro. A *tambora*, uma técnica percussiva produzida pelos dedos da mão direita em forma de golpes por cima do cavalete do instrumento, também, é empregada por Guanais (Fig. n.º 48). O referido efeito ganhou destaque no instrumento desde o séc. XIX, tendo sido utilizado por compositores como Francisco Tárrega (1852-1909) e Joaquin Turina (1882-1949):

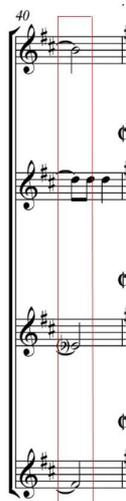
Figura n.º 48: *Tambora* escrita na obra *Água de Chocalho* (Comp. n.º 41).



Fonte: Editora *Libretto* (2017).

Além disso, em termos interpretativos, é possível exprimir que o mencionado efeito de *tambora* evoca uma sonoridade próxima ao timbre e ao modo de execução do *marimbau*, um instrumento de cordas bastante característico do Movimento Armorial, utilizado pelo executante ao bater com um palito de madeira sobre as suas cordas, com finalidade de produzir diferentes sons. Relativamente à harmonia, a mesma pode ser analisada por dois critérios distintos, visto que estamos a investigar uma obra serial/modal. Nos momentos em que a peça caminha pela linguagem contemporânea do serialismo, nota-se uma utilização frequente de acordes dissonantes, construídos através da combinação vertical de notas dispostas entre as quatro guitarras/violões (Figura n.º 49):

Figura n.º 49: Acorde construído a partir da combinação vertical de notas executadas em simultâneo (Comp. n.º 40).



Fonte: Editora *Libretto* (2017) [adaptado por E. Santos, 2025].

Outro recurso apresentado, frequentemente, pelo compositor é o paralelismo de acordes incompletos que possuem na sua estrutura apenas a nota fundamental e a sua quinta perfeita. A relação intervalar entre um acorde e outro seguem, em paralelo, com os intervalos escritos na série inicial da obra. A Figura n.º 50 apresenta um exemplo do referido uso de paralelismo:

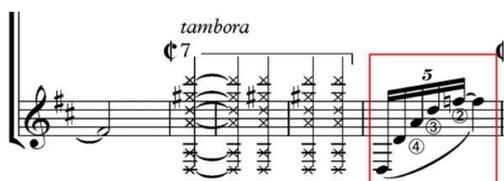
Figura n.º 50: Paralelismo de acordes (Comp. n.ºs 26-29).



Fonte: Editora *Libretto* (2017) [adaptado por E. Santos, 2025].

Nesta dicotomia entre recursos composicionais, a linguagem modal começa a florescer na altura em que será apresentado o tema principal da obra. Como já foi comentado anteriormente, o tema encontra-se no *modo nordestino*, definido pelo compositor. As evidências demonstram que o centro modal da obra se encontra na tonalidade de Ré menor devido às recorrências do seu acorde principal ou à utilização frequente da nota Ré, bem como o uso do arpejo de Ré menor no início do tema principal (Fig. n.º 51):

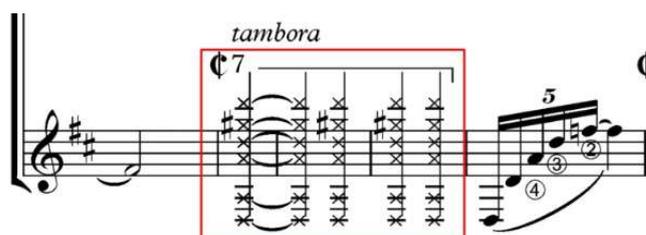
Figura n.º 51: Acorde de Ré menor (Comp. n.º 44).



Fonte: Editora *Libretto* (2017) [adaptado por E. Santos, 2025].

Além disso, um outro acorde que chama a nossa atenção é o Ré com a 4ª aumentada (Fig. n.º 52). É importante ressaltar que a sonoridade reproduzida por este acorde recorda o modo lídio que, também, é um dos modos frequentemente utilizados na música nordestina:

Figura n.º 52: Acorde de Ré com o intervalo de 4ªaum. (Comp. n.ºs 41-43).



Fonte: Editora *Libretto* (2017) [adaptado por E. Santos, 2025].

O referido acorde, além de apresentar uma sonoridade particular, é bastante evidenciado na obra, executado pelas quatro guitarras/violões em uníssono, criando um ambiente sonoro intensivo — corroborado pelo efeito de *tambora* — fazendo com que exista na obra uma chamada de atenção do ouvinte para o tema principal apresentado nos compassos seguintes.

Os acordes quartais, formados por intervalos de quarta perfeita (e uma terceira maior), também, são bastante utilizados pelo compositor durante toda a obra. A Figura n.º 53 apresenta

um tal acorde quartal, composto pelas notas Fá, Dó, Lá<sup>b</sup>, Mib e Sib, imitando a afinação comum das cordas de guitarra/violão, transposta, neste caso, por meio tom acima:

**Figura n.º 53: Acorde quartal (Comp. n.º 12).**



**Fonte:** Editora *Libretto* (2017).

Este tipo de acorde torna-se idiomático ao instrumento por ser executado através de uma *barré*, proporcionando, também, o paralelismo do mesmo ao deslocá-lo para outras regiões do braço da guitarra/violão.

De modo geral, *Água de Chocalho* é uma obra emblemática do *New Armorial Music Project* (NAMP) por demonstrar a viabilidade da combinação entre a música contemporânea e a linguagem armorial. D. Guanais expressa uma fusão entre o novo e o tradicional, o que renova a estética do referido Movimento, expandindo as fronteiras da música nordestina e valorizando a sua identidade cultural. É possível escutar esta obra através de uma gravação disponível na plataforma digital *YouTube*<sup>36</sup> executada pela *Camerata de Violões* da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

---

<sup>36</sup> N.a.: Acedido em Set. 1, 2024, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=MrtmkJK\\_GYA](https://www.youtube.com/watch?v=MrtmkJK_GYA).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De forma geral, este trabalho procurou apresentar uma perspectiva interpretativa para obras inseridas no contexto da linguagem do Movimento Armorial, com base nas peças analisadas de compositor Danilo Guanais. Foram expostos o contexto histórico dessa manifestação artística, a importância de valorizar a identidade cultural como um conceito central para a interpretação, além de destacar a vivência e as influências que moldaram a trajetória do compositor. Além disso, a análise das obras selecionadas permitiu uma compreensão mais profunda das características estilísticas e técnico-interpretativas de Guanais, ressaltando como sua música dialoga com os princípios do referido Movimento ao imaginar elementos tradicionais sob uma nova ótica interpretativa.

Na base de análise realizada, é possível apontar algumas considerações sobre as características composicionais de Guanais, destacando as suas contribuições significativas para a estética armorial. Através da utilização de uma linguagem que entrega uma proposta diferenciada ao Movimento, Guanais oferece expressões que interagem de forma criativa e inovadora com o modernismo, estabelecendo uma ponte entre o tradicional e o contemporâneo. A aplicação de técnicas como o dodecafonismo em combinação com elementos armoriais é um exemplo claro de como essas ferramentas artísticas podem ser integradas de maneira única, resultando numa sonoridade rica e complexa. Essa síntese ou cruzamento de estéticas demonstra a capacidade de Guanais de ampliar os limites do repertório armorial, proporcionando novas formas de expressão e um diálogo enriquecedor entre o erudito e o popular, o moderno e o tradicional.

Outros elementos bastante presentes nas suas obras estão relacionados ao modalismo, aplicado frequentemente na sua música, possibilitando concluir que o compositor trata alguns modos conhecidos predominantemente como *gregos de modo nordestino*, estreitando laços entre a música e a região nordeste e expressando a sua identidade musical. Esse tratamento modal personalizado não apenas evidencia a sua identidade musical mas, também, enriquece o repertório armorial ao incorporar escalas e modos que ressoam com a cultura local. O ritmo, também, é trabalhado com cautela, tentando evidenciar células rítmicas frequentemente utilizadas na música tradicional do nordeste, como a do *baião*, por exemplo.

