



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte  
2014

**ERICKINSON  
BEZERRA DE LIMA**

**DANILO GUANAIS E SUA TRILOGIA  
COMPOSICIONAL: UM PERCURSO NORDESTINO E  
SEU IMPACTO NA INTERPRETAÇÃO**



**Universidade de Aveiro**  
2014

Departamento de Comunicação e Arte

**ERICKINSON  
BEZERRA DE LIMA**

**DANILO GUANAIS E SUA TRILOGIA  
COMPOSICIONAL: UM PERCURSSO NORDESTINO  
E SEU IMPACTO NA INTERPRETAÇÃO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor António José Vassalo Neves Lourenço, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

## **o júri**

presidente

**Prof. Doutor António Manuel Chagas Rosa**  
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

**Doutor Luís dos Santos Cardoso**  
Arguente Principal

**Prof. Doutor António José Vassalo Neves Lourenço**  
professor auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientador)

## **agradecimentos**

A realização deste trabalho não teria sido possível sem a ajuda de professores, familiares e amigos a quem dirijo meus agradecimentos:

À minha mãe Maria dos Anjos, e minhas irmãs Erickarla Lima e Erickaline Lima que me apoiaram incondicionalmente.

Ao Maestro Ernst Schelle pelas orientações técnicas e musicais durante o curso.

Ao Professor Doutor António José Vassalo Neves Lourenço pela orientação desta pesquisa.

Ao Professor Doutor André Muniz pela amizade e intrínsecas contribuições para a realização deste trabalho, atuando como coorientador

Ao Professor Danilo Guanais por sua imediata determinação e disponibilidade em ajudar o desenvolvimento desta investigação.

À Professora Doutora Rosário Pestana, Professora Doutora Helena Santana, Professor Doutor Vasco Negreiros e ao Professor Luís Postiga, pela importante partilha de conhecimento.

À todos os meus amigos de curso e do apto 6º C, Klênio Barros, Anielson Ferreira e Salatiel Ferreira, pelo apoio e amizade.

**palavras-chave**

trilogia composicional, Danilo Guanais, estética armorial, processo composicional e interpretativo.

**resumo**

Nesta dissertação partimos da trilogia composicional de Danilo Guanais (1965): a *Missã de Alcaçus* (1996), *Sinfonia nº1* (2002) e a recente *Paixão Segundo Alcaçus* (2013), composições que trazem os padrões rítmicos e melódicos, a poesia e o romanceiro popular em suas estruturas.

Nas obras, pretendemos demonstrar que as decisões musicais do compositor não são inseridas ao acaso, tanto os elementos oriundos da cultura popular quanto a estrutura textual e musical compactuam reciprocamente para a unidade conceptiva das composições. Assim, dividimos esta pesquisa em três partes: na primeira imergimos em um estudo teórico-analítico das premissas estilísticas do Movimento Armorial, iniciativa artística iniciada em 1970, que objetivava uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura nordestina. Compositores contemporâneos vêm inserindo a estética armorial em suas obras, como é o caso de Guanais. Na segunda parte, realizamos uma análise das obras que compõem a trilogia composicional. Estas partes, fornecem os componentes necessários que subsidiam a proposta interpretativa esboçada no terceiro momento do trabalho, onde sugiro um constructo interpretativo condizente com os elementos folclóricos e musicais inseridos na tríade.

A trilogia composicional em análise conduz uma dilatação estética consciente na construção de uma identidade musical singular, proposta por Guanais, como poderá ser visualizado no *corpus* desta dissertação.

**keywords**

Compositional trilogy, Danilo Guanais, armorial aesthetic, compositional and interpretive process.

**abstract**

In this dissertation we start from the compositional trilogy by Danilo Guanais (b.1965): *Missa de Alcaçus* (1996), *Sinfonia nº 1* (2002) and the recent *Paixão segundo Alcaçus* (2013), compositions which bring the rhythmic and melodic patterns, poetry and ballads popular within their structures.

Through these works, we aim to demonstrate that the musical decisions of the composer aren't inserted at random, both elements derived from popular culture, the textual and musical structure operate reciprocally for the conceptive unit of the compositions. Thus this research is divided into three parts: the first is a theoretical and analytical study based on the aesthetic premises of the Armorial Movement, an artistic initiative which began in 1970, seeking to create an erudite Brazilian art, rooted in the popular culture of North-Eastern Brazil. Contemporary Brazilian composers have included the armorial aesthetic in their works, such as Guanais. In the second part, we perform an analysis of the works that make up the compositional trilogy. These parts provide the necessary components that support the interpretive proposal sketched in the third moment of the work that suggests a conducive interpretive construct with the musical and folkloric elements inserted in the triad.

The compositional trilogy leads a conscious aesthetic expansion in the construction of a singular musical identity, proposed by Guanais, which will be visualised through the *corpus* of this work.

# Índice Geral

Índice Geral.....	vi
Índice de Exemplos.....	viii
Índice de Imagens.....	xiii
Índice de Tabelas.....	xiv
<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>1 – CHAMADA: do armorial a Danilo Guanais.....</b>	<b>9</b>
1.1 - Movimento Armorial: aspectos históricos, estéticos e estruturais do movimento... .....	11
1.2 - Música Armorial: aspectos da estrutura musical.....	23
1.3 - O compositor Danilo Guanais.....	31
<b>2 – ABOIO: A trilogia composicional de Danilo Guanais.....</b>	<b>39</b>
2.1 – A Missa de Alcaçus.....	41
2.2 – A Sinfonia nº1.....	44
2.3 – A Paixão segundo Alcaçus.....	50
2.4 – A Ligação entre as composições.....	56
2.4.1 – A relação entre o tonal, modal e o serial da trilogia.....	58
2.4.2 – A estrutura textual.....	71
2.4.3 – Os Romances de Alcaçus.....	80
2.4.4 – A manipulação dos caboclinhos e as Incelenças, o canto em desafio e o aboio.....	95
<b>3 – DESAFIO: Apontamentos interpretativos.....</b>	<b>107</b>
3.1 – O diálogo entre o compositor e o regente (intérprete).....	109
3.2 – O constructo interpretativo a partir do texto.....	114
3.3 – O constructo interpretativo dos elementos oriundos da cultura popular.....	121
3.4 – Padrões rítmicos populares: O Baião e o Maracatu.....	124
3.5 – O efetivo instrumental e coral da trilogia.....	137
3.6 – A estrutura fraseológica da trilogia.....	144
3.7 – A Redução para Piano da <i>Missa de Alcaçus</i> .....	154

<b>Considerações finais</b> .....	159
<b>Referências</b> .....	165
<b>Referências hipertextuais</b> .....	171
<b>Anexo A: Autorização do uso das partituras redigida pelo compositor Danilo Guanais / Redução para Piano da <i>Missa de Alcaçus</i></b> .....	173
<b>Anexo B: Partituras orquestrais da <i>Sinfonia n°1 e da Paixão segundo Alcaçus</i></b> .....	199
<b>Anexo C: Notas em jornais e programas de concertos</b> .....	213



## Índice de Exemplos

<b>Exemplo 01:</b> Excerto da obra “Mourão” do compositor Guerra-Peixe/Clóvis Pereira. ....	21
<b>Exemplo 02:</b> Excerto da obra Mourão em análise da estrutura melódica. ....	24
<b>Exemplo 03:</b> Excerto da obra “Toré” compassos 59 ao 64. ....	26
<b>Exemplo 04:</b> Concertino para violino de Guerra-Peixe – primeiro movimento (c. 01 ao 06). ....	28
<b>Exemplo 05:</b> Excerto da obra “Revoada” (c. 01 ao 12). ....	28
<b>Exemplo 06:</b> Excerto da peça Revoada, violão e viola nordestina. (c. 17 ao 20). ....	29
<b>Exemplo 07:</b> Excerto de Bendito (c.21 ao 24). ....	29
<b>Exemplo 08:</b> Estrutura rítmica do coco-embolado – Ô Três Pega. ....	30
<b>Exemplo 09:</b> Estruturação da <i>Missa de Alcaçus</i> . ....	42
<b>Exemplo 10:</b> Objeto monogramático delineado pelo violão, <i>Missa de Alcaçus</i> . ....	43
<b>Exemplo 11:</b> Manipulação dos Romances Antonino e Santa Iria: Qui Propter (c. 21 ao 27) ....	44
<b>Exemplo 12:</b> Pauta de Iluminação. <i>Sinfonia n° 1</i> . (c. 09 ao 12). ....	47
<b>Exemplo 13:</b> Estruturação do “Tema do Tímpano”. <i>Sinfonia n°1</i> (c. 01 ao 24 – I Andamento). ....	48
<b>Exemplo 14:</b> Estruturação do “Tema cromático” e das séries derivadas (A) e (B). <i>Sinfonia n°1</i> . ....	48
<b>Exemplo 15:</b> Estrutura da “Série Lírica” (c. 496 ao 502 – II Andamento) <i>Sinfonia n°1</i> . ..	49
<b>Exemplo 16:</b> “Tema da Redenção” e seus fragmentos motivicos “a”, “b” e “c”. (c. 39 ao 46 – IV Andamento) <i>Sinfonia n°1</i> . ....	49
<b>Exemplo 17:</b> Modo Dórico e a Estrutura do motivo “d”. <i>Sinfonia n°1</i> . ....	50
<b>Exemplo 18:</b> Estrutura <i>Quadrado Mágico</i> de Dürer. <i>Paixão segundo Alcaçus</i> . ....	52
<b>Exemplo 19:</b> Resultante da manipulação do Quadrado mágico de Dürer, realizada por Guanais. ....	53
<b>Exemplo 20:</b> Estrutura da Série Dürer I. ....	53
<b>Exemplo 21:</b> Estrutura das séries Dürer II, III e IV. ....	54
<b>Exemplo 22:</b> Estrutura do quadrado mágico presente na sacada da basílica Sagrada Família: Barcelona. ....	55
<b>Exemplo 23:</b> Estrutura das séries Sagrada Família I e II. ....	55
<b>Exemplo 24:</b> Exemplificação dos elementos de ligação entre as obras. ....	57

<b>Exemplo 25:</b> <i>Agnus Dei</i> (c. 14 ao 18), exemplo da manipulação Tonal, Modal. ....	59
<b>Exemplo 26:</b> Esquema harmônico da <i>Sinfonia nº1</i> . ....	60
<b>Exemplo 27:</b> Sobreposição do elemento serial ao modal (1º Andamento, c. 09 ao 12 / c. 17 ao 20). <i>Sinfonia nº1</i> . ....	62
<b>Exemplo 28:</b> Desestabilização da polarização (1º Andamento, c. 90 ao 94). <i>Sinfonia nº1</i> . ....	63
<b>Exemplo 29:</b> Superposição tonal, modal e serial. 3ºandamento <i>Scherzo</i> (c. 151-166). <i>Sinfonia nº1</i> . ....	64
<b>Exemplo 30:</b> Relação simbiótica da estrutura serial, modal, tonal. ( <i>Paixão segundo Alcaçus</i> – I introdução, c. 1 ao10). ....	66
<b>Exemplo 31:</b> Progressão “Agreste”. ( <i>Paixão segundo Alcaçus</i> – I Introdução, c. 20 ao 22). ....	67
<b>Exemplo 32:</b> Relação Serial-Tonal. ( <i>Paixão segundo Alcaçus</i> - II <i>A ceia do senhor</i> , c.81 ao 95). ....	68
<b>Exemplo 33:</b> Manipulação harmônica por <i>Discante Dual</i> ( <i>Paixão segundo Alcaçus</i> - II <i>A ceia do senhor</i> , c.64 ao 67). ....	69
<b>Exemplo 34:</b> Relação associativa entre os textos. <i>Sinfonia nº1</i> . ....	72
<b>Exemplo 35:</b> Estrutura melódica das <i>Décimas da Paixão</i> . II - <i>A ceia do senhor</i> (c.03 ao 18). ....	74
<b>Exemplo 36:</b> Romance Santa Iria informante: D. Maria Aleixo. ....	83
<b>Exemplo 37:</b> Romance Antonino versão de D. Maria Aleixo. ....	84
<b>Exemplo 38:</b> Romance Antonino versão de Isabel Joaquina. ....	84
<b>Exemplo 39:</b> Romance Dona Branca informante: D. Maria Aleixo ....	85
<b>Exemplo 40:</b> Romance Conde de Aragão informante: D. Maria Aleixo. ....	85
<b>Exemplo 41:</b> Romance Juliana e D. Jorge versão de Isabel Joaquina. ....	86
<b>Exemplo 42:</b> Romance Juliana e D. Jorge versão de D. Maria Aleixo. ....	86
<b>Exemplo 43:</b> Romance Delgadinha informante: D Isabel Joaquina. ....	87
<b>Exemplo 44:</b> Romance D. Varão informante: D. Maria Aleixo. ....	88
<b>Exemplo 45:</b> Romance Paulina e D. João versão de Isabel Joaquina. ....	89
<b>Exemplo 46:</b> Romance Paulina e D. João versão de D. Maria Aleixo. ....	89
<b>Exemplo 47:</b> Manipulação da estrutura melódica do romance Juliana e D. Jorge (Versão de Dona Maria Aleixo). <i>Missa de Alcaçus</i> : 08 – Cum Sancto Spiritu (c. 05 ao 09). ....	91
<b>Exemplo 48:</b> Manipulação da estrutura melódica do romance Juliana e D. Jorge (Versão de Dona Maria Aleixo). <i>Missa de Alcaçus</i> : 08 – Cum Sancto Spiritu (c. 08 ao 11). ....	92

<b>Exemplo 49:</b> Manipulação dos Romances de Alcaçus- VI- Jesus perante o sinédrio, <i>Paixão segundo Alcaçus</i> . Recitativo do Baixo solo (c. 11 ao19). .....	94
<b>Exemplo 50:</b> Estrutura dos <i>caboclinhos</i> grafado por M. Andrade. ....	95
<b>Exemplo 51:</b> Manipulação do elemento rítmico e melódico dos <i>caboclinhos</i> no <i>Et incarnatus</i> ( <i>Missa de Alcaçus</i> - c. 1 ao 3; 35 ao 37). .....	96
<b>Exemplo 52:</b> Inciso inicial dos <i>caboclinhos</i> – <i>Sinfonia nº 1</i> - compassos iniciais do segundo andamento. ....	97
<b>Exemplo 53:</b> Estrutura da fuga com base no elemento melódico e rítmico dos <i>caboclinhos</i> . ( <i>Sinfonia nº1</i> - II Andamento, c. 62 ao 71). ....	98
<b>Exemplo 54:</b> Estrutura do “Tema do <i>desafio</i> ” violinos solo 1 e 2 ( <i>Sinfonia nº1</i> - II Andamento, c. 204 ao 208). ....	99
<b>Exemplo 55:</b> <i>Incelença: Uma espada de dor</i> . Informantes Dona Biga e Noêmia. ....	100
<b>Exemplo 56:</b> Trio Clarinetes 1-2 e fagote, com base no tema da <i>Incelença</i> . ( <i>Sinfonia nº1</i> - II Andamento, c. 419 ao 422). ....	100
<b>Exemplo 57:</b> <i>Incelença</i> - perfil de acompanhamento a fala de Eva caracterizando um recitativo ( <i>Sinfonia nº1</i> - II Andamento, c. 431 ao 440). ....	101
<b>Exemplo 58:</b> Tema da <i>Incelença</i> com sutil alteração rítmica ( <i>Sinfonia nº1</i> - II Andamento, c. 445 ao 452). ....	101
<b>Exemplo 59:</b> Cânone restrito em uníssono – tema da <i>Incelença</i> ( <i>Sinfonia nº1</i> - II Andamento, c.461 ao 468). ....	102
<b>Exemplo 60:</b> Sobreposição e fragmentação rítmica do tema dos <i>caboclinhos</i> e <i>Incelenças</i> . ( <i>Sinfonia nº1</i> -Scherzo c. 53 ao 61). ....	102
<b>Exemplo 61:</b> Estrutura do Aboio inserido no <i>Credo</i> ( <i>Missa de Alcaçus</i> – c. 01 ao 06). .	104
<b>Exemplo 62:</b> Estrutura do Aboio inserido no <i>Credo</i> ( <i>Missa de Alcaçus</i> – c. 08 ao 13). .	105
<b>Exemplo 63:</b> Substituição das fermatas. ( <i>Paixão segundo Alcaçus</i> – XI Crucificação, c. 189 ao 195). ....	112
<b>Exemplo 64:</b> Acréscimo de fermatas. ( <i>Paixão segundo Alcaçus</i> - II A ceia do Senhor, c. 70 ao 79). ....	113
<b>Exemplo 65:</b> inexequibilidade na troca de instrumento, percussão 3 (marimba/triângulo). <i>Paixão segundo Alcaçus</i> : X- Os soldados zombam de Jesus. (c. 92 ao 101). ....	113
<b>Exemplo 66:</b> trecho reescrito, percussão 3 (marimba / triângulo). <i>Paixão segundo Alcaçus</i> : X- Os soldados zombam de Jesus. (c. 92 ao 101). ....	114
<b>Exemplo 67:</b> Organograma da <i>Missa de Alcaçus</i> . ....	115
<b>Exemplo 68:</b> Interdependência texto e música. “no extremo leste do mundo”, “em direção ao levante”. ( <i>Sinfonia nº1</i> - I andamento c. 9 ao 12). ....	117

<b>Exemplo 69:</b> Interdependência texto e música: “alcança os limites do céu”. ( <i>Sinfonia n°1</i> - I andamento c. 13 ao 16). .....	118
<b>Exemplo 70:</b> Interdependência texto e música: “pode-se olhar para as profundezas da terra”. ( <i>Sinfonia n°1</i> - I andamento c. 21 ao 24). .....	119
<b>Exemplo 71:</b> <i>Paixão segundo Alcaçus</i> – I Introdução (c. 26 ao 39). .....	120
<b>Exemplo 72:</b> Estruturação do <i>Più Mosso. Paixão segundo Alcaçus</i> – VII Jesus perante Pilatos (c. 93 ao 101). .....	121
<b>Exemplo 73:</b> Célula rítmica padrão do baião. ....	125
<b>Exemplo 74:</b> Variações da célula rítmica do baião. ....	125
<b>Exemplo 75:</b> Estruturação do baião – <i>Paixão segundo Alcaçus</i> : V Jesus é traído e preso (c. 49 ao 54). .....	126
<b>Exemplo 76:</b> Estruturação do baião – <i>Paixão segundo Alcaçus</i> : I - Introdução (c. 104 ao 106). .....	127
<b>Exemplo 77:</b> Estruturação do baião – <i>Missa de Alcaçus</i> : Kyrie (c. 06 ao 10). .....	128
<b>Exemplo 78:</b> Extensão rítmica do padrão basilar do baião - <i>Novena das pedras</i> (D. Guanais c. 169 ao 174). .....	128
<b>Exemplo 79:</b> Estruturação do baião – <i>Sinfonia n°1</i> : primeiro andamento. “Tema do desespero” (c. 46 ao 49). .....	179
<b>Exemplo 80:</b> Toque percussivo do maracatu de baque virado. ....	131
<b>Exemplo 81:</b> Estrutura do Maracatu – 2. Glória c. 01 ao 04 – <i>Missa de Alcaçus</i> . ....	132
<b>Exemplo 82:</b> sugestão da geometria gestual para execução do Glória da <i>Missa de Alcaçus</i> . .....	133
<b>Exemplo 83:</b> Estrutura do Maracatu – VI. Jesus perante o Sinédrio c. 95 ao 98 – <i>Paixão segundo Alcaçus</i> . .....	134
<b>Exemplo 84:</b> Estrutura do Maracatu – VI. Jesus perante o Sinédrio c. 105 – <i>Paixão segundo Alcaçus</i> . .....	136
<b>Exemplo 85:</b> Disposição e números de integrantes do ensemble. <i>Missa de Alcaçus</i> . ....	138
<b>Exemplo 86:</b> Passagens com base em premissas estéticas armoriais. <i>Missa de Alcaçus</i> . ....	139
<b>Exemplo 87:</b> Disposição do ensemble pré-determinada por Guanais. <i>Paixão segundo Alcaçus</i> . .....	141
<b>Exemplo 88:</b> Sugestão de disposição do ensemble adotada para a estreia da <i>Paixão segundo Alcaçus</i> . .....	143
<b>Exemplo 89:</b> Elemento descaracterizado - nota rebatida. <i>Missa de Alcaçus</i> – Kyrie. (c. 54 ao 57). .....	146
<b>Exemplo 90:</b> Estruturação da nota rebatida <i>Missa de Alcaçus</i> – Kyrie. (c. 54 ao 57). ....	147

<b>Exemplo 91:</b> Elemento descaracterizado - nota rebatida sobre nota pedal. <i>Missa de Alcaçus</i> – Credo. (c. 37 ao 45). .....	148
<b>Exemplo 92:</b> Estruturação da nota rebatida sobre nota pedal. <i>Missa de Alcaçus</i> – Credo. (c. 37 ao 45) .....	148
<b>Exemplo 93:</b> Notas pedais e rebatidas. <i>Paixão segundo Alcaçus: III- Pedro é avisado.</i> (c. 90 ao 93). .....	149
<b>Exemplo 94:</b> Elementos estilísticos. <i>Missa de Alcaçus</i> – Agnus Dei. (c. 25 ao 29). .....	150
<b>Exemplo 95:</b> Estrutura fraseológica - “Tema da Redenção” - <i>Sinfonia nº1</i> , quarto movimento – (c. 86 ao 94). .....	151
<b>Exemplo 96:</b> Sugestão de delineação do arco “Tema da Redenção” - <i>Sinfonia nº1</i> , quarto movimento – c. 86 ao 94. ....	151
<b>Exemplo 97:</b> Sugestão de delineação do arco “Tema da Redenção” - <i>Sinfonia nº1</i> , quarto movimento – (c. 94 ao98). .....	152
<b>Exemplo 98:</b> Delineação do arco. <i>Paixão segundo Alcaçus: I- Introdução</i> (c. 03 ao 05). .....	152
<b>Exemplo 99:</b> Delineação do arco. <i>Paixão segundo Alcaçus: II- A ceia do Senhor</i> (c. 01 ao 24). .....	153
<b>Exemplo 100:</b> Estrutura original da <i>Missa</i> , e a Redução para Piano. Credo (c. 37 ao 41). .....	156
<b>Exemplo 101:</b> Estruturação da <i>Ossia</i> como elemento de apoio ao coro da <i>Missa</i> -. Qui Tollis (c. 17 ao 20). .....	157

## Índice de Imagens

<b>Imagem 1:</b> Espectrograma do excerto de nove compassos da obra Mourão, Gravação de 1974. ....	21
<b>Imagem 2:</b> Espectrograma do excerto de nove compassos da obra Mourão, Gravação de 1975. ....	22
<b>Imagem 3:</b> <i>Criação Homem e Mulher</i> (1993) de Gilvan Samico. ....	46
<b>Imagem 4:</b> Exemplificação das estruturas dimensionais da <i>Sinfonia nº1</i> de Danilo Guanais. ....	47
<b>Imagem 5:</b> <i>Melancolia I</i> (1514) do pintor alemão Albrecht Dürer. ....	52
<b>Imagem 6:</b> ordem cronológica da manipulação textual. ....	71
<b>Imagem 7:</b> Espectrograma (A). Correspondente ao exceto Maracatu – VI. Jesus perante o Sinédrio c. 95 ao 98 – <i>Paixão segundo Alcaçus</i> .....	134
<b>Imagem 8:</b> Espectrograma (B). Correspondente ao exceto Maracatu – VI. Jesus perante o Sinédrio c. 95 ao 98 – <i>Paixão segundo Alcaçus</i> . ....	135
<b>Imagem 9:</b> Disposição do ensemble adotada para a estreia da <i>Paixão segundo Alcaçus</i> . ....	142
<b>Imagem 10:</b> Captação sonora das cordas, contrabaixo. <i>Paixão segundo Alcaçus</i> . ....	144

## Índice de Tabelas

<b>Tabela 01:</b> Conteúdo discursivo da <i>Sinfonia n.º1</i> . .....	76
<b>Tabela 02:</b> Conteúdo discursivo da <i>Paixão segundo Alcaçus</i> . .....	78
<b>Tabela 03:</b> Exemplos dos romances de Alcaçus utilizados na estruturação da <i>Missa de Alcaçus</i> . .....	90
<b>Tabela 04:</b> Exemplos dos romances de Alcaçus utilizados na estruturação da <i>Paixão segundo Alcaçus</i> . .....	93
<b>Tabela 05:</b> Estrutura textual <i>Et incarnatus</i> . (c. 02 ao fim.). .....	96





## Introdução

---

“Por mais insólita que possa parecer, uma obra de arte jamais sai do nada. É um elo de uma cadeia; e só consegue atingi-la se forem seguidos todos os elos que levam até ela”. (Henry Barraud<sup>1</sup>)

*“Chercher à transcender l’opposition du sensible et de l’intelligible [...] au niveau des signes”*. (Lévi-Strauss<sup>2</sup>)

---

<sup>1</sup> Barraud, 2005: 11.

<sup>2</sup> Tradução de José Guilherme Merquior: “Procurar transcender a oposição do sensível e do inteligível [...] ao nível dos signos”. (Strauss apud Merquior, 2013: 89)



No procedimento construtivo da interpretação musical de uma obra, múltiplos aspectos estão inebriados de complexidade. Caminhos e, ou decisões assumidas no transcorrer da ação interpretativa, podem vir a influenciar de modo negativo ou positivo o resultado final da interpretação. De tal modo, tentar explicar ou escrever acerca de uma determinada obra de arte, mais especificamente ao que se refere nesta abordagem sobre uma criação musical, é um desafio, principalmente quando se tem como foco a interpretação. Entretanto, um enfoque analítico concernente a uma obra específica é uma tentativa de argumentar a respeito de sua essência, acerca de sua ligação com o compositor, discorrendo sobre aspectos estéticos, históricos e estruturais que a fundamentam, com o intuito de ir à procura de um resultado que possa expor informações satisfatórias para sua interpretação/execução.

A presente dissertação constitui uma tentativa de visualizar as possibilidades interpretativas na música do compositor brasileiro Danilo Guanais (\*1965). De modo específico, utilizaremos as composições *Missa de Alcaçus* (1996), *Sinfonia nº1* (2002) e a *Paixão segundo Alcaçus* (2013). Com orquestrações distintas — detalhadas em específico no *corpus* deste trabalho —, e com estrutura coral em comum, esta trilogia é imergida nos ponteiros estéticos de uma iniciativa artística nascida em 1970, que objetivava uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura nordestina, o Movimento Armorial. E por melhor refletirem o amadurecimento técnico-composicional de Guanais, ostentam importante destaque em relação as demais obras de sua autoria.

Considerando o decurso cronológico e a utilização da mesma fonte estético-estilística como base arquitetônica das composições, indagamos: é possível seguir a mesma lógica reflexiva na construção interpretativa de cada obra? Na tentativa de responder este e outros questionamentos — que podem advir naturalmente no transcorrer desta investigação —, relacionaremos o conjunto de conteúdos textuais e as inserções concernentes ao folclore musical do nordeste brasileiro com a escrita musical, em paralelo com a análise do processo de maturação dos métodos composicionais, de uma obra para outra.

A atividade do regente (director) enquanto intérprete, é descrita por Schuller<sup>3</sup> como exigente, abrange um conjunto de disciplinas, habilidades e atributos que se relacionam com a performance musical, citando-as como exemplo: aspectos físico-gestuais, analíticos,

---

<sup>3</sup> Schuller, 1997: 3

atributos psicológicos e filosóficos. O autor complementa delineando que o regente não deve apenas saber minuciosamente os detalhes de uma partitura, logo, desenvolver gestual técnico capaz de transmitir claramente as intenções interpretativas, e destreza psicológica de se relacionar (especificamente nos ensaios) de forma eficaz perante uma orquestra, — *“itself a complex collection of talented individuals, personalities, and artistic egos<sup>4</sup>”* —. Por conseguinte, Pareyson expõe:

Por um lado, não há interpretação definitiva nem processo de interpretação que, alguma vez, possa dizer-se verdadeiramente acabado: a série das revelações não está nunca fechada, e toda proposta de interpretação é passível de revisão, integração, aprofundamento, e há sempre alguma nova circunstância que a desmente, ou limita, ou corrige: cada vez que se relê uma obra, o processo de interpretação que se mantinha fechado reabre-se, e tudo é recolocado em questão; mesmo aquilo que se conservou da primeira interpretação é profundamente mudado, acolhido num novo contexto e integrado por novas descobertas. (Pareyson, 2001: 224)

Diante das argumentações supracitadas, cito como testemunho observações realizadas ao longo dos meus estudos em direcção, não somente em classe, como também em festivais de direcção de orquestra. Sempre que o ministrante da disciplina nos solicitava a preparação de uma obra, alguns colegas de classe recorriam a uma gravação interpretada por um director famoso, escutavam-na exaustivamente gesticulando diante da partitura, no retorno à aula reproduziam o que haviam “estudado”. Por outro lado, frases sarcásticas eram ditas por instrumentistas — “colocam um Cd e regem, vocês regentes só fazem balançar os braços”. Este sucinto fato me permite questionar enquanto intérprete: Como podemos ter/construir uma personalidade interpretativa reproduzindo uma concepção existente? Consequentemente, perante uma orquestra, que maturidade interpretativa teria o regente para exprimir sua interpretação se este não põe em questão a partitura, em si, à obra?

O “jovem regente” ao utilizar uma única gravação — como descrevi anteriormente — peca por colocá-la como verdade interpretativa, o que aloca em detrimento as delineações de Schuler e Luigi Pareyson. Gravações em áudio ou vídeo, por exemplo, constituem meio metodológico como subsídio parcial para uma interpretação. No entanto, não compõem meios submergidos em “verdade absoluta” simplesmente pelo fato de terem sido realizadas pelo próprio compositor ou intérprete célebre. Segui-las como único fundamento interpretativo é mergulhar na perda de uma personalidade interpretativa, sendo esta

---

<sup>4</sup> Idem.

devidamente construída através da prospecção analítica acerca da obra, assim, “a pesquisa torna as obras objeto de uma ciência<sup>5</sup>”. Tal fator se torna ainda mais essencial quando as obras são inéditas, ou não possui uma referência audiovisual.

Pierre Boulez exemplifica que a personalidade interpretativa incide “com uma sólida perspicácia crítica<sup>6</sup>”, visto que, “a crítica imanente exige a si mesma como pressuposto de sua possibilidade de interpretação<sup>7</sup>”. Personalidade interpretativa não aflui em liberdade interpretativa, ou seja, as qualidades interpretativas não se fundamentam simplesmente sobre o, “eu quero” ou no; “eu acho que”, mas na posição analítica e investigativa, que constituem “ferramentas fundamentais para a compreensão aprofundada de uma composição, [estes procedimentos podem] lançar luz em questões relevantes para o performer<sup>8</sup>”. Em respaldo Sylvio Lago Junior argumenta:

Assim como o autor, o intérprete musical pode recriar uma peça, mas é lógico que essa recriação tem seus limites. Quando esses limites são ultrapassados, o estilo e o espírito da obra passam a ter uma interpretação pouco coerente. [...] A interpretação é, desse modo, um ato de recriação que, por um lado, é determinado pela liberdade com limites e, por outro, por uma fidelidade que é estabelecida pelas características básicas da composição: o estilo, [...], o caráter, a dinâmica, a estrutura, a forma, o ritmo, o conteúdo e o espírito da época. (Lago Junior, 2002:153)

Analogamente Oliveira expõe:

O verbo “interpretar” significa a essência do entendimento de uma determinada peça musical, a(s) forma(s) como a escrita musical deveria(m) ser executada(s). Para tal é mister que toda quintessência desta música esteja visualizada pelo intérprete, ato que, para além de um insípido solfejo, deve significar um conhecimento da época em que a mesma surgiu, [e] da situação para qual foi criada [...]. (Oliveira, 2002: 11)

Para a perfeita compreensão da trilogia, dividimos esta abordagem em três capítulos, cada um destes, possui uma nomenclatura que remete a estruturação de composições armoriais em três andamentos, sem intuito de remeter a uma obra em específico. Andamentos rápidos recebiam o nome de *Chamada*, os lentos de *Aboio*, que também é alusivo ao cântico lento/arrastado do vaqueiro para chamar o gado. Por fim, o *Desafio* nomeava também andamentos rápidos, além disso, é remitante ao desafio de repente ou canto em desafio, onde

---

<sup>5</sup> Heidegger, 2010: 99.

<sup>6</sup> Boulez, 2007: 25.