Pelo facto de Guanais ser, também, um guitarrista/violonista, a sua escrita para esse instrumento evidencia um domínio das suas possibilidades sonoras e técnicas, que se reflete na sua abordagem criativa e detalhada. Esta exploração demonstra influências intertextuais nas suas obras, com claras referências aos *Estudos* de Heitor Villa-Lobos e György Ligeti. Além disso, são incorporadas as frases musicais que evocam o idioma de outros instrumentos típicos da Música Armorial, como a rabeca, a viola e o pandeiro, ampliando, assim, o alcance expressivo da guitarra/violão.

É relevante ressaltar, também, a estreita relação entre a música e as obras literárias nas peças analisadas, uma característica marcante na produção de Guanais. *As Três Tocatas Armoriais* [sic] foram inspiradas em cordéis e poemas, reforçando o diálogo entre a literatura popular e a música. Essa interação não só enriquece a narrativa musical mas, também, aproxima o intérprete à própria obra. Já, em *Água de Chocalho*, a inspiração vem de uma expressão popular amplamente utilizada no nordeste, refletindo a vivência cotidiana e a linguagem coloquial.

Por fim, o presente trabalho proporcionou um alcance significativo de conhecimento, contribuindo para uma compreensão mais ampla e aprofundada das obras armoriais e das composições de Danilo Guanais. A partir daqui, espera-se que o intérprete se possa familiarizar com ferramentas interpretativas essenciais, como a valorização da identidade cultural, a leitura de elementos estilísticos e o entendimento das influências históricas e literárias presentes nas composições armoriais do referido compositor. Essas ferramentas são fundamentais para a execução das suas obras, sejam elas de caráter contemporâneo ou tradicional, permitindo ao intérprete capturar a verdadeira essência do Movimento Armorial.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, M. de. (1977). *O banquete*. Duas Cidades.
- Anjos, A. (1998). *Eu e Outras Poesias*. Civilização Brasileira.
- Bauman, Z. (2005). *Identidade*. [Trad. C. A. Medeiros]. Jorge Zahar Editor.
- Cascudo, L. da C. (2002). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. [11.<sup>a</sup> Ed.]. Global.
- Cascudo, L. da C. (2005). *Vaqueiros e cantadores*. Global editora.
- Costa, L. A. M. (2008). A Morte do Touro Mão de Pau e o conceito de integração das Artes Armoriais. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*. USP, São Paulo, 2008. Acedido em Jun. 16, 2025, disponível em: [https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/030/LUIS\\_COSTA.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/030/LUIS_COSTA.pdf)
- Dottori, M. (2005). As ideias e a música: influências europeias na música brasileira. *Anais do colóquio Brasil musical*. Paraná: De Artes – UFPR. Curitiba.
- Filho, H. B. (1966). *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Editora Nacional.
- Freitag, L. V. (1972). *O Nacionalismo Musical no Brasil (das origens a 1945)*. [Tese de Doutorado em Ciências Sociais]. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Acedido em Jun. 16, 2025, disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/000721778>
- Guanais, D. (2012). *Três Tocatas Armoriais*. [Edição do autor].
- Guanais, D. (2017). *Água de Chocalho*. Editora Libretto.
- Guerra-Peixe, C. (1970). Zabumba, Orquestra Nordestina. *Revista Brasileira de Folclore* 26 (janeiro/abril), 15-37. Acedido em Jun. 16, 2025, disponível em: [https://books.google.pt/books/about/Revista\\_brasileira\\_de\\_folclore.html?id=pkwwgAQAA-MAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.pt/books/about/Revista_brasileira_de_folclore.html?id=pkwwgAQAA-MAAJ&redir_esc=y)
- Guerra-Peixe, C. (1973). *Prelúdio n.º 1*. Editora Arthur Napoleão, Ltda.
- Hall, S. (2001). *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP & A.
- Ivanović, Dejan. (2014). *Colaboração entre compositor e intérprete na criação de música para guitarra*: Estudo do processo editorial no repertório de Inglaterra, Croácia e Portugal. [1.<sup>o</sup> Vol.]. Repositório Universidade de Évora. Acedido em Jun. 16, 2025, disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/33853>
- Kaplan, J. A. (1980). *Sonatina para violão*. [Ed. Á.Pierri]. Chanterelle.
- Kaplan, J. A. (1987). *Teoria da aprendizagem pianística: uma abordagem psicológica*. [2.<sup>a</sup> ed.]. Porto Alegre. Editora Movimento.
- Leite, D. M. (2002). *O caráter nacional brasileiro; história de uma ideologia*. [6.<sup>a</sup> ed. rev.]. Editora UNESP.
- Ligety, G. (1988). *Études pour piano*. [deuxième livre]. Schott.
- Lira. (1985). *Dicionário de música*. Zahar Editor
- Madureira, A. (1999). *Revoada*. [Manuscrito]. Acedido em Dez. 11, 2024, disponível em: [https://www.facebook.com/photo.php?fbid=490101937823298&id=220939774739517&set=a.220943044739190&locale=pt\\_BR](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=490101937823298&id=220939774739517&set=a.220943044739190&locale=pt_BR).
- Melo, N. de. (2006). *Todas as 130 secas registradas no espaço geográfico do semiárido do Nordeste do Brasil*. 2006. NatalGeo Blogspot. Acedido em Set. 23, 2024, disponível em: <http://natalgeo.blogspot.com.br/2016/02/todas-as-128-secas-registradas-no.html>
- Napolitano, M. (2005). *História & música: história cultural da música popular*. [5.<sup>a</sup> ed.]. Autêntica.
- Nóbrega, A. P. (2007). *A música no Movimento Armorial*. *Anais do XVII Congresso da Anppom*, pp. 1–13, São Paulo. Acedido em Jul. 27, 2024, disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/musicol.html](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicol.html)
- Ortiz, R. (1994). *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. [4.<sup>a</sup> ed.]. Brasiliense.
- Paes, P. (1989). *A utilização do elemento afro-brasileiro na obra de Francisco Mignone*. [Dissertação de Mestrado] Universidade de São Paulo. Acedido em Jun. 16, 2025, disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/000720629>
- Pereira, C. (2021). *Música Armorial: Processos criativos*. [M. Santos, entrevistadora]. Diacrítica. Acedido em Nov. 28, 2024, disponível em: <https://doi.org/10.21814/diacritica.5136>

- Santiago, S. (1978). *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. Perspectiva.
- Sadie, S., e Tyrrell, J. (2002) *The New Grove dictionary of music and musicians*. New York: Grove.
- Serialismo. (1985). *Dicionário de música*. Zahar Editor
- Siqueira, J. (1981). *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*. João Pessoa: [s.d].
- Smith, H. (1879). *Brazil: The Amazon and the Coast* Nova York. Charles Scribner's Sons. Nova iorque.
- Souza, E. L. de. (2018). *Três Tocatas Armoriais para violão de Danilo Guanais: processos de memorização musical no contexto da Teoria da Aprendizagem Significativa*. [Tese de Doutouramento]. Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia. Acedido em Jun. 16, 2025, disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/35959>
- Straus, Joseph. (2013). *Introdução à teoria pós-tonal*. Editora Unesp/Editora UFBA.
- Suassuna, A. (2000). *Ariano Suassuna fala sobre Danilo Guanais*. [gravação de vídeo Youtube]. Acedido em Abr. 27, 2024, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=tetDKp5V\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=tetDKp5V_U)
- Suassuna, A. (1974). *O Movimento Armorial*. Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco.
- Taborda, M. (2011). *Violão e identidade nacional*. Civilização Brasileira.
- Tacuchian, R. (1995). Estrutura e estilo na obra de Béla Bartók. *Revista Brasileira de Música* 21, 1-17.
- Teles, J. (2000). *Do Frevo ao Mangue Beat*. Editora 34.
- Tenuto. (1985). *Dicionário de música*. Zahar Editor.
- Tinhorão, J. R. (1998). *História social da música popular brasileira*. Editora 34.
- Toccata. (1985). *Dicionário de música*. Zahar Editor.
- UNESCO. (1969). *Cultural policy: a preliminary study*. UNESCO. Acedido em Jun. 16, 2025, disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000001173>
- Vasconcelos, C. (2006). *Autor de Auto da Compadecida fala sobre cultura popular*. Governo do Piauí. Acedido em Jul. 23, 2024, disponível em: <http://www.pi.gov.br/entrevista.php?id=8784>
- Villa-Lobos, H. (1953). *Douze Etudes pour Guitare*. Editions Max Eschig.
- Wisnik, J. M. (1989). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. Companhia das Letras/Círculo do Livro.



30

8

37

*agressivo* *ff*

8

42

*mf* *mp* *mp* *f*

8

48

*mf* *f* *mf* *p*

8

56

*f* *poco accell...* *poco rall...*

8

62

*a tempo* *mp* *p*

8

68

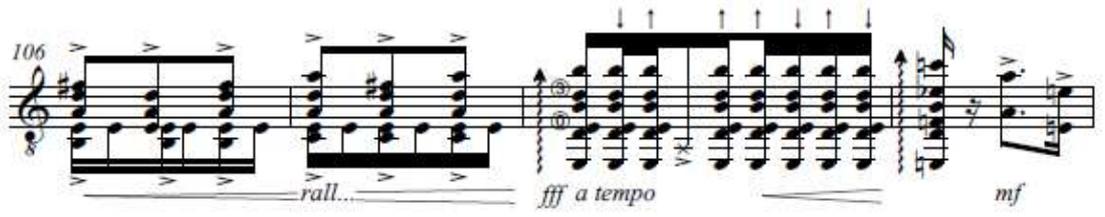
74

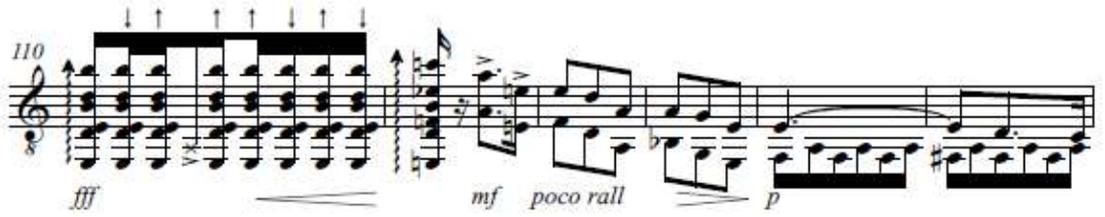
80

86

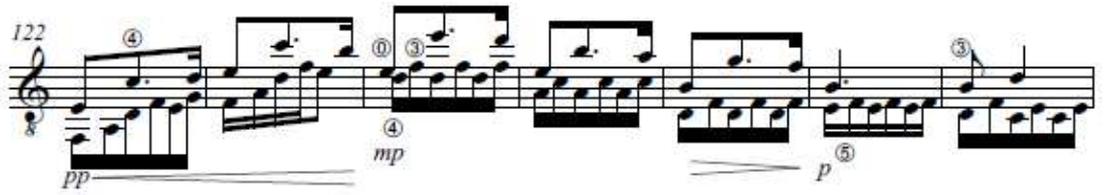
94

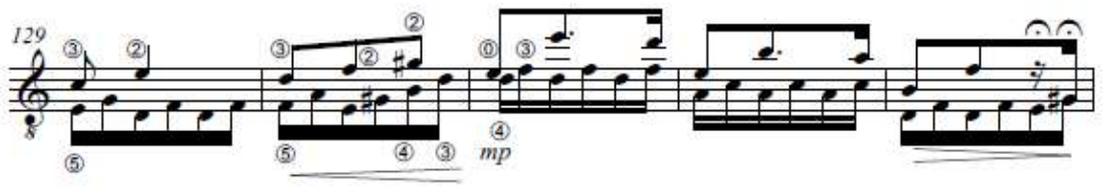
100

106 

110 

116 

122 

129 

134 

ANEXO B

POEMA NEGRO

Para Eugênio Lima de Souza

Poema Negro

(tocata)

Depois de uma leitura de Augusto dos Anjos

Danilo Guanais  
Natal, out-nov 2011

Violão

Com sentimento

$\text{♩} = 70$

*p*

6

*mf* *accel.* *f* *a tempo* *accel.*

*p subito* *mp*

10

*a tempo* *accel.* *f* *rit.* *p*

*p subito* *mp*

14

*mf* *poco accell* *mf* *rit.*

20

*mf* *poco accell* *rit.* *p*

25

*mp*

31

*mp* Enérgico e preciso

♩=120  
③ ① ② ③ ① ②

37

43

48

53

*mf*

59

65

70

76

Musical score for measures 76-80. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, with a fermata over the final measure. The lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth-note chords and slurs.

81

Musical score for measures 81-86. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff has a harmonic accompaniment with eighth-note chords and slurs.

87

Musical score for measures 87-91. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff has a harmonic accompaniment with eighth-note chords and slurs. A fermata is present over the final measure of the lower staff.

92

Musical score for measures 92-97. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff has a harmonic accompaniment with eighth-note chords and slurs. A fermata is present over the final measure of the lower staff.

98

Musical score for measures 98-102. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff has a harmonic accompaniment with eighth-note chords and slurs. A fermata is present over the final measure of the lower staff.

103

Musical score for measures 103-107. Measure 103 has a treble clef and a 3/8 time signature. Measures 104-107 have a bass clef and a 6/8 time signature. Fingerings 4, 5, and 5 are indicated in measures 103 and 104. A dynamic marking *f* is present in measure 105.

108

Musical score for measures 108-112. Treble clef, 6/8 time signature. Accents are present on notes in measures 108, 110, and 112.

113

Musical score for measures 113-117. Treble clef, 6/8 time signature. Fingerings 4 and 5 are indicated in measure 113.

118

Musical score for measures 118-122. Treble clef, 6/8 time signature.

123

Musical score for measures 123-127. Treble clef, 6/8 time signature. Fingerings 0 5 6 0 5 and 0 5 6 0 5 are indicated in measures 123 and 124.

128

Musical score for measures 128-132. Treble clef, 6/8 time signature. Fingerings 5 and 0 are indicated in measures 128 and 129. A dynamic marking *ff* is present in measure 130.

133

Musical score for measures 133-136. Treble clef, 6/8 time signature. Fingerings 5 and 0 are indicated in measures 133 and 134.

137

Musical score for measures 137-141. Treble clef, 6/8 time signature. A dynamic marking *ff* is present in measure 137. A slur covers measures 138-141.

142 *quase pa--ran--do*  $\text{♩} = 70$

*molto rall...* *p*

148

*mf* *mf* *poco accell* *poco accell* *rit...*  
*mf* *rit... mf*

154

*p* *mp*  
*p*

160

164

*p* *p*

ANEXO C

O VÔO ADMIRÁVEL DO PAVÃO MISTERIOSO

Para Eugênio Lima de Souza

O vôo admirável do Pavão Misterioso  
(tocata)

Danilo Guanais  
Natal, maio de 2012

O mais rápido possível

Violão solo

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo marking is 'O mais rápido possível'. The first staff has a dynamic marking of *mp* and a *f* marking later. The second staff has a *mp* marking and includes fingering numbers 3, 4, 5, and 6. The third staff has a *p* marking. The fourth staff has a *ff subito pp* marking. The fifth staff has a *f* marking and includes fingering numbers 0, 3, 4, and 5. The sixth staff has a *ff subito pp* marking and includes a *v* marking. The seventh staff has a *f* marking. The eighth staff has a *p* marking and a *subito f* marking, and includes a *v* marking.

ff

mp

f

ff subito pp

f

ff

subito pp

f

ff

*mf*

*ff*

*ff*

*rit.*  $\text{♩} = 80$  *a tempo* *p* *harm 12*

*mp*

First system of musical notation. The upper staff contains a series of quarter notes with downward-pointing arrows above them. The lower staff contains a complex chordal texture with many notes, some beamed together, and includes a circled '2' above a note.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features a rhythmic pattern in the upper staff and a dense chordal texture in the lower staff.