<sup>7</sup> Almeida, 2007: 16.

<sup>8</sup> Campos, 2011: 405.

dois poetas se confrontam por meio dos conteúdos dos versos improvisados para demonstrar suas capacidades criativas.

Partindo de tais acepções, o primeiro capítulo intitulado **CHAMADA: do Armorial a Danilo Guanais**, é uma imersão em elementos históricos, estéticos e estilísticos que regem o Movimento Armorial e uma descrição biográfica acerca do compositor. Conquanto ao capítulo subsequente, **ABOIO: A Trilogia Composicional de Guanais**, constitui uma descrição do constructo de cada composição da tríade, e de seus pontos em comum, por exemplo, os elementos oriundos da cultura popular, presentes em padrões rítmicos e melódicos e a estrutura textual. A visualização de tais dados subsidiam parte das sugestões interpretativas expostas no último capítulo.

O terceiro e último capítulo **DESAFIO: apontamentos interpretativos**, tenta relacionar a manipulação dos elementos estruturantes das composições com os preceitos estéticos e estilísticos do Movimento Armorial, sugerindo apontamentos que subsidiam a construção interpretativa da tríade composicional de Guanais. Pontos sobre sonoridade, articulação e sugestão de disposição instrumental no palco e o dialogismo entre intérprete e compositor como fator elementar da construção interpretativa e da otimização performativa da composição são abordados. Por fim, como reflexo dos meus estudos acadêmicos no mestrado em música, desenvolvidos na Universidade de Aveiro no ramo direcção de orquestra, exponho o processo de elaboração de um material de auxílio a performance. Uma redução para piano e coro referente a *Missa de Alcaçus*.

Fator importante para o desenvolvimento desta dissertação, é minha atuação desde 2010 como regente assistente da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pois, através deste *ensemble* pude corroborar em prática as sugestões interpretativas sugeridas neste trabalho. Do mesmo modo, ressalvo a aproximação acadêmica que tenho com o compositor, para o qual evidenciei, e ele observou em prática os apontamentos interpretativos levantados nesta investigação.

Complementando a estrutura desta dissertação, estão anexadas as partituras da *Sinfonia n<sup>o</sup>1* e da *Paixão segundo Alcaçus*, e a redução para piano e coro da *Missa de Alcaçus*, elaborada pelo autor desta dissertação. Congruentemente, uma autorização de publicação das partituras

redigida por Danilo Guanais, notas e programas de concertos referentes às respectivas composições.

Abranger a trilogia composicional em questão é entrar em dialogismo estético-analítico, histórico e crítico, incidido sobre a *gênese* que fundamenta suas estruturas morfológicas e sintáticas. Não com o intento de expor argumentos interpretativos calcados em determinação unívoca — “este é o verdadeiro caminho de interpretar as obras aqui expostas” — longe disto, é proporcionar, incitar uma posição reflexiva remissiva a decisões e caminhos que podem ser adotados para a construção do processo interpretativo.





## 1. CHAMADA: do Armorial a Danilo Guanais

---

*Vossas EXCELÊNCIAS não imaginam o trabalho que tive para arrumar todos os elementos desta cena, colhidos em certidões que mandei tirar dos depoimentos dados por mim no inquérito, numa “prosa heráldica”, como dizia o grande Carlos Dias Fernandes. Só o consegui porque, além de pertencer ao “Oncismo” [...], pertenço também ao movimento literário [...], o “Tapirismo Ibérico do Nordeste”. (Ariano Suassuna<sup>9</sup>)*

---

<sup>9</sup> Suassuna, 2007:50



### 1.1 Movimento Armorial: aspectos históricos, estéticos e estruturais do movimento

Para imergir na completude da trilogia composicional em questão, precisamos antes compreender a origem específica de uma iniciativa artística brasileira, da qual, suas premissas estéticas, permeiam estruturalmente a tríade de obras em análise. Seu florescer oficial ocorreu em 18 de outubro de 1970, com um concerto e uma exposição de artes plásticas, realizados paralelamente na Igreja São Pedro dos Clérigos, na cidade do Recife-Pernambuco. O evento foi organizado pelo Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade de Pernambuco<sup>10</sup> (UFPE) do qual, Ariano Suassuna (1927-2014) idealizador e fundador do movimento era diretor<sup>11</sup>. A partir deste momento, o público presente presenciava a natividade do Movimento Armorial.

Ariano Suassuna descreve o Movimento Armorial da seguinte forma:

O Movimento Armorial foi criado na década de 70 do século XX, com o objetivo de procurarmos juntos, os artistas e escritores que dele participaram, e participam, uma arte brasileira erudita, fundamentada na raiz popular da nossa cultura. Procuramos essa arte também com o objetivo de lutar contra o processo de descaracterização e de vulgarização da cultura brasileira. (Suassuna apud Marinho, 2010: 32)

Intelectuais liderados por Suassuna, desde os anos 40<sup>12</sup>, se reuniam para estruturar uma consciência artística voltada para a arte popular e folclórica, direcionada para a concretização de uma identidade cultural genuinamente brasileira: “O Movimento Armorial pretende realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura<sup>13</sup>”. Este pensamento envolvia vertentes variadas, desde a tapeçaria à gravura, submergindo pela pintura, escultura e cerâmica, cinema, dança, arquitetura, literatura e música<sup>14</sup>.

Outra coisa que gostaria de destacar a respeito do Movimento Armorial é que ele é realmente um Movimento. Eu tenho visto muita coisa por aí sendo rotulada de Movimento e quando vamos ver, é apenas uma onda musical. O Movimento Armorial é um Movimento porque é abrangente, ele atua em vários setores, praticam-se nele vários gêneros de arte, artes plásticas, artes literárias, o Romance, o Teatro, a Poesia, a Pintura, a Escultura, a Gravura, o Tapete, a Cerâmica, e por aí vai. (Suassuna apud Marinho, 2010: 31)

---

<sup>10</sup> Santos, 1999

<sup>11</sup> Nóbrega, 2007

<sup>12</sup> Queiroz, 2002; Nóbrega 2007

<sup>13</sup> Suassuna apud Lima 2000: 1

<sup>14</sup> Lima, 2000

Para o Armorial, a arte maior são os folhetos de cordel<sup>15</sup>, que segundo Santos<sup>16</sup>, Suassuna escolheu como bandeira para o Movimento, pois, representam e abarcam três dimensões artísticas em suas estruturas: a textual, a voz e a imagem. Em epítome, Marinho elucida a reflexão de Suassuna referente aos três pilares do folheto de cordel:

a) Literatura, Cinema e Teatro através da Poesia narrativa de seus versos; b) Artes Plásticas (Gravura, Pintura, Escultura, Talha, Cerâmica, Tapeçaria) através dos entalhes feitos em casca-de-cajá para as xilogravuras que ilustram suas capas; c) Música através das “solfas” e “ponteados” que acompanham ou constituem seus “cantares”, o canto de seus versos e estrofes. (Suassuna apud Marinho, 2010: 40)

Congruentemente, Suassuna afirma que o concerto de 1970, foi apenas a primeira forma pública das reflexões estruturadas durante anos precedentes a tal momento. As reflexões teórico-ideológicas referentes à estruturação do Movimento Armorial e, a própria Arte Armorial precediam em anos, o concerto “inaugural” da referente iniciativa artística. Desta forma, Santos elucida:

A Arte armorial tinha precedido a proclamação do movimento: foram às obras, as criações artísticas e literárias, os encontros e a amizades entre os artistas que permitiram definir a arte armorial. Esta inversão da cronologia habitual não deixa de ser significativa: ao contrário da maioria dos movimentos, que nascem a partir de um manifesto ambicioso, que se tenta depois concretizar. Os membros do Movimento Armorial afirmam a primazia da criação sobre a teoria. (Santos, 1999: 21-22)

A busca pela conscientização dos artistas volvida para a riqueza proeminente da arte popular e folclórica, na constituição de uma identidade cultural originalmente brasileira, constituiu a característica que permeia, segundo Santos, a “fase preparatória” (1946-1969) do Movimento Armorial.

Quando Suassuna assumiu a direção do Departamento de Extensão Cultural (DEC), em 1969, transforma-o em um núcleo de investigação pluridisciplinar e local de encontro de artistas. Os avanços nas investigações conotaram progressos em todas as vertentes supracitadas, mas, a música — cerne do qual este trabalho deter-se-á — “atuou de forma

---

<sup>15</sup> Constitui uma das heranças ibéricas difundidas na cultura nordestina pelo romancista popular. “No Brasil diz-se sempre *folhetos* referindo-se a estas brochurinhas em versos. Em Portugal dizem ‘literatura de cordel’ porque os livrinhos eram expostos à venda cavalgando um barbante, como ainda acontece em certos pontos do Brasil, a característica da literatura de cordel é sua destinação gráfica, circulando em opúsculos impressos, desde a segunda metade do século XIX”. (Cascudo apud Marinho, 2010: 40).

<sup>16</sup> Santos, 1999: 111.

decisiva, não simplesmente como arte complementar — espécie de trilha sonora do movimento — mas como modelo de produção artística que visava entrecruzar o erudito com o popular”<sup>17</sup>. As atividades musicais desenvolvidas no Quinteto Armorial e na Orquestra Armorial de Câmara, revelavam jovens compositores e instrumentistas, dos quais, os nomes basilares são: Clóvis Pereira, Jarbas Maciel, Capiba, Antônio José Madureira, Guerra Peixe e Cussy de Almeida. Assim, o ano de 1970 não marcou somente a estreia pública do movimento, conquanto, a fase denominada como “Experimental” até 1975.

Por fim, o início da terceira fase nomeada como “Romançal”, está correlacionado pela estreia da Orquestra Romançal Brasileira, em 18 de Dezembro de 1975. Neste mesmo período, Ariano Suassuna assume o cargo político de Secretário de Educação e Cultura da cidade do Recife<sup>18</sup>. A pesquisadora Idelette Muzart, sobre o termo “Romançal”, assim pondera:

Esta nova Fase apresenta uma outra característica interessante: um novo nome, romançal, neologismo um pouco misterioso [...] remete para um feixe semântico convergente: “romance” designa, em primeiro lugar, este amálgama de dialetos do baixo-latim, língua popular que foi a origem das línguas românticas; é também o termo utilizado, por extensão, para as poesias orais cantadas “em romance”, em oposição a cultura letrada escrita em latim. Pouco a pouco, a palavra torna-se mais específica e passa a designar uma forma popular privilegiada desse tipo de poesia, [...] O termo amplia seu campo e designa, mais tarde, toda a literatura narrativa em prosa [...]. Enfim, “romance” remete para o imenso romanceiro popular brasileiro [...]. No plano musical, Suassuna rejeita a conotação romântica e lírica da *romança*, para exaltar o romance, definido como “composição polifônica”. Romançal designa, portanto, muito mais do que uma fase do Movimento Armorial, pois traduz uma redução, para uma melhor definição, do campo de atuação do movimento. [...]. Além da designação cronológica, romança reafirma a ligação privilegiada com a cultura popular, modelo de criação armorial. (Santos, 1999: 31-32)

De tal modo, a terminologia *Armorial* que batiza o movimento, é referenciada nos dicionários de língua portuguesa como substantivo. No *Houaiss* é exposto como “livro em que se registram os brasões da nobreza, relativo à heráldica ou brasões”<sup>19</sup>; no dicionário *Aurélio* evidencia-o “relativo à armaria dos brasões”<sup>20</sup>. Mas para Ariano, Armorial é também adjetivo de beleza por sua correlação a heráldica, assim sintetiza:

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, pintado sobre metal, ou por outro lado,

---

<sup>17</sup> Ventura, 2007: 98

<sup>18</sup> Queiroz, 2002.

<sup>19</sup> Houaiss, 2009: 184

<sup>20</sup> Aurélio, 2009: 190

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 cavalaria era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romancero, 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 Música barroca do século XVIII (Suassuna apud Queiroz, 2002: 74).

O termo Armorial empregado como adjetivo por Ariano, não se apresenta desconexo à definição exposta por *Houaiss*. Pois, o Movimento Armorial “é um livro” (metaforicamente falando) do qual em seu interior, se preocupou em manter registrado, preservado ponteiros contra a descaracterização da cultura brasileira, notadamente a nordestina. Em sua delimitação, Suassuna ao descrever a utilização do termo Armorial, esboça congruentemente preceitos ou princípios estéticos de uma sonoridade correspondente à música armorialista. No âmbito estético da música Armorial — esfera que posteriormente ocasionou rupturas e discussões entre os membros do movimento — é balizador o entrecruzar do erudito e o popular brasileiro a partir de raízes folclóricas, calcando estreito paralelismo entre o Movimento Armorial e o Nacionalismo musical brasileiro.

A música brasileira se tornou rica por sua diversidade estilística e pela miscigenação de raças e culturas. Em respaldo, Mariz<sup>21</sup> descreve que três progênies convergiram ao que alicerça o tipo brasileiro: a branca, a vermelha e a negra. Da influência da raça vermelha, ou seja, do elemento indígena nativo, houve “pouca interferência na concretização da música nacional brasileira”<sup>22</sup>. Influência preponderante exercida sobre tal foi a negra. Dos negros africanos que foram trazidos ao Brasil pelo tráfico escravista:

Esses milhões de pretos, que entraram no Brasil até 1850, tiveram papel de destaque na formação da alma e do sentimento brasileiros. Na música, a maior contribuição dos africanos foi rítmica: imprimiram acentuada lascívia a nossa dança e nela introduziram um caráter dramático ou fetichista. (Mariz, 2000: 25)

---

<sup>21</sup> Mariz, 2000:25.

<sup>22</sup> Idem

Mário de Andrade mentor do movimento nacionalista musical brasileiro, explicita a importância da influência negra na música brasileira, colocando da seguinte forma suas palavras:

Os portugueses fixaram o nosso tonalismo harmônico, nos deram a quadratura estrófica; provavelmente a síncopa, que nos encarregamos de desenvolver ao contato da pererequice rítmica do africano. (Mário de Andrade apud Mariz, 2000: 26)

A influência branca foi oriunda especificamente dos colonizadores portugueses, dos espanhóis, franceses e italianos que pelo Brasil passaram. Foram estas, segundo Mariz (2000), as influências mais significantes. Assim complementando:

Dignas de menção são as influências: espanhola por intermédios dos boleros, fandangos [...] habaneras [...]; italiana, extremamente importante desde o século XVIII, em virtude da popularização da ópera no Brasil [...], francesa, exercida pelos cantos infantis e pelas operetas [outras duas tiveram importante papel]; austríaca, através da valsa; escocesa e polonesa, pelo xóti e a polca [...]. (Mariz, 2000: 25)

Mariz (2000) também nos descreve que falar de música erudita brasileira, no transcurso do século XIX era motivo de risos. Controversamente na Europa, nos últimos decênios do remissivo século, a corrente estética nacionalista ganhara respaldos positivos do público europeu, como meio alternativo válido “para os exageros da ópera italiana, para o romantismo que se fazia pegajoso ou para aqueles que não aceitavam a maré wagneriana — o nacionalismo musical, isto é, música escrita com sabor nacional, direto ou indireto, folclórico ou depurado”<sup>23</sup>.

Ao que tangia à perspectiva musical brasileira, os elementos nacionais folclóricos encontravam resistência a sua aceitação pelo público, ainda dependentes do gosto tradicionalista europeu. Esta aversão ocasionada pela “distância [da Europa] e os preconceitos pós-coloniais que atrasaram sua consagração entre nós”<sup>24</sup>. Contudo, entre o final do século XIX e o florescer do Século XX, foi período fecundo em investigações realizadas por um grupo de intelectuais liderados por Mário de Andrade, buscando um caminho estético-musical que transmitisse as raízes brasileiras. A culminância de tal busca

---

<sup>23</sup> Ibidem: 113

<sup>24</sup> Idem

e os resultados das investigações, se deram na Semana de Arte Moderna ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922. “A Semana de Arte Moderna teve efeito preponderante [...] para o reconhecimento dos méritos da música de caráter nacional, [...] não fosse [ela] o brasileiro continuaria ignorando a sua terra por muito tempo ainda”<sup>25</sup>.