Third system of musical notation. Continues the rhythmic and chordal patterns from the previous systems.

Fourth system of musical notation. The lower staff includes the instruction "accel." followed by a dashed line, indicating an acceleration in tempo.

Fifth system of musical notation. The lower staff includes the instruction "tempo I" above a dashed line, indicating a return to the original tempo.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a series of chords and eighth notes. Dynamics: *ff* (fortissimo) followed by *subito pp* (subito pianissimo).

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of chords and eighth notes. Dynamics: *f* (forte). Includes circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5 above the notes.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of chords and eighth notes. Dynamics: *ff* followed by *subito pp* and then *f* at the end. Includes a *v* (accents) above the first few notes.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of chords and eighth notes. Dynamics: *p* (piano) followed by *subito f* (subito forte). Includes circled number 3 above the first note and *v* (accents) above several notes.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of chords and eighth notes. Includes *v* (accents) above several notes.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of chords and eighth notes. Dynamics: *mf* (mezzo-forte).

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of chords and eighth notes. Dynamics: *ff* (fortissimo).



ANEXO D

ÁGUA DE CHOCALHO

Água de chocalho  
(para quarteto de violões)  
(For guitar quartet)

Danilo Guanais  
Março 2017

$\text{♩} = 100$

Violão I  
Guitar I  
DADGBE

Violão II  
Guitar II  
DADGBE

Violão III  
Guitar III  
DADGBE

Violão IV  
Guitar IV  
DADGBE

9

18



Guanais: Água de chocalho

49

3

Musical score for measures 49-60. The first three staves are treble clef, and the fourth is bass clef. All staves are in G major. Measures 49-60 feature a steady eighth-note melody in the upper staves, marked *p*. The bass staff has a more complex accompaniment with triplets and a *mf* dynamic.

Musical score for measures 61-72. Measures 61-72 continue the eighth-note melody in the upper staves, marked *mf*. The bass staff features a complex accompaniment with triplets and a *mf* dynamic.

Musical score for measures 73-84. Measures 73-84 feature a more complex melody in the upper staves, marked *p*. The bass staff features a complex accompaniment with triplets and a *p* dynamic.

82

88

94

percussão no tempo  
(alternando p e a)

ppp

99

ff *ppp*

This system contains measures 99 through 103. It features three staves. The top staff has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 100 and a half note in measure 101. The middle staff has a continuous eighth-note triplet pattern. The bottom staff has a bass line with a triplet of eighth notes in measure 100 and a half note in measure 101. Dynamics range from *ff* to *ppp*.

104

*mf* *f*

This system contains measures 104 through 108. It features three staves. The top staff has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 104 and a half note in measure 105. The middle staff has a continuous eighth-note triplet pattern. The bottom staff has a bass line with a triplet of eighth notes in measure 104 and a half note in measure 105. Dynamics range from *mf* to *f*.

110

*f* *p* *mp* *mf*

This system contains measures 110 through 114. It features three staves. The top staff has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 110 and a half note in measure 111. The middle staff has a continuous eighth-note triplet pattern. The bottom staff has a bass line with a triplet of eighth notes in measure 110 and a half note in measure 111. Dynamics range from *f* to *p*.

117

Musical score for measures 117-123. The score is written for four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a rest in measure 117 and begins in measure 118. The piece concludes in measure 123 with a final chord.

124

Musical score for measures 124-128. The score is written for four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts in measure 124 and continues through measure 128. The piece concludes in measure 128 with a final chord. Dynamics markings include *pp* and *f*.

129

Musical score for measures 129-135. The score is written for four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts in measure 129 and continues through measure 135. The piece concludes in measure 135 with a final chord. Dynamics markings include *pp* and *f*.

134

*p* *mf*

140

*f* *mf*

146

*mf* *tambora* *tambora*

152

tambora tambora

This section of the score covers measures 152 to 158. It features four staves. The top staff is the vocal line, starting with a triplet of eighth notes and including two measures of rests labeled 'tambora'. The piano accompaniment consists of three staves: the first two are for the right hand and the third for the left hand. The right hand part includes triplets and accents, while the left hand part features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (p) and accents (>).

159

This section of the score covers measures 159 to 165. It features four staves. The top staff is the vocal line, which begins with a triplet and continues with a series of triplets and accents. The piano accompaniment consists of three staves: the first two are for the right hand and the third for the left hand. The right hand part is highly rhythmic, featuring many triplets and accents. The left hand part provides a steady accompaniment. Dynamics include piano (p) and accents (>).

Guanais: Água de chocalho

9

166

Musical score for measures 166-173. The score consists of four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets and accents. Measure 166 starts with a triplet of eighth notes. Measures 167-170 show a sequence of triplets and eighth notes. Measures 171-173 continue with similar rhythmic patterns, including a triplet of eighth notes in measure 173.

174

Musical score for measures 174-181. The score consists of four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with complex rhythmic patterns, including many triplets and accents. Measure 174 starts with a triplet of eighth notes. Measures 175-181 show a sequence of triplets and eighth notes, with some measures containing rests.

*tambora*

181

186

192

*p* *f* *mf* *p* *tambora* *mf*

197

203

percussão no tampo  
entre as casa 12 e 19  
dedos m e a  
(região inferior)

pol.  
(região superior)

percussão no tampo  
entre as casa 12 e 19  
dedos m e a  
(região inferior)

pol. (região superior)

209

*percussão no tambo  
entre as casa 12 e 19  
dedos m e a (região inferior)*

*pol. (região superior)*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*percussão no tambo  
entre as casa 12 e 19  
dedos m e a (região inferior)*

*pol. (região superior)*

*f*

214

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

219

Musical score for measures 219-224. The score is in 3/4 time and G major. It features four staves. The first staff has a melodic line with accents and dynamics *mf* and *mp*. The second staff has a melodic line with accents and dynamics *mf* and *f*. The third staff has a melodic line with accents and dynamics *mf*. The fourth staff has a rhythmic accompaniment with accents and dynamics *f* and *mp*. There are fingerings 3, 2, and 0 indicated above the first staff.

225

Musical score for measures 225-230. The score is in 3/4 time and G major. It features four staves. The first staff has a melodic line with accents and dynamics *mf* and *mp*. The second staff has a melodic line with accents and dynamics *mp*. The third staff has a rhythmic accompaniment with accents and dynamics *mp* and *mf*. The fourth staff has a rhythmic accompaniment with accents and dynamics *mf* and *mp*.

231

Musical score for measures 231-236. The score is in 3/4 time and G major. It features four staves. The first staff has a melodic line with accents and dynamics *mf*. The second staff has a melodic line with accents and dynamics *mf* and *mp*. The third staff has a rhythmic accompaniment with accents and dynamics *mp*. The fourth staff has a rhythmic accompaniment with accents and dynamics *mf*.

236

Musical score for measures 236-240. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents, and dynamic markings of *p* and *mp*. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp, showing a chordal accompaniment with slurs and accents, and a dynamic marking of *mp*. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp, containing a bass line with triplets and slurs, and dynamic markings of *mp*. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp, featuring a rhythmic accompaniment with slurs and accents, and a dynamic marking of *p*.

241

Musical score for measures 241-245. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents, and dynamic markings of *ff* and *p*. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp, showing a chordal accompaniment with slurs and accents, and dynamic markings of *ff* and *p*. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp, containing a bass line with triplets and slurs, and dynamic markings of *ff* and *p*. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp, featuring a rhythmic accompaniment with slurs and accents, and dynamic markings of *ff* and *p*. Percussion notation for 'percussão cavalete' is present on the right side of each staff, with dynamic markings of *ff* and *p*.

246

*p* *i* *i* *p* *i* *i* *simile*

Detailed description: This section of the score consists of four staves of music, numbered 246 to 248. Each staff contains a complex rhythmic pattern of chords and single notes, primarily using eighth and sixteenth notes. The music is marked with a piano (*p*) dynamic and includes accents. The word *simile* is written above the second and third measures of each staff, indicating that the subsequent notes should be played in a similar manner to the preceding ones. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

249

Detailed description: This section of the score consists of four staves of music, numbered 249 to 252. The music is primarily melodic, featuring eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes is clearly marked in the first measure of the top staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

## ANEXO E

### ROMANCE DO BOI DE PAU – CORDEL – FABIÃO DAS QUEIMADAS

Vou puxar pelo juízo  
Para saber-se quem sou  
Prumode saber-se dum caso  
Tal qual ele se passou  
Que é o boi liso vermelho  
O Mão de Pau corredor

Desde em cima, no sertão  
Até dentro da capitá  
Do norte até o sul  
Do mundo todo em gerá  
Em adjunto de gente  
Só se fala em Mão de Pau

Pois sendo eu um boi manso  
Logrei a fama de brabo  
Dava alguma corridinha  
Por me ver aperiado  
Com chocalho no pescoço  
E além disto algemado...

Foi-se espalhando a notícia  
Mão de Pau é valentão  
tendo eu enchocalhado  
Com as algemas nas mão  
Mas nada posso dizer  
Que preso não tem razão

Sei que não tenho razão  
Mas sempre quero falá  
Porque alé d'eu estar preso

Querem me assassinar...  
Vossa mercês não ignorem  
A defesa é naturá

Veio cavalos de fama  
Pra correr ao Mão de Pau  
Todos ficaram comido  
De espora e bacalhau...  
Desde eu bezerro novo  
Que tenho meu gênio mau

Na serra de Joana Gomes  
Fui eu nascido e criado  
Vi-me morrer lá pro Salgado  
Daí em vante os vaqueiro  
Me trouxeram atropelado...

Me traquejaram na sombra

Traquejavam na comida  
Me traquejavam nos campo  
Traquejavam na bebida  
Só Deus terá dó de mim  
Triste é a minha vida

Tudo quanto foi vaqueiro  
Tudo me aperriou  
Abaido de Deus eu tinha  
Fabião a meu favor  
Meu nego, chicota os bicho  
Aqueles pabuladô  
Pegaram a me aperiariar  
Fazendo brabo estrupiço  
Fabião na casa dele  
Esmiuçando por isso  
Mode no fim da batalha  
Pude fazê o serviço

Tando eu numa maiada  
Numa hora d'amei-dia  
Que quando me vi chegá  
Três vaqueiro de enxurria  
Onde seu José Joaquim  
Este me vinha na guia

Chegou-me ali de repente  
O cavalo Ouro Preto  
E num instante pegou-me  
Num lugá até estreito  
Se os outro tiveram fama  
Deles não vi proveito

Ali fui enchocalhado  
Com as algemas na mão  
Butado por Chico Luca  
E o Raimundo Girão  
E o Joaquim Siliveste  
Mandado por meu patrão

Aí eu me levantei  
Saí até choteando  
Porque eu tava peiado  
Eles ficaram mangando  
Quando foi daí a pouco  
Andava tudo aboiando...

Me caçaram toda a tarde  
E não me puderam achar  
Quando foi ao pôr-do-sol  
Pegaram a se consultar

Na chegada de casa  
Que história iam contar

Quando foi no outro dia  
Se ajuntaram muita gente  
— Só pra dar desprezo ao dono  
Vamos beber aguardente  
Pegaram a se consultar  
Uns atrás, outro agüente

Procurei meu pasto veio  
A serra de Joana Gome  
Não venho mais no Salgado  
Nem que eu morra de fome  
Pru que lá aperriou-me  
Tudo o que foi de home

Prefiro morrer de sede  
Não venho mais no Salgado  
No tempo que tive lá  
Vivi muito aperriado  
Eu não era criminoso  
Porém saí algemado

Me caçaram muito tempo  
Ficaram desenganado  
E eu agora de-meu  
Lá na serra descansado  
Acabo de muito tempo  
Vi-me muito agoniado

Quando foi com quatro mês  
Um droga dum caçadô  
Andando lá pulos matos  
Lá na serra me avistou  
Correu depressa pra casa  
Dando parte a meu sinhô

Foi dizê a meu sinhô  
— Eu vi Mão de Pau na serra  
Daí em diante os vaqueiro  
Pegaro a mi fazê guerra  
Eu não sei que hei de fazê  
Para vivê nesta terra

Veio logo o Vasconcelos  
No cavalo Zabelinha  
Veio disposto a pegar-me  
Pra ver a fama qu'eu tinha  
Mas não deu pra eu buli  
Na panela das meizinha

Sei que tô enchocalhado  
Com as argema na mão  
Mas esses cavalo mago

Enfio dez num cordão  
Mato cem duma carreira  
Deixo estirado no chão

Quando foi no outro dia  
Veio Antônio Serafim  
Meu sinhô Chico Rodrigue  
Isto tudo contra mim  
Vinha mais muito vaqueiro  
Só pro mode dá-me fim  
Também vinha nesse dia  
Sinhô Raimundo Xexéu  
Este passava por mim  
Nem me tirava o chapéu  
Estava correndo à toa  
Deixei-o indo aos boléus

Foram pro mato dizendo  
O Mão de Pau vai a peia  
Se ocuparo neste dia  
Só em comê mé-de-abeia  
Chegaro em casa de tarde  
Vinham de barriga cheia

Neste dia lá no mato  
Ao tirá duma “amarela”  
Ajuntaram-se eles todo  
Quase que brigam mor-dela  
Ficaram todos breados  
Oios, pestana e capela

Quem vinhé a mim percore  
Um cavalo com sustança  
Ind'eu correndo oito dia  
As canela não me cansa  
Só temo a cavalo gordo  
E vaqueiro de fiança

Eu temia ao Cubiçado  
De Antônio Serafim  
Pra minha felicidade  
Este morreu, levou fim  
Fiquei temendo o Castanho  
Do sinhô José Joaquim  
Mas peço ao José Joaquim  
Se ele vier no Castanho  
Vigi não faça remô  
Qu'eu pra corrê não me acanho  
Nem quero atrás de mim  
De fora vaqueiro estranho

Logo obraram muito mal  
Em correr pro Trairi  
Buscar vaqueiro de fora  
Pra comigo divirti

Tendo eu mais arreção  
Dos cabras do Potengi

Veio Antônio Rodrigues  
Veio Antônio Serafim  
Miguel e Gino Viana  
Tudo isto contra mim  
Ajuntou-se a tropa toda  
Na casa do José Joaquim

Meu sinhô Chico Rodrigues  
É quem mais me aperriava  
Além de vir muita gente  
Inda mais gente ajuntava  
Vinha em cavalos bons  
Só pra vê se me pegava

Vinha dois cavalos de fama  
Gato Preto e o Macaco  
E os donos em cima deles  
Papulando no meu resto  
Tive pena não nos vê  
Numa ponta de carrasco  
Ao sinhô Francisco Dias  
Vaqueiro do coroné  
Jurou-me muito pega-me  
No seu cavalo Baé  
Porém que temia a morte  
S'alembra da muié

Vaqueiro do Potengi  
De lá inda veio um  
Um bicho escavacadô  
Chamado José Pinun  
Vinha pra me comê vivo  
Porém vortô em jijum  
Veio até do Olho d'Água  
Um tal Antônio Mateu  
Num cavalo bom que tinha  
Também pra corrê a eu  
Cuide de sua família  
Vá se recomendá a Deus