A significância deste momento renovador da “inteligência nacional”, como Mariz nos descreve, é detalhado por Ariana Nóbrega da seguinte maneira:

A Semana da Arte Moderna representou um movimento contra o tradicionalismo, atualizando recursos técnicos e revisando conceitos estéticos. Objetivando a incorporação da música brasileira no contexto internacional, procurou-se estabelecer uma nova maneira de “relacionamento” entre o erudito e o popular. A discussão a respeito da nacionalidade no Brasil na perspectiva da Semana está relacionada ao folclore, buscando, através deste, uma “independência cultural” fundamentada nas ricas manifestações folclóricas existentes no país, criando, assim, subsídios para formar uma tradição musical no Brasil. (Nóbrega, 2007: 01)

Dentro destas perspectivas, tanto o Movimento Nacionalista quanto o Movimento Armorial, convergem suas premissas numa reciprocidade musical entre o popular e o erudito, na utilização de elementos folclóricos no arquétipo musical — *uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura*. De fato, tais argumentações fazem ambos estarem coligados estreitamente, contudo, em caminhos paralelos. António José Madureira<sup>26</sup>, integrante do Movimento Armorial, delinea a partir de Ariano Suassuna, que a diferença estética de ambas as manifestações reside no aspecto construtivo musical, deste modo expõe:

Na música, Ariano Suassuna teve um papel muito importante, porque, para mim, mostrou qual a diferença da música erudita do movimento nacionalista e o que seria uma música erudita partindo das raízes populares do Nordeste. A nacionalista parte de uma estrutura já estabelecida, europeia, levando elementos da cultura popular. A armorial é o inverso: mergulha na música autêntica do Nordeste e traz alguns elementos da cultura erudita para si (Diário de Pernambuco, Recife, 16 de junho de 1997 apud Nóbrega, 2007: 04).

Para exemplificar, ponderemos um dos expoentes do nacionalismo musical brasileiro, o compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e a obra *Amazonas* (1917). Nesta composição, Villa-Lobos remete ao tradicionalismo musical do poema sinfônico romântico, estrutura

---

<sup>25</sup> Ibidem: 29 -113

<sup>26</sup> Nóbrega, 2007.



composicional manipulada/utilizada por compositores como Franz Liszt, Richard Strauss e Berlioz<sup>27</sup>, por exemplo. De fato, *Amazonas* possui sua magnitude composicional. Contudo, o projeto da obra contém significações metafóricas que remetem ao arquétipo estrutural de melodias e ambientes brasileiros, ou seja, estruturações metafóricas que aludem aos “sons ouvidos nas florestas tropicais ou em festas populares nos campos e cidades do Brasil”<sup>28</sup>. De acordo com o autor Salles, o próprio título da obra já nos dirige a este campo metafórico. “Além disso, não se encontra em *Amazonas* nenhuma melodia ou acompanhamento rítmico de origem folclórica; onde estaria aí o elemento nacional?”<sup>29</sup>.

Partindo de tais perspectivas, nem sempre o elemento folclórico está presente no arquétipo de composições nacionalistas, podendo estar aludido por complexos metafóricos na construção das estruturas morfológicas e sintáticas da composição musical. Ao contrário disto, o elemento cultural está presente na linguagem, na concepção estrutural de uma composição Armorial. Portanto:

A estética armorial revelou de maneira enfática aspectos do universo artístico popular nordestino e as influências ibéricas medievais. A literatura de cordel, a música de viola, rabeca, pífano e as xilogravuras são fontes de inspiração para a arte armorial. Na construção dessa arte, que denominou de brasileira, Suassuna resgatou e recriou, junto com outros artistas (músicos, gravuristas, ceramistas), parte da oralidade e iconografia do sertão nordestino. O escritor, explorando as vinculações entre as culturas popular, ibérica, moura, negra e índia, defendia a ideia de um “ser castanho”, que seria a mistura desses vários elementos representando o verdadeiro “ser brasileiro”. (Moraes, 2000: 17).

Neste mesmo sentido Moraes complementa:

A região Nordeste é relacionada com o veio primitivo do povo brasileiro, a porção que resiste à racionalidade da massificação industrial. Assim, o Nordeste é evocado por alguns grupos [...] por ser foco de resistência contra influências externas e industrializantes e enfatizado por outros como o espelho do subdesenvolvimento. Nessa aura de tradição preservada, essa região é considerada como contendora dos princípios identitários da Nação. Assim é construída a imagem ambivalente da Região Nordeste, relacionada ao passado, sinônimo de atraso e pobreza; e representando um passado cristalizado, rico de cultura popular, fonte da possível originalidade da cultura brasileira. (Moraes, 2000: 35).

---

<sup>27</sup> Salles, 2009.

<sup>28</sup> *Ibidem*: 188

<sup>29</sup> *Ibidem*: 189

A estética do Armorial em si é delimitada a um espaço territorial, o nordeste brasileiro, as pesquisas musicais incidiram desde a fase preparatória à romançal do movimento sobre a tradição cultural popular, notoriamente, dos cantadores, romanceiras, vaqueiros, rabequeiros e repentistas. “A região Nordeste, em especial o sertão, é privilegiada no Movimento como espaço geográfico que manteve as características ‘puras e definidoras’ da cultura brasileira, segundo Suassuna”<sup>30</sup>. Esta “delimitação” territorial é explanada por Madureira:

Iniciamos nosso trabalho no campo musical com o objetivo de estudar música brasileira, em particular a do nordeste, e, conhecidos os seus problemas rítmicos, harmônicos e melódicos, criamos uma composição renovadora. O nordeste talvez seja a região que menor influência externa recebeu — a não ser quando da conquista e colonização. Os elementos que aqui ficaram foram amalgamados e reinterpretados. Na música do nordeste, a influência dos povos árabes é muito forte — trazida que foi pelos ibéricos, principalmente, talvez, os de sangue judeu, ligados à tradição do latino. (Madureira apud Queiroz, 2014: 15).

Para Gilberto Freyre<sup>31</sup> ao descrever o nordeste o expõe de duas formas: o do açúcar e o “outro”. O primeiro corresponde ao ambiente em que uma vegetação rica e densa aflora onde outrora reinara a cana-de-açúcar. O “outro” nordeste é o reino da seca, a terra dura que castiga o pé do homem “um nordeste sem água nem vegetação, um nordeste definido em termos de carência e de necessidade, um nordeste chamado sertão”<sup>32</sup>. Destarte, Santos segue citando Orecchioni:

No início do século XVII, a região de Paudalho, Glória e Vitória, nos confins da Capitania de Pernambuco podia ser considerada como “sertan muito remoto”, embora situada a umas dez léguas do litoral: relativamente da noção de distância, em função da época, das condições de acesso, de povoamento etc; mas em 1810, um decreto da coroa criava a comarca do sertão [...]. Quando a paisagem humaniza-se, deixa de ser, pelo menos para os seus habitantes, o verdadeiro sertão [...] nunca se chega ao sertão, porque quando se pode respirar em algum lugar, já não é mais sertão. (Orecchioni apud Santos, 1999: 66).

O Nordeste, notoriamente, o sertão, constituem esferas presentes nas obras Armoriais. O sofrimento do homem nordestino castigado pelo sol e pela seca, e a esperança trazida pelas chuvas que fazem aflorar a vegetação e a vida. Para Ariano Suassuna, “a música armorial deve recriar este ambiente [...] que é o nordeste, cenário de lutas, de fome, de seca, mas, também, palco para a constituição de uma arte que, segundo o Armorial, representa a própria

---

<sup>30</sup> Nobrega, 2007: 02

<sup>31</sup> Gilberto Freyre apud Santos, 1999: 65

<sup>32</sup> Santos, 1999: 66

ideia de brasilidade”<sup>33</sup>. Respectivamente, estas delineações nos permitem compreender que “a música não é somente oferecida como objeto perceptivo, como imagem sonora, mas como um complexo de significação”<sup>34</sup>. Já não está tão vaga e, ou abrangente a argumentação estético-musical proferida por Ariano Suassuna — *toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca*.

Entretanto, estas acepções atribuídas ao sonoro, ao timbre da música Armorial, renderam discursões entre os integrantes do movimento. Aloan explana:

Apesar de preocupada em buscar e promover as raízes e a alma do povo brasileiro, do homem sertanejo, a música armorial sempre foi destinada a um público consumidor de música erudita e às salas de concerto. Ariano Suassuna e alguns compositores armoriais, principalmente Antônio Madureira, propunham uma instrumentação que remetesse os ouvintes aos toques ásperos, arcaicos da viola e da rabeca dos cantadores. (Aloan, 2008: 24)

Desde as prospecções teóricas iniciais, o movimento visava à mistura entre instrumentos populares nordestinos, com os da orquestra clássica europeia<sup>35</sup>. Sobre o resultado timbrístico desta mistura foram geradas as dissensões entre os integrantes do movimento. O quinteto criado em 1969 foi baseado na formação do *terno*<sup>36</sup> de mestre Ovídio, que tinha por formação dois pífanos e duas rabecas. No quinteto as flautas transversais representavam os pífanos, um Violino e uma Viola de arco representavam as rabecas grave e aguda, e a inserção da percussão completava o grupo. Em determinadas composições se inseria o *marimbau*<sup>37</sup>. “A técnica de arco tradicional nos instrumentos de corda teria que sofrer alterações; o ataque e a sonoridade das flautas ficariam mais ásperos, e intensos”<sup>38</sup>. Assim incide sobre os músicos armoriais, uma transposição técnico-instrumental, para correlacionar o timbre de um instrumento erudito ao popular.

---

<sup>33</sup> Ventura, 2007: 105.

<sup>34</sup> Laboissière, 2007: 88.

<sup>35</sup> Aloan, 2008: 22.

<sup>36</sup> De acordo com Carmolinga (2010: 18) o *terno* é a denominação dada as bandas de pífanos. O *pífano* é um Instrumento cilíndrico com sete orifícios circulares, sendo um destinado ao sopro e os restantes aos dedos. Pode ser construído com materiais diversos como: bambu, taboca, taquara, osso, caule de mamoneira ou cano de PVC. Tradicional do Nordeste do Brasil. Seus tocadores, na maioria, são pessoas que transmitem a cultura do pífano pela tradição oral” (Santos, *apud* Silva, 2014: 45)

<sup>37</sup> “Instrumento que consiste em uma arame pregado a uma tábua e esticado por cima de duas latas que servem de cavalete para o arame e de caixa de ressonância” (Silva, 2014:45)

<sup>38</sup> Queiroz, 2002: 78

Em 1970, o Maestro Cussy de Almeida, integrante do quinteto e do Movimento Armorial, assume a direção do Conservatório Pernambucano de Música, e funda a Orquestra Armorial de Câmara, integrantes do quinteto armorial também compunham a orquestra. O grupo<sup>39</sup> era basicamente formado por seis violinos, duas violas de arco, dois violoncelos, contrabaixo, duas flautas transversais, cravo, violão, viola sertaneja, percussão (caixa clara, bombo e pratos). Dependendo da música a ser executada acrescentava-se o *berincelo*<sup>40</sup>. Através desta orquestração o *ensemble* formado pelo Maestro Cussy possuía uma formação homogênea, adversa à constituição instrumental do quinteto que mesclava instrumentos populares na procura de uma multiplicidade de timbres. Nesta acepção Moraes elucidada que:

Como músico, Cussy de Almeida defendia uma maior homogeneidade do som de uma orquestra. Esse ponto de vista do violinista Cussy de Almeida, desde o início da fundação da orquestra, contava com a resistência de Ariano Suassuna. Este acreditava que os instrumentos realmente “populares” poderiam ser incorporados à música armorial, dando-lhe um som áspero, que considerava ainda mais próximo da música nordestina. (Moraes, 2000: 112).

A sonoridade armorial foi, por assim dizer, o balizador das avessas opiniões entre Cussy e Suassuna. O violinista, Rucker Queiroz em sua dissertação de mestrado nos explicita:

As divergências ficaram por conta do violinista e líder da Orquestra Armorial, Cussy de Almeida. Enquanto o idealizador do Movimento, Ariano Suassuna, sempre permaneceu fiel às raízes folclóricas nordestinas, Almeida, com uma formação europeia, quis dar à Orquestra Armorial um referencial de execução que ia [contra] os ideais de Suassuna. (Queiroz, 2002: 78)

Para uma melhor visualização, tomemos por base a obra “Mourão” (1951) dos compositores Guerra-Peixe<sup>41</sup> (1914-1993) e Clóvis Pereira. Deste modo, os nove compassos do seguinte excerto:

---

<sup>39</sup> Aloan, 2008: 23.

<sup>40</sup> O *berincelo*, “uma espécie de amálgama de berimbau e violoncelo criado a partir do Movimento Armorial” (Aloan, 2008: 23)

<sup>41</sup> Queiroz (2002: 77) discorre as seguintes palavras sobre Guerra-Peixe “Na década de 50, Guerra-Peixe viera para o Nordeste estudar a música da região e estimular os compositores a fazer uso dos temas regionais. Muitos seguiram esse conselho. A ideia era criar uma mudança de atitude, uma tentativa de cambiar o espírito, o pensamento dos instrumentistas e compositores”.

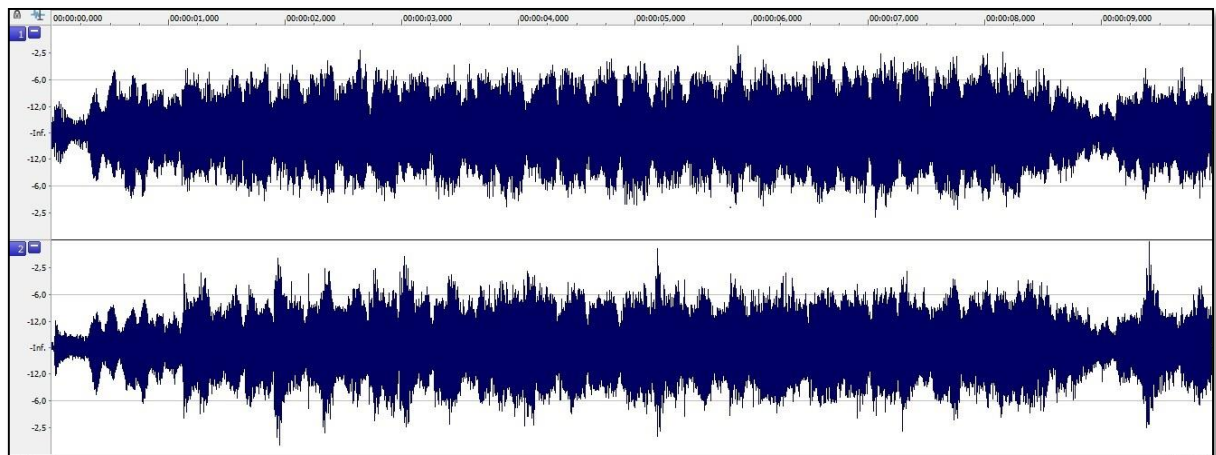
**Exemplo 01:** Excerto da obra “Mourão” do compositor Guerra-Peixe/Clóvis Pereira.



**Fonte:** Excerto editado pelo autor desta dissertação da obra Mourão.

A composição foi gravada duas vezes. A gravação realizada em 1974 pelo Quinteto Armorial rendeu o LP denominado “Do Romance ao Galope Nordestino”. Em 1975 gravada pela Orquestra Armorial a versão para cordas da respectiva composição. O espectrograma a seguir, corresponde ao excerto acima explicitado, sendo este referente à gravação realizada pelo Quinteto Armorial em 1974:

**Imagem 1:** Espectrograma do excerto de nove compassos da obra Mourão, Gravação de 1974.

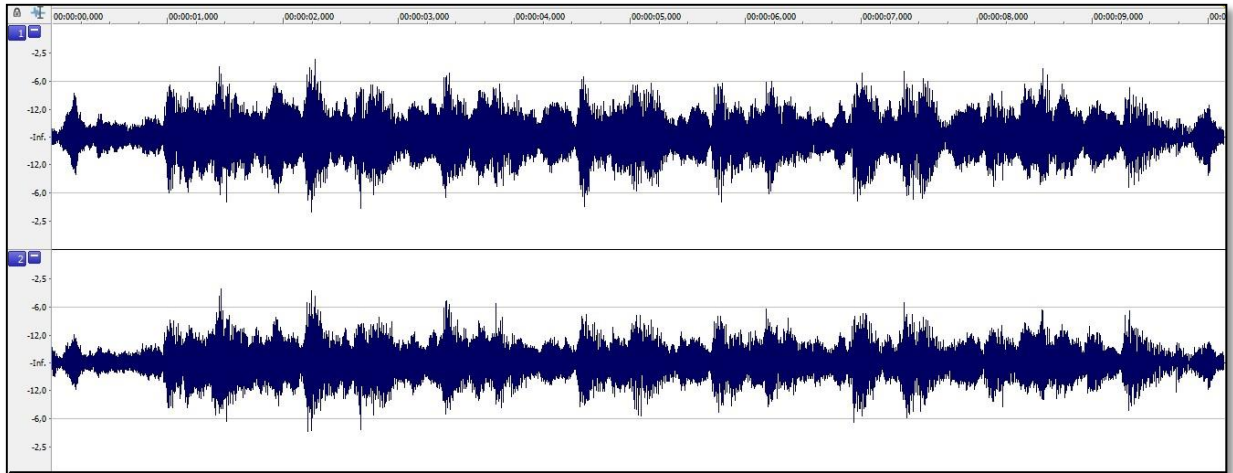


**Fonte:** LP “Do Romance ao Galope Nordestino” Quinteto Armorial 1974.

À primeira vista, a imagem acima nos remete uma pseudo homogeneidade sonora devido à condensação das ondas explicitadas no espectrograma. No entanto, esta condensação é ocasionada pelos ataques “ásperos” dos instrumentos ao recriarem a ideia sonora de Suassuna, pela amálgama instrumental, interpretação linear da agógica frasal, ao mesmo tempo em que conota a pouca utilização de dinâmicas.