Veio até sinhô Sabino  
Lá da Maiada Redonda  
É bicho que fala grosso  
Quando grita, a serra estronda  
Conheça que o Mão de Pau  
Com careta não se assombra

Dois fio de Januaro  
Bernardo e Maximiano  
Correram atrás de mim  
Mas tirei-os do engano  
Veja lá que Mão de Pau

Pra corrê é boi tirano

Bernardo por sê mais moço  
Era mais impertinente  
Foi quem mais me perseguiu  
Mas enganei-o sempre  
Quem vier ao Mão de Pau  
Se não morrer, cai doente

Cabra que vier a mim  
Traga a vida na garupa  
Se não eu faço com ele  
O que fiz com Chico Luca  
Enquanto ele fô vivo  
Nunca mais a boi insulta

Sinhô Antônio Rodrigue  
Mas seu Gino Viana  
Vocês tão em terra aleia  
Apois vigie como anda  
Se não souberam dançá  
Não se metessem no samba

Vaqueiro do Trairi  
Diz. Aqui não dá recado  
Se ele dé argum dia santo  
Todos ele são tirado  
Deix'isso pr'Antonho Ansermo  
Que este corre apumado

Quando vi Antonho Anselmo  
No cavalo Maravia  
Fui tratando de corrê  
Mas sabendo que morria  
Saiu de casa disposto  
Se despidiu da família  
Vou embora desta terra  
Pru que conheci vaqueiro  
E vou de muda pros Brejo  
Mode dá carne aos brejeiro  
Do meu dono bem contente  
Que embolsou bom dinheiro

Adeus, lagoa dos Veio  
E lagoa do Jucá  
E serra da Joana Gome  
E riacho do Juá  
Adeus, até outro dia  
Nunca mais virei por cá

Adeus, cacimba do Salgado  
E poço do Caldeirão  
Adeus, lagoa da Peda  
E serra do Boqueirão  
Diga adeus que vai embora

O boi d'argema na mão

Já morreu, já se acabou  
Está fechada a questão  
Foi s'embora desta terra  
O dito boi valentão  
Pra corrê só Mão de Pau  
Pra verso só Fabião

## ANEXO F

### POEMA NEGRO – AUGUSTO DOS ANJOS (pp. 45 – 47)

Para iludir minha desgraça, estudo.  
Intimamente sei que não me iludo.  
Para onde vou (o mundo inteiro o nota)  
Nos meus olhares fúnebres, carrego  
A indiferença estúpida de um cego  
E o ar indolente de um chinês idiota!

A passagem dos séculos me assombra.  
Para onde irá correndo minha sombra  
Nesse cavalo de eletricidade?!

Caminho, e a mim pergunto, na vertigem:  
-- Quem sou? Para onde vou? Qual minha origem?  
E parece-me um sonho a realidade.

Em vão com o grito do meu peito impreco!  
Dos brados meus ouvindo apenas o eco,  
Eu torço os braços numa angústia douda  
E muita vez, à meia-noite, rio  
Sinistramente, vendo o verme frio  
Que há de comer a minha carne toda!

É a Morte -- esta carnívora assanhada --  
Serpente má de língua envenenada  
Que tudo que acha no caminho, come...  
-- Faminta e atra mulher que, a 1 de Janeiro,  
Sai para assassinar o mundo inteiro,  
E o mundo inteiro não lhe mata a fome!

Nesta sombria análise das cousas,  
Corro. Arranco os cadáveres das lousas  
E as suas partes podres examino...  
Mas de repente, ouvindo um grande estrondo,  
Na podridão daquele embrulho hediondo  
Reconheço assombrado o meu Destino!

Surpreendo-me, sozinho, numa cova.  
Então meu desvario se renova...

Como que, abrindo todos os jazigos,  
A Morte, em trajes pretos e amarelos.  
Levanta contra mim grandes cutelos  
E as baionetas dos dragões antigos!

E quando vi que aquilo vinha vindo  
Eu fui caindo como um sol caindo  
De declínio em declínio; e de declínio  
Em declínio, como a gula de uma fera,  
Quis ver o que era, e quando vi o que era,

Vi que era pó, vi que era esterquilínio!

Chegou a tua vez, oh! Natureza!  
Eu desafio agora essa grandeza,  
Perante a qual meus olhos se extasiam.  
Eu desafio, desta cova escura,  
No histerismo danado da tortura  
Todos os monstros que os teus peitos criam.

Tu não és minha mãe, velha nefasta!  
Com o teu chicote frio de madrasta  
Tu me açoitaste vinte e duas vezes...  
Por tua causa apodreci nas cruces,  
Em que pregas os filhos que produzes  
Durante os desgraçados nove meses!  
Semeadora terrível de defuntos,  
Contra a agressão dos teus contrastes juntos  
A besta, que em mim dorme, acorda em berros  
Acorda, e após gritar a última injúria,  
Chocalha os dentes com medonha fúria  
Como se fosso o atrito de dois ferros!

Pois bem! Chegou minha hora de vingança.  
Tu mataste o meu tempo de criança  
E de segunda-feira até domingo,  
Amarrado no horror de tua rede,  
Deste-me fogo quanto eu tinha sede...  
Deixa-te estar, canalha, que eu me vingó!

Súbito outra visão negra me espanta!  
Estou em Roma. É Sexta-feira Santa.  
A trava invade o obscuro orbe terrestre  
No Vaticano, em grupos prosternados,  
Com as longas fardas rubras, os soldados  
Guardam o corpo do Divino Mestre.

Como as estalactites da caverna,  
Cai no silêncio da Cidade Eterna  
A água da chuva em largos fios grossos...  
De Jesus Cristo resta unicamente  
Um esqueleto; e a gente, vendo-o, a gente  
Sente vontade de abraçar-lhe os ossos!

Não há ninguém na estrada da Ripetta.  
Dentro da igreja de São Pedro, quieta,  
As luzes funerais arquejam fracas...  
O vento entoa cânticos de morte.  
Roma estremece! Além, num rumor forte  
Recomeça o barulha das matracas.

A desagregação da minha idéia  
Aumenta. Como as chagas da morfêia  
O medo, o desalento e o desconforto  
Paralisam-me os círculos motores.  
Na Eternidade, os ventos gemedores

Estão dizendo que Jesus é morto!

Não! Jesus não morreu! Vive na serra  
Da Borborema, no ar de minha terra,  
Na molécula e no átomo... Resume  
A espiritualidade da matéria  
E ele é que embala o corpo da miséria  
E faz da cloaca uma urna de perfume.

Na agonia de tantos pesadelos  
Uma dor bruta puxa-me os cabelos.  
Desperto. É tão vazia a minha vida!  
No pensamento desconexo e falho  
Trago as cartas confusas de um baralho  
E pedaço de cera derretida!

Dorme a casa. O céu dorme. A árvore dorme  
Eu, somente eu, com a minha dor enorme  
Os olhos ensangüento na vigília!  
E observo, enquanto o horror me corta a fala  
O aspecto sepulcral da austera sala  
E a impassibilidade da mobília.

Meu coração, como um cristal, se quebre  
O termômetro negue minha febre,  
Torne-se gelo o sangue que me abraça  
E eu me converta na cegonha triste  
Que das ruínas duma casa assiste  
Ao desmoronamento de outra casa!

Ao terminar este sentido o poema  
Onde vazei a minha dor suprema  
Tenho os olhos em lágrimas imersos...  
Rola-me na cabeça o cérebro oco.  
Por ventura, meu Deus, estarei louco?!  
Daqui por diante não farei mais versos.