Por conseguinte, o espectrograma da gravação de 1975 realizada pela Orquestra Armorial:

**Imagem 2:** Espectrograma do excerto de nove compassos da obra Mourão, Gravação de 1975.



**Fonte:** LP “Orquestra Armorial” 1975.

Controversamente, na gravação de 1975 realizada pela Orquestra Armorial, ocorre maior delineação do espectro sonoro. Tal aspecto é o reflexo, por exemplo, de uma agógica frasal definida. De modo congruente, os picos altos e baixos das ondas, demonstram uma maior preocupação com dinâmicas, crescendo e diminuendos. Estes fatores são manipulados com mais facilidade pelo intérprete quando se tem uma maior homogeneidade instrumental, o que é conferida na segunda gravação, pois, o *ensemble* se trata de uma orquestra de cordas. Nestas perspectivas, em nota o Jornal do comércio Pernambucano comenta:

Ao definir-se principalmente pelo esmero na técnica da execução, a Orquestra Armorial, sob a direção de Cussy de Almeida, afastou-se da concepção armorial de Ariano Suassuna (Jornal do Comercio 23 de agosto de 1974 apud Queiroz, 2002: 72).

Vale salientar que na primeira gravação o intérprete violinista é o próprio Cussy de Almeida. Na segunda, o mesmo atua como intérprete enquanto regente. O que a princípio é possível formular, que as decisões interpretativas tomadas pelo “Cussy enquanto Maestro” foram vivenciadas na prática pelo “Cussy violinista”. Mas seu afastamento dos ideais sonoros e de formação instrumental armorialista, desenhados por Suassuna, correlaciona-se ao fato de que em sua concepção, a música Armorial era feita para um “público consumidor de música erudita e às salas de concerto”<sup>42</sup> e, sendo desta forma, a resistência, a busca por essa

---

<sup>42</sup> Aloan, 2008: 24.

homogeneidade instrumental, “se dava, possivelmente, pela ambição de projeção internacional de suas obras e pela dificuldade de encontrar no exterior instrumentos ‘exóticos’ ou músicos que os executassem”<sup>43</sup>.

Os empasses musicais entre o Quinteto Armorial e a Orquestra Armorial, segundo Santos<sup>44</sup>, dificultaram a execução de obras que possuíssem estruturas amplas — no caso do quinteto — e diversificadas — ao que tange as perspectivas da orquestra Armorial —. Ariano Suassuna juntamente com Antônio Madureira fundam a Orquestra Romançal Brasileira. A base desta orquestra é constituída pelos integrantes do Quinteto Armorial. Suassuna nos explica a estruturação da orquestra:

A essa estrutura, acrescentam-se outros instrumentos usados pelo povo brasileiro nos conjuntos camerísticos dos nossos espetáculos populares e temos: dois violinos, equivalentes a rabecas mais agudas; uma viola de arco, rabeca mais grave; três marimbaus, duas flautas, um violão, uma viola sertaneja, três percussionistas, que alternam o toque de vários instrumentos, um clarinete, um trombone de vara, um trompete e, às vezes, dois cantores. (Suassuna, 1977: 62).

Apesar das divergências entre os integrantes do movimento o “legado” nos é deixado, as suas significativas contribuições para o campo artístico brasileiro. O Movimento Armorial desperta em nossa contemporaneidade musical o ensejo investigativo de pesquisadores, nos campos crítico-musical, históricos e estéticos; o imaginário criativo de compositores que se utilizam de suas premissas estéticas no processo construtivo de suas composições, fazendo transcorrer por gerações os ideais artísticos do Movimento.

## 1.2 Música Armorial: aspectos da estrutura musical

Ter por base o referencial de utilização de elementos folclóricos nordestinos, como também, o cenário constituído pela imagem estética do sertão, nos dá princípios interpretativos sobre as composições armoriais. No entanto, ao que tange especificamente ao aspecto estrutural das obras armorialistas, remetente ao ritmo, textura e forma, melodia, e harmonia constituem informações vagas, “tendo, em vista, o pouco material registrado em fontes escritas”<sup>45</sup>. Uma

---

<sup>43</sup> Idem

<sup>44</sup> Santos, 1999.

<sup>45</sup> Nóbrega, 2007: 03.

possível justificativa para tal escassez é dada por Santos: “Uma possível ‘armorialidade’ elabora-se, portanto, através da conceituação de fatos empíricos: a obra é o único ponto de partida”.

Portanto, fundamentados por esta argumentação, partiremos embasados pela análise de composições dos armorialistas e, das observações analíticas realizadas por Nóbrega (2007) acerca dos aspectos estruturais supracitados, para posteriormente estabelecermos o dialogismo analítico entre a tríade composicional que abordamos com os princípios musicais do Movimento Armorial.

As estruturas melódicas constituintes da música Armorial, possuem conotação modal. Elemento que o sertão nordestino preservou pelo canto das mães ao embalar seus filhos e, pelas melodias entoadas por mulheres rendeiras, romanceiras e, pelo aboio do vaqueiro, por exemplo. Por si, esta delineação nos remete a simplicidade estrutural do arquétipo construtivo das melodias de composições Armoriais. Como exemplo de estruturação melódica, retomemos o excerto da composição “Mourão”, os compassos iniciais do solo do violino.

**Exemplo 02:** Excerto da obra Mourão em análise da estrutura melódica.

**Fonte:** Excerto editado pelo autor desta dissertação da obra Mourão.

Podemos observar no exemplo acima a repetição cíclica de frações melódicas curtas, com rudimentos musicais que se interpolam numa ausência de desenvolvimento temático. Cordas duplas, frequentemente uma corda solta é articulada com uma corda presa (grafado em verde no Ex. 2), remetendo aos tocares dos rabequeiros. É comum no arquétipo melódico Armorial o uso da “nota rebatida” — explicitado por Antônio Madureira em depoimento a autora



Ariana Nóbrega<sup>46</sup>. A característica construtiva deste elemento (apontado de azul Ex.2) consiste em grupos de semicolcheias, cujas notas são ligadas de duas em duas sendo a terceira nota a repetição da segunda. “E não é apenas o uso da ligadura, essa célula tem uma acentuação bem característica, própria do estilo [Armorial]”<sup>47</sup>. Outro procedimento composicional é concentrado na utilização da escala nordestina, que é baseada no uso do modo mixolídio com o quarto grau aumentado, como pode ser visualizado no exemplo acima. As alterações estruturais que caracterizam a escala nordestina estão grifadas de vermelho.

Ao abordarmos o aspecto inerente ao modal, adentramos, portanto, no domínio construtivo harmônico das músicas armorialistas. O compositor Clóvis Pereira em entrevista concedida a autora Ariana Nóbrega, evidencia que no âmbito harmônico os compositores buscavam estruturar suas composições sobre as tonalidades de Ré e Lá Maior. O mesmo nos coloca que para evitar encadeamentos harmônicos modulatórios, os compositores do armorial com frequência recorriam ao uso da escala com o sétimo grau abaixado — para evitar a sensível da escala no modo maior — ou o uso concomitante da sétima abaixada e da quarta aumentada. Assim sendo, Clóvis pereira relata:

A tônica seria o acorde perfeito maior, Ré I grau, a subdominante funcionaria como IV grau, como no clássico, o acorde de II grau como dominante da dominante, ou seja, é usado o acorde de Mi maior sem provocar modulação por causa da quarta aumentada. Pode-se usar melodicamente a escala de Ré com a sétima abaixada e o II grau com sol#, estando harmonicamente a escala com a quarta aumentada, mesmo que melodicamente não apareça. Então, talvez a escala fosse um misto de ré - mi e fá# - sol - sol# - lá - sib - si - dó - nunca dó#. Nunca havia a sensível, sempre havia acordes alterados que não provocavam modulações, contrariando o modo clássico, que quando tem uma nota alterada tem de modular. Portanto, quando aparecia a dominante da dominante, ela não resolvia, voltava para a tônica como se fossem dois pólos contrários, ficando a tônica no centro, a dominante um grau acima para a esquerda e uma subdominante um grau para baixo. Usava o sétimo grau do lado de cá, o II grau alterado do lado de cá e a tônica, agora a dominante européia, não aparecia, o que seria o V grau de lá com dó#, porque dó# estava proibido de usar para não aproximar com a tonalidade européia. (Clóvis Pereira apud Nóbrega, 2007: 9).

Outro fator de estruturação harmônica abordado pelo compositor Jarbas Maciel é explicado pela autora Ariana Nóbrega:

---

<sup>46</sup> Nóbrega, 2007: 04.

<sup>47</sup> Ibidem: 05.

[...] assim como o ‘blues dos negros norte-americanos utilizou amplamente a extensão das tonalidades com empréstimos modais típicos, a Música Armorial utiliza uma técnica que Jarbas chama de “extensão dos modos por empréstimos tonais”, que, segundo ele seria a junção do sistema tonal e modal, prevalecendo o modal. (Nóbrega, 2000: 78)

Na composição *Toré*<sup>48</sup> de Antônio José Madureira, composta para o Quinteto Armorial, e gravada pelo respectivo grupo no LP intitulado “Do Romance ao Galope Nordestino”, ocorre à interpolação e a sobreposição do elemento modal e tonal. Circulado de vermelho no exemplo abaixo, temos a melodia da obra estruturada sobre o modo “nordestino”, que a partir da tonalidade de Mi maior, tem seus respectivos sétimo e quarto graus alterados. Este constructo é assim sobreposto ao acorde de Mi Maior (circulado de azul, Ex. 3), articulado pelo violão em mínimas.

**Exemplo 03:** Excerto da obra “Toré” compassos 59 ao 64.

The image shows a musical score for five instruments: Flauta, Violino, Marimbau, Viola Nordestina, and Violão. The score is in 2/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Flauta part has rests in measures 59-62 and then plays a rhythmic pattern. The Violino part plays a melody in measures 59-62, circled in blue. The Marimbau part plays a rhythmic pattern in measures 59-62, circled in blue. The Viola Nordestina part plays a melody in measures 59-62, circled in red. The Violão part plays a rhythmic pattern in measures 59-62, circled in blue. In measures 63-64, all instruments play a more complex rhythmic pattern.

**Fonte:** Editado pelo autor desta dissertação a partir do manuscrito evidenciado em Santos (1999)

<sup>48</sup> De acordo com Alvarenga (apud Queiroz, 2014: 69) “O Toré é uma dança dramática cuja particularidade é estar integrada a dança dos quilombos, comemoração popular das tentativas de libertação dos escravos. Os figurantes estão divididos em dois grupos: um de negros outro de índios. Após um cortejo e uma luta, os índios são vencedores e vendem, simbolicamente, os negros aos assistentes, em troca de algumas moedas. A dança é parecida com o coco, de origem africana”. Complementando, Queiroz nos fala: “De modo algum o toré é uma manifestação encontrada no Nordeste, [...] mas sua importância é icônica nesta região”.

A linha exposta pelo marimbau e a viola nordestina constitui outra característica das melodias armoriais. É comum o uso reiterado de terças paralelas sob o componente melódico, “técnica essa frequente na música popular e na polifonia europeia (falso-bordão) acompanhado de nota-pedal”<sup>49</sup>. Ainda sobre tal constructo, a autora Maria Thereza Didier de Moraes comenta:

O estilo armorial caracterizou-se pela investigação e recuperação de melodias barrocas preservadas pelo romanceiro popular, dos sons de viola, dos aboios e das rabecas dos cantadores. Baseando-se nesses elementos musicais, o movimento armorial realizava a sua “recriação”. Procurava articular elementos de um passado preservado com uma linguagem musical que nomeava de nova, autêntica e representativa da cultura brasileira. (Moraes, 2000: 102).

Na forma e textura, a “música Armorial segue o modelo das músicas barrocas nas composições, [...] o Armorial é o barroco nordestino dos séculos XVI e XVII ligado às manifestações culturais populares”<sup>50</sup>. Ariano Suassuna relata a importância que a Arte Barroca tem na estruturação das premissas estéticas da Arte Armorial:

Quando eu falo da importância, para a Arte Armorial, da Arte Barroca, é pensando principalmente no barroco ibérico, muito mais aproximado do espírito medieval e pré-renascentista do que, por exemplo, da Arte do século XVIII europeu. [...] Da mesma forma, na Música, os “cantares” do Romanceiro ibérico, e as músicas que os acompanham, são muito mais ligadas ao espírito dos “motetes” medievais, isto apesar de, cronologicamente, grande parte dos “romances” pertencer já ao período barroco. Assim, quando falo na importância, para a Música Armorial, dos “cantares” que vieram para cá nos séculos XVI, XVII e XVIII, é pensando em algo muito mais áspero e primitivo do que a Música de Mozart. (Suassuna apud Santos, 1999: 181-182)

No Concertino para violino de Guerra-Peixe, a análise proferida por Silva<sup>51</sup> evidencia a influência do barroco europeu ibérico na escrita do compositor. Notadamente, estruturas modais de conotação ibérica espanhola e constructos frasais de caráter estrófico. No excerto dos compassos iniciais do Concertino, expostos a seguir, configuram-se fragmentos melódicos, entre o violino solo, violoncelos e contrabaixos, que atuam como estruturação de “pergunta e resposta”. Assim, permitindo que as texturas se complementem, os violoncelos e contrabaixos agem como um contracanto<sup>52</sup> ao solo.

---

<sup>49</sup> Nóbrega, 2007: 05

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> Silva, 2014: 37.

<sup>52</sup> Como exposto pelos autores Maior e Fornari (2014: 06), “o contracanto é uma melodia que soa (combina) com um determinado canto dado”.

**Exemplo 04:** Concertino para violino de Guerra-Peixe – primeiro movimento (c. 01 ao 06)

Fonte: Silva, 2014: 37.

A imitação, processo também procedente da música barroca, é igualmente utilizada como forma de estruturação composicional das músicas Armoriais. Na composição “Repente” de Antônio Madureira, os autores Maior e Fornari<sup>53</sup> expõe este processo, do qual, é iniciado pelo violão e repetido pela viola no compasso subsequente sob nota pedal em ostinato articulada pelo marimbau.

**Exemplo 05:** Excerto da obra “Revoada” (c. 01 ao 12)

Fonte: Maior, Fornari; 2014: 07

<sup>53</sup> Maior, Fornari; 2014: 06

Outro elemento, constitui o uso de nota pedal nas composições armoriais, que pode ser estruturado das seguintes formas: de modo rítmico (apejado ou com contorno melódico) ou essencialmente rítmico, ambos em ostinato, ou como nota sustentada. No excerto da composição “Revoada”, o violão articula a cada dois tempos o acorde de Mi maior em estado fundamental, ao mesmo tempo que arpeja o baixo em ostinato pelo gesto intervalar de fundamental (1) quinta (5) fundamental oitavada (8) e quinta (5).

**Exemplo 06:** Excerto da peça Revoada, violão e viola nordestina. (c. 17 ao 20).

**Fonte:** Editado pelo autor desta dissertação a partir do manuscrito evidenciado em Santos (1999)

Além do uso de terças paralelas é comum o uso de quintas paralelas, o que põe em detrimento o conceito teórico da harmonia tradicional que contesta tal prática. “O procedimento de tocar em linhas de quintas paralelas também foi observado [...] entre rabequeiros no Estado de Pernambuco”<sup>54</sup>. Em depoimento a Nóbrega “Madureira relata que [...] é muito comum em alguns *benditos* cantados à superposição em terças, não havendo preocupação se os acordes são paralelos<sup>55</sup>”.

**Exemplo 07:** Excerto de Bendito (c.21 ao 24).

**Fonte:** Editado pelo autor desta dissertação a partir do manuscrito evidenciado em Santos (1999)

Na estrutura rítmica das composições Armoriais, é predominador, por exemplo, o uso de entradas acéfalas, contra tempos, acentuação em tempos fracos, síncopes e anacruses<sup>56</sup>. É

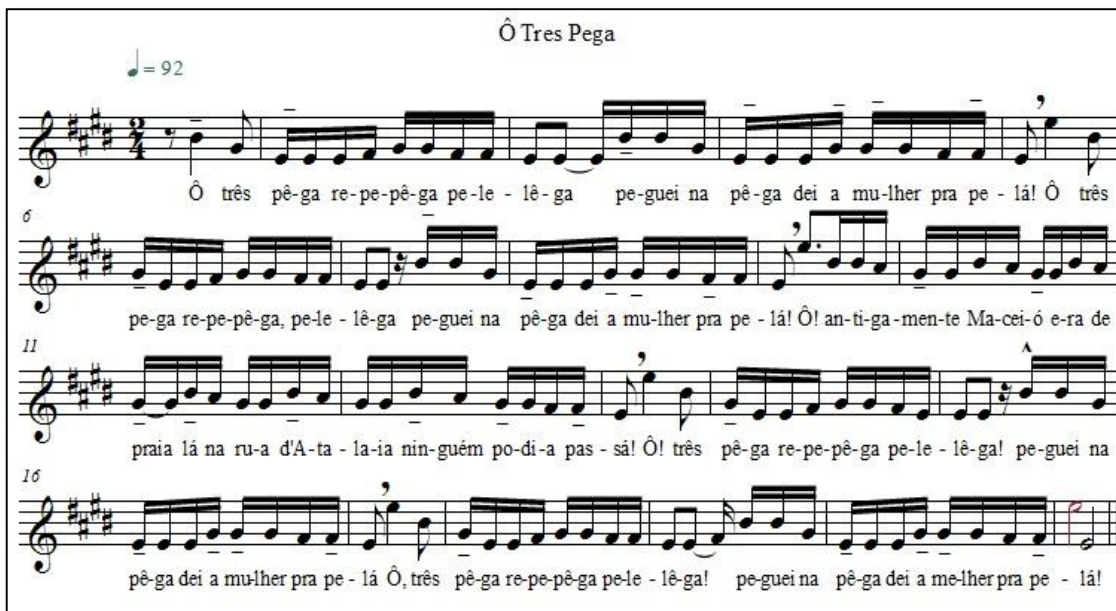
<sup>54</sup> Murphy apud Nóbrega, 2007: 9.

<sup>55</sup> Madureira: Idem.

<sup>56</sup> Nóbrega, 2007; Marinho, 2010.

constantemente usado, por exemplo, a estrutura rítmica do baião ou maracatu (ver cap. 3.4). As semicolcheias, elemento constantemente presente “no repertório armorial é uma característica das melodias do coco nordestino, em especial o coco-embolado”<sup>57</sup>,<sup>58</sup>.

**Exemplo 08:** Estrutura rítmica do coco-embolado – Ô Três Pega



**Fonte:** Editado pelo autor desta dissertação a partir do manuscrito evidenciado em Alvarenga (1982)

Por meio destes elementos constitutivos de estruturação musical, os compositores do Movimento Armorial recriavam em suas músicas o elemento folclórico. Sobre o aspecto da “recriação”, Clóvis Pereira em depoimento a Marinho (2010) evidencia a extrema cautela na manipulação deste elemento, para evitar a descaracterização da raiz popular. O compositor, assim descreve o ato da “recriação” a partir da ideologia de Suassuna:

Ariano defendia na música uma ligação mais profunda com a música do povo, visando uma recriação elaborada sem que ela levasse à perda ou o desconhecimento das nossas raízes populares. Tal recriação, que transformasse os temas musicais populares em música de câmara, música de concerto. O mestre Ariano, não sendo um músico de formação, nos orientava com base na estética de outras áreas do conhecimento universal que ele sabia e conhece profundamente. A recriação admitida por Suassuna deveria basear a obra em alguma coisa de nossa região, do nosso país. Desde rapaz, o pensamento de Ariano foi sempre marcado pela incessante preocupação de fazer com que a música do povo brasileiro pudesse ser recriada por nós, afastando do nosso trabalho as atuais influências externas, bastante propagadas pela mídia radiofônica e televisada. Ariano sempre acreditou

<sup>57</sup> “Manifestação nordestina de poesia oral cantada, podendo ser improvisado ou não, utilizando instrumentos de percussão como o pandeiro e o ganzá. Tem, como característica, além da sextilha, o refrão típico. Quando dançada, chama-se coco de embolada”. (Alvarenga apud Nóbrega, 2007: 07).

<sup>58</sup> Nóbrega, 2007: 06

que os grandes artistas e pensadores da humanidade tiveram suas obras universalizadas por enfocarem as culturas de seus respectivos países e suas regiões. (Clóvis Pereira apud Marinho, 2010: 36)

Ainda sobre o conspectos de recriação, Suassuna pondera os passos de manipulação composicional:

Partindo da simples imitação das formas populares, passará ela (a superação do popular) por uma fase de transposição para chegar finalmente à recriação, sua forma mais alta. A imitação é, no caso, o campo do compositor popular; a recriação, a do erudito; e a transposição, o de uma espécie intermediária, importantíssima para a criação de uma música nacional (Suassuna, 1951: 44-45).

O que está implícito nas palavras de Ariano, inere que a “recriação” dos elementos folclóricos nordestinos, manipulados através de círculos constituintes da música erudita, deprime o simples fato de reprodução da arte popular no constructo das músicas Armoriais, ou seja, apenas por procedimento técnico-composicional de citação e, ou colagem. Desta forma, ocorre em Guanais, em que as estruturas morfológicas e sintáticas de sua tríade composicional entram em simbiose constante, com os elementos da cultura popular e a estética Armorial, como um fio que entrelaçado com outros fios constituem juntos um único tecido. Assim, nenhum elemento está inserido gratuitamente, o que afasta do corpo estruturante da trilogia, a ingênua reprodução da arte popular e dos fundamentos ideológicos e estéticos do Movimento Armorial.

### 1.3 O compositor: Danilo Guanais

*O Rio Grande do Norte está se tornando um estado sobre o qual todo nordestino deve refletir, e todo brasileiro deve refletir [...]. Danilo Guanais é um músico da mais alta importância para o nosso país. Eu admiro tanto Danilo [...] e, a Universidade Federal do Rio Grande do Norte, está apoiando e prestigiando o [seu] trabalho, isso é uma coisa muito importante [...].* (Ariano Suassuna)<sup>59</sup>

Atualmente, no âmbito (porém não exclusivo) da vertente musical do Movimento Armorial, fatores históricos, estéticos e autorais que estruturam sua prerrogativa, começam a ser

---

<sup>59</sup> Durante cerimônia que conferiu o título de doutor *Honoris causa* outorgado pela UFRN no ano 2000 a Ariano Suassuna, o mesmo, na ocasião, fala sobre o compositor Danilo Guanais. Vídeo disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=-tedDKp5V\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=-tedDKp5V_U)>, acesso em: 15 de fevereiro de 2014.

revistos por críticos e compositores contemporâneos. Um dos fatores que incidiram reflexão sobre tais premissas, por exemplo, foi a divergência acerca da sonoridade Armorial, articulada entre Cussy e Ariano, iniciada pela incorporação ou não de instrumentos musicais populares na arquitetura das obras. Embora que relativamente recente, a revisão de cunho estético redireciona olhares que abarcam ponteiros artísticos de vanguarda, que conseqüentemente expandem as características iniciais do movimento. Assim o âmago musical, nesta perspectiva, submerge em direção à diversidade de ideias, ou seja, “torna-se elemento inspirador de novos pensares, em ininterruptas postulações estéticas, seja como uma linguagem privilegiada, seja como um elemento portador de uma visão da vida e do mundo”<sup>60</sup>. Compositores da contemporaneidade musical do nordeste brasileiro refletem em suas obras este novo espectro, como exemplo, a primeira ópera de conotação Armorial do compositor paraibano Eli-Eri Moura<sup>61</sup> e, o próprio compositor Danilo Guanais, que é citado por Ariana Nóbrega (2000) e Rucker Queiroz (2002; 2013), por manter e difundir — “ao seu estilo” — o argumento criativo do Movimento Armorial.

“O paulistano mais potiguar<sup>62</sup> que São Paulo já produziu<sup>63</sup>”, nasceu em 29 de março de 1965, sua família mudou-se para Natal, Rio Grande do Norte, antes dele completar um ano de vida. Aos oito anos de idade, por questões de trabalho, seu pai foi Transferido para Brasília. Na capital brasileira, o pequeno Danilo Cesar Guanais de Oliveira começara suas experiências musicais ao integrar a banda da escola da qual estudava.

"Eu tocava lira e me lembro quando o mestre da banda mandou dizer que no próximo ensaio iria ter um arranjo de 'Mamãe eu quero'. Era uma apresentação para época de carnaval. Eu pedi para levar a lira pra casa e passei o fim de semana 'tirando' a melodia sozinho. No ensaio seguinte eu toquei para o mestre e ele disse que estava certo. Já foi um toque de que o ouvido funcionava. Eu tocava na banda

---

<sup>60</sup> Laboissière, 2007: 142

<sup>61</sup> Em nota biográfica, Queiroz (2014: 30) coloca as seguintes palavras sobre o compositor: “Nascido em 30 de Março de 1963 em Campina Grande é músico e acadêmico bastante atuante no cenário paraibano e nacional. Foi o primeiro coordenador do Laboratório de Composição Musical da UFPB – COMPOMUS e atualmente é vice-diretor do recém criado Centro de Comunicação, Turismo e Artes – CCTA. Além de sua carreira em música contemporânea de concerto, Eli-Eri tem tido sempre interesse pela sonoridade armorial, tendo sempre composto obras significativas como a primeira ópera em ‘estilo armorial’ **Dulcinéia e Trancoso**, estreada em 2009”.

<sup>62</sup> Denominação utilizada para se referir aos moradores do estado do Rio Grande do Norte, assim como, norte-rio-grandense ou rio-grandense-do-norte. Potiguar é palavra oriunda da língua Tupi, e significa “comedor de camarão”.

<sup>63</sup> Palavras delineadas pela repórter do quadro “Cores e Nomes” (Novembro de 2010) do jornal local “RN TV”, referente ao compositor Danilo Cesar Guanais de Oliveira. Entrevista disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=Cd5\\_9yGnzIU](http://www.youtube.com/watch?v=Cd5_9yGnzIU)>, acesso em: 15 de Fev. de 2014.



como jogava futebol, não era pensando em ser músico profissional.” (Danilo Guanais apud Queiroz, 2002: 15)

Neste mesmo período, Danilo Guanais encontra por acaso um violão que estava guardado na casa de sua tia. Por dias brincava com o instrumento no tentame de “descobrir” músicas, seu pai, observando o seu interesse lhe matricula em aulas de violão.

Entre nove e dez anos, mais ou menos, eu descobri um violão de minha tia que tinha se casado e tinha deixado no armário. Isto virou um brinquedo pra mim, meu pai vendo que eu estava gostando de brincar com a música me matriculou em um curso de violão ainda em Brasília, quando retornei para Natal foi que eu comecei a estudar seriamente a música [...]. (Danilo Guanais, em entrevista concedida ao jornal local RN TV, Nov. 2010).

Novamente seu pai é transferido, porém, a mudança da família é em definitivo, retornando para Natal (RN) em 1978. Em seu regresso, Danilo continuou com os estudos em particular de violão, até seu ingresso na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN), onde participou de audição para integrar o Madrigal da EMUFRN. Com este grupo ocorreu à primeira experiência significativa de Guanais com a música. Assim relata:

A minha primeira grande experiência musical foi o Madrigal da universidade, foi a sensação de estar fazendo um trabalho sério num sentido de me profissionalizar na música, eu me impressionava, no meio do coral, em como as vozes iam se entrelaçando, as harmonias [...] Eu ficava louco com o que ouvia. (Danilo Guanais apud Queiroz, 2002: 16).

Além do Madrigal da universidade onde integrou o naipe dos tenores (1983-1988), salientam-se outras duas experiências: o "Coral Canto do Povo" (1988-1993), e o grupo vocal "De Coro e Alma" (1989-2000), do qual Danilo foi fundador e diretor artístico.

A formação acadêmica inicial de Guanais não esteve diretamente focada na composição, ingressou primeiramente no curso de Arquitetura da UFRN. Danilo Guanais afirma que suas composições eram "intuitivas" e seu processo de composição foi desenvolvido sobre "ouvir e tentar imitar, tentar fazer algo semelhante"<sup>64</sup>. Seus primeiros esboços composicionais foram para o seu instrumento, o violão: “no meu primeiro caderno de composição já havia

---

<sup>64</sup> Guanais apud Queiroz, 2002: 17.

algo para violão, por exemplo, mas coisa de menino mesmo, que eu nem mostro a ninguém”<sup>65</sup>.

Os lineamentos iniciais que desenvolvia em Âmbito composicional eram “engavetados”, somente com a transferência, de Recife (PE) para Natal do Padre Jaime Diniz<sup>66</sup> (1924-1989), com o qual teve lições de História da Música, Harmonia e Contraponto, Danilo começou a mostrar-lhe suas primeiras composições.

Ele viu minhas primeiras obras, me deu os primeiros toques, me ensinou harmonia, contraponto, principalmente me ensinou história da música, que eu acho, como compositor, importantíssimo. A questão da história foi muito importante para mim, pois através da compreensão de como as coisas aconteceram no tempo, eu pude ter uma ideia melhor de coerência no desenho que a música deve ter, e não ser uma coisa solta. (Danilo Guanais apud Queiroz, 2002: 17)

Sem deixar de lado seu primeiro instrumento, o violão, Guanais Juntamente com o violonista Álvaro Alberto de Paiva Barros<sup>67</sup> fundam o *Duo Álvaro e Danilo* em 1984. Ambos objetivam com o *Duo* desenvolver um trabalho cujo enfoque é a interpretação de composições que recriam músicas populares adaptadas ao erudito.

Fazemos este trabalho de divulgar o repertório violonístico tentando justamente quebrar um pouco desta barreira que as pessoas pensam sobre o que é música popular e erudita. Fazer uma erudita um pouco mais solta e, uma música popular mais rebuscada. (Danilo Guanais, entrevista concedida ao jornal local RN TV, Nov. 2010).

Em 1986 com a vinda para Natal do compositor paraibano Eli-Eri Moura, para assumir a regência do Madrigal da UFRN, Danilo passa a ser incentivado a desenvolver o domínio técnico-composicional. Assim, Eli-Eri constituiu uma referência importante para Guanais. A ligação com o madrigal e, a relação com o regente, rederam a Danilo a sua primeira oportunidade de ter uma composição executada, uma obra para coro a três vozes.

Padre Jaime inclusive chegou a ver essa peça. Eu mostrei junto com outras e dessa, em particular, ele gostou muito. Eli-Eri então me colocou para reger, fazer arranjos, compor. As duas referências importantes que eu tenho principalmente

---

<sup>65</sup> Idem.

<sup>66</sup> Foi membro da academia brasileira de letras ocupando a cadeira de nº27. Compositor, regente, musicólogo e professor, Padre Jaime estudou em Roma e Paris se formando em órgão, musicologia e música sacra. Em 1960 retorna ao Brasil, é membro do Departamento de Cultura da Prefeitura de Recife, posteriormente foi convidado para fundar o curso de Música, na Universidade Federal do Recife. (Queiroz, 2002).

<sup>67</sup> Álvaro Barros é professor de violão da Escola de Música da UFRN.

em se tratando de primeiros passos são Pe. Jaime Diniz e Eli-Eri Moura. (Danilo Guanais apud Queiroz, 2002: 18).