## ANEXO G: ENTREVISTA

### BREVE APRESENTAÇÃO

#### 1. Poderia realizar uma breve apresentação pessoal e sobre sua carreira musical?

Eu escrevi esse texto abaixo para meu site daniloguanais.com

Eu nasci em São Paulo, mas vim cedo para Natal, a “Cidade do Sol”, no Nordeste do Brasil, onde comecei a estudar e praticar música profissionalmente. No começo da minha carreira, decidi tentar todas as formas possíveis de expressão musical à minha disposição, sem me restringir a nenhuma estética específica. Sentindo como a música transborda para outros campos artísticos e técnicos, comecei a experimentar outras formas de expressão na poesia, pintura, vídeo, educação, etc. como forma de tentar compreender melhor a multidimensionalidade que caracteriza o fazer musical na sua integridade e essência. Acho que minhas obras revelam certa espontaneidade e informalidade, ocasionadas pela falta de aulas sistemáticas de composição e estética nos primeiros estudos, restritas principalmente às aulas de Contraponto e História da Música ministradas pelo musicólogo brasileiro Jaime Cavalcanti Diniz (1924-1989) na década de 1980. Nos anos 1990, conheci a estética Armorial, sobre criações eruditas baseadas em elementos do folclore, propostas por seu principal criador, Ariano Suassuna, e passei a compor principalmente nesta estética, em uma abordagem modal-tonal erudita, à qual acrescentei técnicas modernas de escrita, como serialismo, minimalismo, assimetria e politonalidade.

**Acredito em um tipo de Música que olha para a cultura universal e, ao mesmo tempo, canta as cores, os gestos e os sabores da tradição da minha terra, para fazer uma arte que dialoga com as pessoas de qualquer lugar.**

Eu iniciei meus estudos de Música aos 12 anos. Em 1996 compus e gravei a minha *Missa de Alcaçus*, publicada como livro/partitura em 2013, e cuja revisão de 2016 foi estreada no Carnegie Hall, em Nova Iorque, em maio de 2017. Tenho Mestrado em Artes pela Unicamp/UFRN e Doutorado em Composição pela UNIRIO/UFRN. Ganhei o *Prêmio Hangar* de Trajetória Musical em 2016, e sou autor de numerosas obras para grupos de câmara, coro e orquestra, estreadas no Brasil, Estados Unidos, Portugal, Itália, França e Alemanha, com destaque para *A Paixão segundo Alcaçus*, as sinfonias *Adão* (nº 1) e *Armorial* (nº 2), o *Regina Caeli*, para coro e orquestra (1ª audição mundial na Embaixada Brasileira em Roma, e em seguida na Audiência Papal de dezembro de 2018) e o *Cancioneiro Atlântico*. Também me dedico à criação de trilhas sonoras de espetáculos como *Chuva de Bala no País de Mossoró* e *Um Presente de Natal*, e de Musicais como *Bye bye, Natal*, que recebeu o prêmio de “Melhor Musical do Nordeste”, em 2018.

## **CONTACTO COM O VIOLÃO**

### **2. Como surgiu o violão em sua vida?**

Quando eu morava em Brasília, descobri num maleiro do apartamento, um violão que minha tia havia deixado para trás depois de se casar. Virou meu amigo preferido. Vendo meu interesse, meu pai me matriculou numa escola particular de música popular em Brasília.

### **3. Quais foram suas principais influências para tocar esse instrumento e para começar a compor?**

Passei a me interessar verdadeiramente pelo violão depois que entrei na Escola de Música da UFRN, em 1978. Maria Inês Bigois e Fidja Siqueira foram meus professores. Devo grande parte do que fiz de performances com o instrumento ao Duo de Violões que criei com Alvaro Barros em 1984, um dos mais antigos duos do Brasil.

### **4. Como sua abordagem à composição para violão mudou ao longo do tempo?**

Ela mudou como tudo mudou a partir de meu contato com a estética Armorial. Num primeiro momento eu escrevi pequenas peças à maneira de Bach (Suítes, prelúdios e fugas, tocatas, etc). Eram imitações da juventude, mas me ajudaram a criar intimidade com o discurso polifônico. Posteriormente escrevi algumas peças solo de caráter popular, um conjunto de microestudos e as Três Tocatas Armoriais.

### **5. Qual importância o violão teve em sua carreira musical?**

Além da parte da performance, que encerrei em 2015, eu percebi a versatilidade e praticidade do instrumento, portátil, expressivo e com aquela sonoridade bela e característica. É também uma importante referência do universo popular e, de certa maneira, do universo folclórico, já que é possível criar sonoridades próximas daquelas das violas de repentistas, rabecas, marimbaus, etc.

## **MOVIMENTO ARMORIAL**

### **6. Lembra-se de como conheceu o movimento armorial? E qual foi sua impressão ao conhecer essa manifestação cultural?**

Foi uma sugestão de uma colega professor da Escola de Música da UFRN, Miguel Gergar, que me provocou a pesquisar e escrever num idioma próximo da cultura popular do RN. Ao mesmo tempo, conheci os trabalhos da Orquestra Armorial e do Quinteto Armorial, de grande influência no que senti a partir dessas descobertas. O meu deslumbre foi justamente pelo poder de transformação de algo simples, autêntico e espontâneo em obras rebuscadas. Minha primeira composição assumidamente Armorial foi o *Baião de Dois*, para piano a 4 mãos. Digo isso porque

em 1985, antes de conhecer o movimento Armorial, eu compus, com temas da cultura afro-brasileira, o quinteto de violões *Evocação*.

#### **7. O interesse em trabalhar a estética armorial em suas músicas surgiu de imediato?**

Não. Foi aos poucos impregnando a minha escrita, à medida em que eu me familiarizava com as características do que eu ouvia e pesquisava.

#### **8. Há alguma característica específica do movimento que possui maior foco em sua música?**

O aspecto musical é o ponto de partida, mas os folhetos de cordel e as xilogravuras contêm importantes sugestões de argumentos composicionais, além disso há a poesia e o Teatro Armoriais (que podem ser musicados).

#### **9. Poderia falar um pouco sobre o NAMP? (*New Armorial Music Project*)**

O NAMP - Projeto da Nova Música Armorial (*The New Armorial Music Project*) nasceu da parceria artística celebrada entre eu e o regente e cantor Vladimir Silva. Cientes do interesse comum em promover a nova música produzida no Nordeste Brasileiro através da estreia de obras vocais e corais inéditas no Brasil e exterior (principalmente em Portugal), essa parceria consolidou um trabalho que já estabeleceu uma grande rede de pessoas e instituições, através da definição de seus esforços como um projeto. Como fruto desse esforço de congregar pessoas e instituições através da Música, destacam-se as performances das seguintes obras:

1. “A Paixão segundo Alcaçus”, para coro, solistas e orquestra, em Campina Grande, Paraíba, Brasil, julho de 2014. Estreia.
2. “Missa de Alcaçus”, para coro, solistas, percussão e piano (versão 2016), no Carnegie Hall, Nova Iorque, maio de 2017. Estreia
3. “Duas canções”, para canto e piano, em Évora, Portugal, novembro de 2017. Estreia.
4. “Missa de Alcaçus”, no Teatro Garcia de Resende, em Évora, Portugal. Novembro de 2017.
5. “Quatro sonetos em língua portuguesa”, para canto, piano e trompete, em Düsseldorf, na Alemanha, maio de 2018. Estreia.
6. “Missa de Alcaçus” em Bar-le-Duc, Gien, Olivet e Orleães (França). Maio de 2018.
7. “Missa de Alcaçus”, no Palácio Foz, em Lisboa, Portugal, abril de 2019.
8. “A Cachoeira de Paulo Afonso”, para coro, solistas, piano e quinteto de cordas, no Museu Nacional da Música, em Lisboa, abril de 2019. Estreia.
9. “Domingo de Ramos”, para coro a cappella, em Óbidos, Beja, Lisboa e Cascais (Portugal), abril de 2019. Estreia.
10. “A Cachoeira de Paulo Afonso”, em Campina Grande, Paraíba. Julho de 2019.
11. “Domingo de Ramos”, em Campina Grande, Paraíba. Julho de 2019.