Outra importante e significativa influência para Danilo Guanais, durante seus primeiros passos enquanto compositor foi José Alberto Kaplan<sup>68</sup> (1935-2009), que proporcionou a Guanais uma visão de cunho estético acerca da composição. Discussões e questionamentos composicionais eram erguidos quando Danilo, Kaplan e Eli-Eri se reuniam:

A gente teve muita discussão acerca de como compor, por que compor hoje em dia, que estética se usar, a questão do tonal *versus* não-tonal, isso é uma questão importante porque Eli-Eri, na época em que conheci Kaplan, tinha vindo da McGill University com o mestrado, e com a concepção de que não havia mais lugar para o tonal. Kaplan vai por uma linha de que o tonal ainda é uma linguagem atual. Hoje eu acredito que não haja uma definição do caminho que deva ser seguido, há múltiplas escolhas. (Danilo Guanais apud Queiroz, 2002: 18)

Em 1989 Danilo Guanais passa a integrar o corpo docente da Escola de Música da UFRN. Atualmente além de sua profícua carreira de compositor, Danilo Guanais permanece integrando o quadro docente lecionando disciplinas, como: Folclore Brasileiro, Linguagem e Estruturação Musical, Harmonia Tradicional e Composição.

Guanais ainda em 1989 funda o grupo vocal *De Coro e Alma*. Com este grupo, do qual era diretor artístico, ele pode pôr em prática arranjos rebuscados de músicas populares e composições. O *De Coro e Alma* ganhou reconhecimento local, chegando a fazer apresentações fora do país pela “Mostra de Arte do Nordeste do Brasil em Portugal”.

Em 1994 fomos a Portugal, fizemos uma turnê de seis cidades, pela mostra “Cumplicidade”. [...] Montamos doze shows, muito respeitados pela crítica e, querido pelas pessoas que assistiram. (Danilo Guanais, entrevista concedida ao jornal local RN TV, Nov. 2010).

O periódico “Dois Pontos” publica em agosto de 1995 uma nota sobre o grupo vocal *De Coro e Alma*:

Belo Coro cheio de Alma este de Danilo Guanais, que mesmo sem ter nenhum artista plástico ou artesão no grupo [De Coro e Alma], lapidou seu Mosaico com

---

<sup>68</sup> Kaplan é argentino naturalizado brasileiro. Foi Pianista, professor, compositor e regente. Atuou como Regente Titular da Orquestra de Câmara do Estado da Paraíba, da Camerata Universitária da UFPB e da Orquestra Sinfônica do Estado da Paraíba. Currículo disponível no sitio COMPOMUS. Disponível em: <[http://www.ccta.ufpb.br/compomus/index.php?option=com\\_content&view=article&id=11:jose-alberto-kaplan&catid=12:membros&Itemid=5](http://www.ccta.ufpb.br/compomus/index.php?option=com_content&view=article&id=11:jose-alberto-kaplan&catid=12:membros&Itemid=5)>. Acesso em 15 de Fev. de 2014.

o que se tem de melhor na música do Rio Grande do Norte e do país. Nota dez. (Dois Pontos 1995 apud Queiroz, 2002: 20)

Danilo Guanais percorreu diversos caminhos musicais que o levaram a ter o merecido reconhecimento local (Natal, RN) e nacional, enquanto compositor. Um deles foi compor obras inéditas e fazer arranjos, que serviam de trilha sonora para cinema, teatro, dança e literatura. Como exemplo disto, cita-se os espetáculos promovidos a céu aberto, por exemplo: “*Chuva de Bala no país de Mossoró*”, encenado anualmente no município de Mossoró interior do Rio Grande do Norte – RN, e “*O Presente de Natal*”, que é realizado próximo ao período natalino em Natal, ambas com música composta por Guanais. Esta ligação com a música para teatro surgiu a partir de um convite realizado pelo catalizador do movimento teatral no RN, Carlos Nereu.

Eu tive a sorte de conhecer um grande catalizador do movimento teatral aqui no estado [RN] Carlos Nereu. Ele foi o meu mentor nessa área de teatro [...]. Nereu me chamou, meio que de brincadeira para fazer uma trilha sonora, para um espetáculo dele. No início, achei que era de brincadeira, e encarei meio ludicamente. Mas, esta brincadeira virou uma coisa séria [...] foi a peça “A mente Capta” com texto do carioca Mário Rasi, encenado pelo grupo de teatro da Caixa Econômica Federal em Natal [...]. Fiz esta trilha com recursos de estúdio [...]. Foram dez anos compondo trilha para teatro, [com estas trilhas] Ganhei muitos prêmios, até internacionais [...]. (Danilo Guanais, entrevista concedida a TCM – Canal 10 Mossoró. Jun de 2011<sup>69</sup>).

Das premiações musicais que Guanais recebeu ao longo de sua carreira, destacam-se no V Festival internacional de Teatro de Pelotas no Rio Grande do Sul, e no II Festival Internacional de Artes Cênicas de Resende no Rio de Janeiro<sup>70</sup>.

A relação de Danilo Guanais com a música para teatro, com o coral Canto do Povo, Madrigal da UFRN, e o grupo vocal *De coro e Alma*, servem de exemplo até agora. Porém, o seu desafio composicional até então, ocorreu quando o Madrigal gravou a “*Missa de Alcaçuz*” em 1996 (*vide* Cap. 2.1); obra encomendada para a celebração dos 30 anos de sua fundação.

Desafio em termos de composição foi escrever a *Missa de Alcaçuz*, [...] minha obra principal. Era uma peça para ser gravada, era uma peça pra ter uma hora de duração, tinha que ser composta em um espaço de tempo que não era muito confortável. Então em quatro meses, mais ou menos, eu compus a *Missa de*

---

<sup>69</sup> Entrevista disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=nA-YtrtWIMo>>. Acesso em: 20 de Fev. 2014.

<sup>70</sup> Nota sobre Danilo Guanais disponível no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: <<http://www.dicionariompb.com.br/danilo-guanais>>. Acesso em: 20 de Fev. 2014

Alçaçus. Ela foi gravada, e hoje é o CD de música erudita mais vendido no país. (Danilo Guanais, entrevista concedida ao jornal local RN TV, Nov. 2010).

Mesmo com a significativa importância que a *Missa* teve na carreira composicional de Danilo, até o respectivo momento o mesmo não possuía uma formação acadêmica na área de composição. Seu primeiro estudo formal da composição ocorreu quando ingressou no programa de mestrado da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) no ano 2000. Neste período, ele inicia a composição da “*Sinfonia em Quatro Movimentos*<sup>71</sup>”, concluída em 2002.

Em 2010 ingressa no programa de Doutorado em Composição na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), período em que ele inicia a composição da “*Paixão segundo Alçaçus*”, concluída em 2013. O início do estudo em composição na UNICAMP e, posteriormente, no programa doutoral da UNIRIO, evidencia ainda que de forma abrangente, um dos pontos a ser abordado neste trabalho, o processo de maturação composicional de Guanais.

---

<sup>71</sup> Conhecida hoje como *Sinfonia n°1*.



## **2. ABOIO: A Trilogia Composicional de Danilo Guanais**

---

*I don't mean that understanding emotion is easy, only that  
understanding reason probably harder.  
(Marvin Minsky<sup>72</sup>)*

---

<sup>72</sup> Minsky, 1993: 324.





## 2.1 A *Missa de Alcaçus*

A *Missa de Alcaçus* está estruturada sobre o arquétipo ordinário da missa católica (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* e *Agnus Dei*), cantados em latim. A obra é uma síntese combinatória de elementos composicionais eruditos coligados aos círculos oriundos da cultura popular do nordeste brasileiro que estrutura a arquitetura dos padrões rítmicos, escalas e modos. Ariano Suassuna delineou as seguintes palavras sobre a missa composta por Danilo Guanais:

[...] Recebo de Natal, a excelente notícia de que Danilo Guanais compôs, nas trilhas do Armorial, uma certa “Missa”, que vai ser lançada em disco com o Madrigal da UFRN acompanhado por orquestra [...]. Os componentes do grupo mandaram-me um projeto da capa do disco — um desenho no qual tive a alegria de descobrir a marca das gravuras dos folhetos de cordel e também a dos ferros de marcar bois para os quais chamei a atenção dos nordestinos em meu livro “Feros do Cariri – Uma Heráldica Sertaneja”. Na fita que acompanhou o projeto, ouvi, da “Missa”, cinco partes, que me causaram excelente impressão. De modo que, por tudo isto, nas pessoas dos bravos nordestinos [envolvidos no projeto da missa], saúdo todos os nossos artistas que sabem que tradição verdadeira não pode jamais ser confundida com repetição ou rotina; que nela nós não cultuamos as cinzas dos antepassados, mas sim a chama imortal que os animava [...]. (Ariano Suassuna<sup>73</sup>)

Obra composta em 1996 para celebrar os 30 anos do Madrigal da UFRN e que caminha nas trilhas do Armorial, é batizada em menção ao povoado de Alcaçus, notadamente, pela inserção em seu arquétipo dos constructos melódicos referentes aos romances colhidos na remissiva localidade. Sua estrutura compreende uma orquestra de cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixo), três solistas: violão, soprano e barítono; um coro misto a quatro vozes, e dois percussionistas: pau de chuva, triângulo, ganzá, bombo e agogô.

De acordo com Danilo Guanais, em entrevista ao autor desta dissertação, a *Missa* não possui uma inspiração específica. Antes desta, o mesmo declara que tinha escrito duas missas, nenhuma com a praticidade de ser executada, mas, que lhe ajudaram a compreender a forma estrutural de uma missa. Complementando o compositor nos descreve:

O que diferencia essas duas missas anteriores da *Missa de Alcaçus*, é que nesta eu tinha um prazo que eu tinha que entregar, estávamos com a proposta de gravar um CD na época. E, uma coisa curiosa nela é que não compus os movimentos da *Missa* na ordem, acho que na verdade nenhuma destas obras [*Sinfonia* e a *Paixão*] eu compus na ordem, feita cronológica do começo ao fim. Também não pensei em um clímax, eu apenas entendi depois que compus algumas coisas dela, que o final

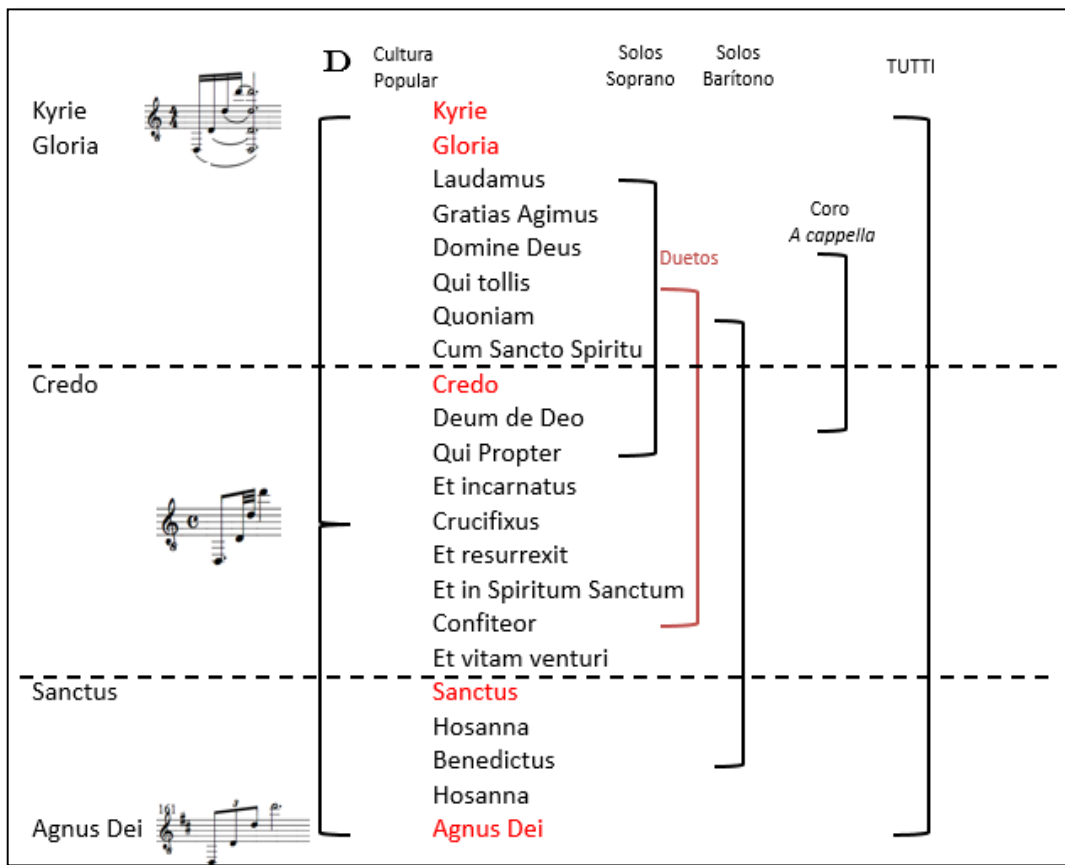
---

<sup>73</sup> Palavras escritas por Ariano Suassuna acerca da “*Missa de Alcaçus*” de Danilo Guanais, no encarte do Cd da *Missa*.

tinha que ser algo interessante. Você pode ver que pela heterogeneidade dela, ela é uma suíte, uma colcha de retalhos. (Danilo Guanais<sup>74</sup>)

— Uma colcha de retalhos — assim descreve Guanais os vinte e um movimentos relativamente curtos que estruturam a *Missa de Alcaçus*. Apesar desta descrição, elementos composicionais manipulados em sua estrutura lhe garantem unicidade. Ponderemos o exemplo a seguir:

**Exemplo 09:** Estruturação da *Missa de Alcaçus*.



**Fonte:** Exemplo elaborado por Danilo Guanais durante a entrevista.

O exemplo acima explicitado apresenta — apesar da separação em partes — uma lógica estrutural engendrada pelo compositor. O Kyrie e o Agnus Dei emolduram os demais movimentos, são os dois únicos em que suas seções internas envolvem solistas, coro e orquestra (*tutti*). Quatro momentos solistas com intercalação de dois duetos seguindo a seguinte sequência: Soprano solo > dueto > Barítono solo. Os dois momentos da soprano

<sup>74</sup> Guanais, Danilo. **Compositor Danilo Guanais: depoimento [Junho de 2014]**. Entrevistador: Erickinson Bezerra de Lima. Natal, 2014. arquivo MP3.

solo estão nas seções Laudamos e Qui Propter. Os duetos dos solistas estruturam as subdivisões Qui Tollis e Confiteor. O solo do barítono estrutura o Quoniam (Glória) e a seção intermediária do Sanctus, o Benedictus. As demais subdivisões estão estruturadas essencialmente para coro e orquestra, com exceção do Domine Deus e Deum de Deo para coro a *cappella*.

Outro elemento de unicidade é uma simples estrutura presente no início, meio e fim da *Missa*, respectivamente no Kyrie, Crucifixus e Agnus Dei, que articula sequencialmente quatro notas Ré em alturas distintas. Assim descreve o compositor: “esse desenho das quatro notas Ré, que está no Kyrie e que se repete no Crucifixus e Agnus Dei, eu pensei exatamente para estar no começo, meio e fim, isso pra mim também dá unidade a obra<sup>75</sup>”. Consideramos este um objeto monogramático Ré=D > Danilo.

**Exemplo 10:** Objeto monogramático delineado pelo violão, *Missa de Alcaçus*.

The image displays three musical staves, each representing a different section of the Mass: Kyrie, Crucifixus, and Agnus Dei. Each staff shows a sequence of four notes, all of which are the pitch 'Ré' (D), but placed at different vertical positions on the staff to represent different altitudes. The Kyrie staff is labeled 'c. 01', the Crucifixus staff is labeled 'c. 01', and the Agnus Dei staff is labeled 'c. 161'. The notes are connected by lines, illustrating the monogrammatic structure.

**Fonte:** *Missa de Alcaçus*, 2012 [Partitura].

O uso desta estrutura está concomitantemente ligado com a utilização do modo dórico. Assim como ver-se-á nas obras subsequentes, o modo dórico é utilizado na construção melódica destinada ao coro. Sua manipulação na trilogia torna-lhe elemento caracterizante da música de Guanais.