12. “Três Poemas de Fernando Pessoa”, para canto, violino e violão, em Aveiro, Fafe e no Porto (Portugal). Estreia. Abril de 2022.
13. Tocata “Ilumiará”, para Acordeom conversor, em Vila Real (Portugal). Estreia. Maio de 2023.
14. “Cancioneiro Atlântico”, para coro, solistas e pequena orquestra, em Campina Grande (Paraíba, Brasil). Estreia. Junho de 2023.
15. “Cancioneiro Atlântico”, para coro, solistas e pequena orquestra, em Natal (Rio Grande do Norte, Brasil). Agosto de 2023.
16. “Cancioneiro Atlântico”, para coro, solistas e pequena orquestra, em Porto Alegre (Rio Grande do Sul, Brasil). Novembro de 2023.
17. “Cancioneiro Atlântico”, para coro, solistas e pequena orquestra, em Campina Grande, Solânea, Belém, Dona Inês e Bananeiras (Paraíba, Brasil). Novembro de 2023.

Através dessas *performances*, oficinas, palestras e visitas, o NAMP foi capaz de articular uma rede de instituições, grupos, empresas e profissionais, todos empenhados no mesmo propósito: produzir espetáculos de alto nível a todos os tipos de público, tendo como argumento, obras vocais e corais inéditas e originais.

### **Instituições**

UFCG – Universidade Federal de Campina Grande

UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Escola de Música da UFRN

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UFPI – Universidade Federal do Piauí

Universidade de Évora

UEPB – Universidade Estadual da Paraíba

UTAD – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

DCNY – Distinguished Concerts in New York. (Nova Iorque, EUA)

BEA – Brazilian Endowments for the Arts. (Nova Iorque, EUA)

Neuss Musikschule (Düsseldorf, Alemanha)

Conservatoire Intercommunal de Musique (Bar-le-Duc-Lorraine, França)

Espace Thomas Desfriches – Bibliothèque d’Olivet (Olivet-Loiret, França)

L’Auditorium de l’Espace Culturel de Gien (Gien-Loiret, França)

IBOC – International Brazilian Opera Company (Nova Iorque, EUA)

### **Grupos**

Coro de Câmara de Campina Grande (Campina Grande/PB, Brasil)

Orquestra Sinfônica da UFRN (Natal/RN, Brasil)

Loiret's Singers (Olivet, França)  
Coro Canto sem Fronteiras (Berna, Suíça)  
BSB Tutti Choir (Brasília/DF, Brasil)  
Quint' Artéra (Évora/Portugal)  
Café Quarteto (UFRN) (Natal/RN, Brasil)  
Coros VoxLaci (Cascais, Portugal)

**10. Há algum cuidado que possui em lidar com a tradição e a inovação ao mesmo tempo? Isto é, aplicar recursos modernos na estética armorial?**

A ideia de *novo* (The NEW Armorial Music Project) parte do fato de eu incluir na escrita das obras que componho, elementos icônicos da Música Moderna (primeira metade do Século XX), principalmente o Serialismo, o Minimalismo, a Politonalidade e a Assimetria, recursos composicionais raros no repertório consagrado da Música Armorial. Eu tenho a impressão que isso (e outras propostas de outros compositores também...) produz uma renovação, insuflando novos efeitos em quem aprecia.

## COMPOSIÇÃO

**11. Sua carreira composicional teve início com criações para o violão?**

Sim, com obras bem simples, ora imitando a maneira de Bach escrever, ora ecoando a sonoridade da música popular que eu ouvia. Mas usando o instrumento, logo comecei a escrever para diversas formações de câmara e orquestra com coro. Essas primeiras composições são experimentações de juventude, e não tem nenhuma importância como material composicional específico, apesar de serem em uma quantidade bastante significativa.

**12. Considera que existem especificidades próprias em suas composições para a guitarra? Se sim, quais?**

Em termos de composição em si, não. Eu uso o idioma próprio do instrumento com a inclusão de percussão no tampo. No entanto, para as *Três Tocatas Armoriais*, eu precisei adotar uma escrita em duas e três pautas, que considero mais adequada para o idioma violonístico.

**13. Poderia falar um pouco sobre suas características composicionais? O que tenta trabalhar em termos de Harmonia, ritmo, contraponto e métrica?**

Eu componho numa estética tonal-modal, preferencialmente contrapontística. Mesmo quando escrevo passagens seriais, percebidas como “atonais”, elas fazem parte de um discurso em que são apenas uma das personagens. Eu gosto de escrever com centros harmônicos, mas me agrada muito quebrar a expectativa das cadências e modulações, como proposto pelos Românticos tardios. O ritmo musical pra mim vem fundamentalmente da palavra e de como a palavra é usada.

Nas peças puramente instrumentais eu costumo criar um repertório de gestos, temas e motivos musicais, e trabalhar com eles diversas transformações. Não gosto de me ater às formas musicais padronizadas no Classicismo, preferindo formas livres.

**14. Que elementos técnicos do violão lhe interessam?**

O violão tem um enorme conjunto de recursos técnicos, muitos mais do que a maioria dos instrumentos. Eu gosto de fazer escolhas simples dentro dessas possibilidades, já que me interessa bastante a relação melodia-harmonia-contraponto sobretudo. Nunca tive interesse em técnicas expandidas no violão.

**15. Quais são suas obras para violão solo?**

Não são muitas. Após a *Juvenilia* (peças bachianas) eu escrevi algumas peças numa linguagem popular (*Outro samba, Acalanto para Jacira, Origami*), os quatro *Microestudos* (peças com alguns segundos de duração) e as *Três Tocatas Armoriais*.

**16. Dentro da perspectiva armorial, o violão possui um tratamento diferenciado?**

Acredito que não. Os recursos idiomáticos próprios do instrumento permitem já uma escrita ampla e diversificada, que atende bem ao que pretendo expressar como transformação da cultura popular em música de concerto.

**17. Existe uma composição específica que considera um marco para sua carreira?**

A *Missa de Alcaçus*, composta e gravada em 1996, com apresentação de Ariano Suassuna no livreto do CD é a minha obra mais conhecida e executada no Brasil e no exterior. 20 anos depois, reescrevi a Missa para piano, coro, solistas e percussão e o NAMP a apresentou em estreia mundial no Carnegie Hall, em Nova Iorque. A versão original é para cordas, violão, percussão, coro e solistas. Entretanto, considero hoje *A Paixão segundo Alcaçus* (2012) o melhor resumo de minha escrita composicional, e o *Cancioneiro Atlântico* (2023), a mais agradável das minhas composições.

**18. Poderia descrever a experiência de compor para o violão?**

Eu confesso que, por ser meu instrumento de performance, sempre achei de muita responsabilidade escrever para o instrumento. Percebe-se essa limitação no pequeno número de obras que fiz para ele. Eu me sinto mais à vontade escrevendo para outras formações, com ou sem violão.

## **INTERPRETAÇÃO**

**19. No desenvolvimento de uma peça costuma colaborar com intérpretes, independente do instrumento? Se sim, possui colaboração com músicas para violão? E como essa colaboração impactou seu trabalho?**

Sim. Essa colaboração é fundamental principalmente em peças solo, quando se tem que conhecer o idioma do instrumento. Tive grandes colaborações em piano, acordeom, cravo e instrumentos de sopro e cordas, só pra citar as principais. No caso do violão isso não acontece porque é o meu instrumento de performance e eu conheço o seu idioma. O que acontece às vezes são adaptações sutis de dedilhado ou sonoridade (quase sempre como sugestões...) visando uma performance mais confortável.

**20. Na interpretação de suas músicas, o que considera essencial que o intérprete tenha conhecimento?**

Do contexto de criação, quase sempre, no meu caso, ligado a um argumento literário (poema, texto, cordel, etc.). É um ponto de partida importante para a interpretação, e nem sempre está nas figuras musicais e expressões da partitura.

**21. Como você descreveria um verdadeiro intérprete?**

Para mim, é aquele que melhor traduz as intenções do compositor, sem ferir sua própria intenção, construída pelo estudo, percepção e vivência da obra.