Os elementos da cultura popular<sup>76</sup> que estabelecem diálogo com a estética Armorial, estão presentes nos padrões rítmicos: baião e maracatu. Nas estruturas melódicas com o aboio e os romances de Alcaçus, este, “um dos mais importantes elementos de coerência em termos

<sup>75</sup> Guanais, Danilo. **Compositor Danilo Guanais: depoimento [Junho de 2014]**. Entrevistador: Erickinson Bezerra de Lima. Natal, 2014. arquivo MP3.

<sup>76</sup> Os elementos oriundos da cultura popular da trilogia composicional de Guanais serão abordados em específico no capítulo

de estrutura [...]”<sup>77</sup>. A manipulação dos romances na *Missa*, torna-os estruturas imperceptíveis ao ouvinte, como uma assinatura em filigrana, assim descreveu Guanais<sup>78</sup>.

**Exemplo 11:** Manipulação dos Romances Antonino e Santa Iria: Qui Propter (c. 21 ao 27)

The image shows a musical score for the 'Qui Propter' section of the Mass of Alcaçus. It features two vocal parts: 'Santa Iria' and 'Antonino'. The lyrics are: 'Es - ta - va co - sen - do na tri - nha al - mo - fa - da a - gu - lha de ou - ro o de - dal de pra - ta a - gu - lha de ou - ro o de - dal de pra - ta'. The score is in 2/4 time and G major. A red box highlights a section where the melody of 'Santa Iria' is used over the 'Antonino' accompaniment.

Fonte: *Missa de Alcaçus*, 2012 [Partitura].

Apesar da simplicidade estrutural da *Missa de Alcaçus*, nenhum de seus elementos estruturais, como por exemplo, os *caboclinhos*, não são inseridos ao acaso (ver 2.4.4). A *Missa* constitui o marco inicial da trilogia, e a manipulação de seus elementos musicais serve de base para o advento das composições subsequentes *Sinfonia n°1* e a *Paixão segundo Alcaçus*.

## 2.2 A *Sinfonia n°1*

Composta em 2002, a *Sinfonia n°1* é estruturada em quatro movimentos para coro, orquestra, quatro atores, e jogo de luzes, é uma obra fundamentada sobre textos poéticos de Ariano

<sup>77</sup> Danilo Guanais 2012: 07 [Partitura].

<sup>78</sup> Idem.

Suassuna, e o evangelho apócrifo do velho testamento sobre a criação do homem, a qual, é a temática desta composição.

A orquestração que estrutura a respectiva composição compreende: 2 Flautas, 1 Oboé, 2 clarinetes in Bb (1clarone) e 1 Fagote. Nos metais apenas 2 trompetes in Bb e 2 trombones. No aparato percussivo: Tímpanos, Marimba e Glockenspiel, Percussão: congas, hi vibraslap, agogô, hi crash 18", claves, triângulo, mid tom 2, lo tom 1, lo tom 2, lo cowbell, tambourine, bongo. 1 harpa e piano, Violinos I e II, Violas Violoncelos e Contrabaixos.

A composição abarca a sobreposição de três dimensões distintas e estruturantes: a sonora, textual e visual. Esta abordagem interdisciplinar contida na *Sinfonia* reflete as vivências composicionais de Guanais em trilhas sonoras para as vertentes do teatro e dança. Vertentes que conotam alto grau de tradução associativa e interdisciplinar com a dimensão visual e verbal. Do mesmo modo, Guanais relata<sup>79</sup> que em um determinado momento estava escutando a obra de J. S. Bach (1685-1750) a Arte da Fuga, em companhia de um colega diretor de teatro enquanto conduzia seu veículo. Seu passageiro, o surpreende com o fato “daquela” música não lhe suscitar o agrado por não lhe gerar uma impressão visual associada à mesma.

A *posteriori*, Danilo passa a indagar informalmente músicos, alunos e leigos em assuntos musicais, acerca da tradução de estados de espírito e elementos naturais do cotidiano correlacionados ao discurso musical. Muitas das respostas que Guanais obteve direcionavam-se a uma visão musical calcada na utilização de aspectos extramusicais como complemento da estrutura musical, ou seja, faltavam elementos que completavam a experiência da simples realidade auditiva e apreciativa da obra, um elemento visual. Tais argumentos evocam a delineação de Leonard B. Mayer que “música, em si mesma, é um significante sem significado determinado, com poucas exceções, ilustradas por poucas sequencias de notas, como o toque de alvorada, dotado de um significado preciso pela tradição”<sup>80</sup>.

As Investigações e questionamentos de Guanais culminaram em uma estrutura arquitetônica composicional complexa. Intitulada quando composta em 2002 de *Sinfonia em Quatro*

---

<sup>79</sup> de Oliveira, 2002.

<sup>80</sup> Mayer apud de Oliveira. 2002: 142.

*Movimentos*<sup>81</sup>, a obra está engendrada sobre estrutura multidimensional. Este fator se deve pela combinatória de fatores extramusicais associados ao discurso musical, como exemplo, a dimensão visual.

O elemento visual da *Sinfonia nº1* corresponde a uma esquematização de iluminação que ocorre no decorrer da composição sobre a orquestra e o coro. A escolha das cores não advém do acaso, elas correspondem diretamente as colorações utilizadas pelo artista plástico e participante do Movimento Armorial Gilvan Samico (1928-2013) em sua xilogravura *Criação Homem e Mulher* (1973).

**Imagem 3:** *Criação Homem e Mulher* (1993) de Gilvan Samico.



**Fonte:** Gilvan Samico. In: Catálogo das Artes

A obra de Samico retrata a gênese do homem e da mulher (Adão e Eva), conotando alto grau de simetria com o discurso proposto por Guanais em sua *Sinfonia nº1*. As cores estão correlacionadas também com as palavras do texto e os personagens, por exemplo: A cor azul é relacionada a Céu > Divino > Deus. Vermelho = quente > Fogo > humano > Homem. Verde = Pomar/Jardim > Fruto<sup>82</sup>.

Através de uma pauta de seis espaços o acionamento das luzes é grafado e determinado<sup>83</sup>. Para o sincronismo com o discurso musical, sugerimos que ao lado do operador de

---

<sup>81</sup> Até o presente momento Danilo Guanais possui duas sinfonias compostas. A sinfonia nº1 (2002) aqui em análise e, a Sinfonia nº2 composta em 2010.

<sup>82</sup> Ver. de Oliveira. 2002: 72.

<sup>83</sup> As legendas do acionamento da iluminação estão anexadas nesta dissertação (**Anexos B**)

iluminação fique um músico ou o regente assistente com a partitura, auxiliando na indicação dos momentos de “entrada e saída” das luzes. No exemplo abaixo, (A) corresponde as luzes sobre o ator (Adão), violino solo 1. (B) é referente a luz sobre o ator (Deus). (C) sobre o narrador, Eva e violino solo 2. (Cic.) Ciclorama constitui um conjunto de luzes conectadas. (Cor). Luz sobre o coro. (Orq.) Luz sobre a orquestra.

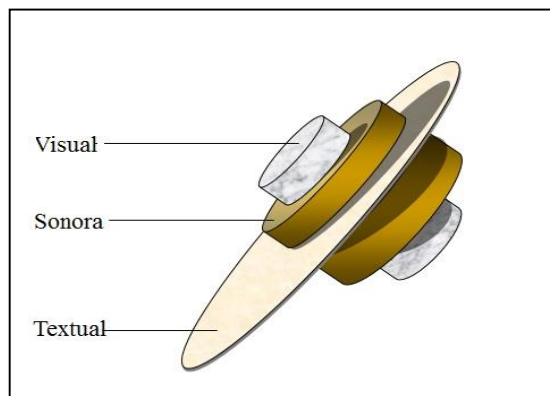
**Exemplo 12:** Pauta de Iluminação. *Sinfonia nº 1*. (c. 09 ao 12)

Nar./Deus	9		
	Deus plantou o jardim a leste da terra, no extremo leste do mundo, além do qual, em direção ao levante, não se acha nada além de água,		
A.			
B.			
C.			
Cic.	■ ■ ■ ■ ▲		
Cor.			
Orq.			

**Fonte:** *Sinfonia nº1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

Os elementos de estruturação musical compactuam simbioticamente para a coerência estrutural da composição, estando presentes na sinfonia de modo associativo: a estrutura Serial > < Modal > < Tonal > < Elementos da Cultura Popular > < Fala > < Canto. Em se tratando de relação simbiótica das estruturas, o mesmo atinge a dimensão textual e visual. De tal forma Guanais representa a multidimensionalidade de sua composição:

**Imagem 4:** Exemplificação das estruturas dimensionais da *Sinfonia nº1* de Danilo Guanais



**Fonte:** de Oliveira, 2002: 15

Expomos a seguir, as estruturas basilares dos objetos musicais que compactuam no constructo arquitetônico da *Sinfonia nº1*.

O “Tema do Tímpano” (c. 01 ao 24, I Andamento): Elemento rítmico (em ostinato) introdutório do Primeiro Andamento. Possui realidade métrica implícita de  $\frac{9}{8}$  mas, o compositor opta por alternância métrica grafando ( $\frac{3}{8} + \frac{3}{4}$ ).

**Exemplo 13:** Estruturação do “Tema do Tímpano”. *Sinfonia nº1* (c. 01 ao 24 – I Andamento)

The image shows two musical staves. The left staff is in 9/8 time and contains a three-measure phrase with notes and rests. Below the staff are the numbers 1, \*, \*, 2, \*, \*, 3, \*, \*. The right staff is in 3/8 + 3/4 time and contains a three-measure phrase with notes and rests. Below the staff are the numbers 1, 2, 3, 1, 2, 3. An arrow points from the left staff to the right staff.

**Fonte:** de Oliveira, 2002: 66. Epítome analítica da partitura da Sinfonia: acervo pessoal do compositor.

O “Tema cromático” é constituído por sequência cromática com a padronização intervalar pré-estabelecida. Este fator põe em detrimento a essência basilar da teoria serialista, pois, os conspectos intervalares possuem mais importância do que a ordem sucessiva das notas. O “Tema cromático” possui dois hexacordes (H) que manipulados por intercalação originam as “séries derivadas” (SD. A) e (SD. B). Outras manipulações podem ser utilizadas, como: retrogradação e inversão retrógrada.

**Exemplo 14:** Estruturação do “Tema cromático” e das séries derivadas (A) e (B). *Sinfonia nº1*

The image shows a musical staff with a treble clef. The staff contains a sequence of notes and rests. Above the staff are two brackets labeled H1 and H2. Below the staff are two brackets labeled SD. (A) and SD. (B). Below the staff is a diagram of a diamond shape with concentric lines, labeled Tem. C = [0, 1, 2, 3, 4, 5] [6, 7, 8, 9, 10, 11].

**Fonte:** de Oliveira, 2002: 52-57. Epítome analítica da partitura da Sinfonia: acervo pessoal do compositor.



A “Série Lógica” (SL) é a resultante da manipulação do “Tema Cromático” com padrão rítmico estabelecido, e alteração da configuração sequencial dos intervalos constituintes.

**Exemplo 15:** Estrutura da “Série Lógica” (c. 496 ao 502 – II Andamento) *Sinfonia nº1*.

SL = [2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 0, 1]

Fragmento inicial do "Tema cromático"

**Fonte:** Oliveira; de Lima, 2013: 315. Epítome analítica da partitura da Sinfonia: acervo pessoal do compositor

O “Tema da Redenção”: É uma estrutura tonal que alude metaforicamente ao aspecto de queda e ascensão em seus cinco compassos iniciais no âmbito melódico e harmônico. Integralmente estruturado no quarto andamento, contudo aparece fragmentado nos movimentos predecessores nos motivos “a”, “b” e “c”.

**Exemplo 16:** “Tema da Redenção” e seus fragmentos motivicos “a”, “b” e “c”. (c. 39 ao 46 – IV Andamento) *Sinfonia nº1*

Queda

Ob.

Vlc.

Ascensão

**Fonte:** Oliveira; de Lima, 2013: 313. Epítome analítica da partitura da Sinfonia: acervo pessoal do compositor

Elemento Modal: A manipulação do aspecto modal é a extensão da característica do estilo composicional adotado pelo compositor<sup>84</sup>. A utilização dos modos transformados pela tradição cultural nordestina incide sobre a obra, mas, a estrutura dos discursos modais está essencialmente apoiada sobre o modo Dórico. Este elemento é destinado à construção melódica do coro, bem como, estrutura o elemento motivico “d”. A predominância deste modo se deve pela simetria intervalar que o constitui.

**Exemplo 17:** Modo Dórico e a Estrutura do motivo “d”. *Sinfonia n°1*

The diagram illustrates the interval structure of the Dorian mode. The top part shows a scale on a treble clef staff with notes G, A, B, C, D, E, F, G. Brackets indicate intervals: '1 1/2 tom' between G-A and A-B, and '1 1/2 tom' between C-D and D-E. Below the scale, five 'tom' labels are placed under the notes G, A, B, C, and D, with brackets showing their relative positions. The bottom part shows a Tenor part starting at measure 137, marked 'mp' and 'I. Andamento'. The notes are G, A, B, C, D, E, F, G. A bracket labeled 'd' spans from measure 138 to 139, covering the notes C, D, E, F, G.

**Fonte:** Oliveira; de Lima, 2013: 315 e, de Oliveira, 2002: 50-51. Epítome analítica da partitura da Sinfonia: acervo pessoal do compositor.

### 2.3 A Paixão segundo Alcaçus

A composição foi iniciada em 2010 e finalizada em 2013. Assim como na *Missa de Alcaçus*, o título *Paixão segundo Alcaçus* se deve pela inserção em sua estrutura das melodias remissivas aos romances de origem ibérica coletados na localidade de Alcaçus. A composição está estruturada em doze movimentos para narrador, coro e quatro solistas. A orquestra é constituída apenas por 16 solistas, cordas: um violão, violino, violoncelo e contrabaixo; Madeiras: flauta, oboé, clarinete em Sib/clarone e fagote; Metais: trompa, trompete, trombone e tuba. A percussão é constituída por quatro instrumentistas. Percussão 1: Tímpanos e pandeiro sinfônico; Percussão 2: glockenspiel, pratos A2, e pratos suspensos; Percussão 3: marimba caixa militar; e triângulo popular; Percussão 4: tubular bells, bombo, triângulo sinfônico.

<sup>84</sup> Oliveira; de Lima, 2013

A Paixão segundo Alcaçus não surgiu concomitantemente com os estudos que lhe servem de subsídio, mas numa etapa posterior, quando os pormenores relativos às tendências envolvidas em sua construção já haviam sido estudados e discutidos. A assimilação desses pormenores se deu numa perspectiva de economia e simplificação de materiais e técnicas, e, nesses termos, a Paixão segundo Alcaçus compartilha muito com duas outras composições minhas, a Missa de Alcaçus, de 1996, e a Sinfonia nº1 de 2002. Nas três composições, minha visão a respeito do homem e sua espiritualidade se modifica e se traduz pela relação entre música e texto, espelhando, como uma metáfora, muito do que sinto e compreendo como sendo meu papel de criador e como isso se relaciona ao que virá a ser uma obra. (Danilo Guanais [de Oliveira], 2013: 84)

Como na composição predecessora, a estrutura textual da *Paixão* é construída por associação de fontes textuais. A dramaticidade discursiva é calcada em três pilares: *O Evangelho de Marcos*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* de José Saramago, e os textos de autoria do próprio Guanais os *Membra Jesu Nostri* e as *Décimas da Paixão*. Conquanto a constituição musical, é baseada na relação simbiótica da estrutura Serial > < Modal > < Tonal > < Elementos da Cultura Popular > < Fala > < Canto.

A construção das escalas presentes na composição *a Paixão segundo Alcaçus* é realizada através de um princípio com respaldo místico e científico, *O quadrado mágico*. Deste elemento se obtém o material musical serialista (séries de 12 ou 16 notas). No entanto, este princípio, como determinante musical em Guanais, não constitui uma prática incomum. Segundo Silva<sup>85</sup>, compositores como Peter Maxwell Davies (\*1934), bem como, Leo Brower (\*1939) no procedimento composicional da obra: Sonata para Violão Solo manipula a versão dos quadrados mágicos do artista plástico Paul Klee (1879 – 1940).

O quadrado mágico é uma estrutura numérica, onde os números constituintes de cada linha, coluna e diagonal, somados resultam sempre no mesmo número (uma constante invariável). De acordo com Oliveira<sup>86</sup>, essa é a característica do quadrado mágico de feição regular. Destarte, o quadrado mínimo regular é constituído de nove casas organizadas em um quadrado 3x3, enquanto um quadrado de estrutura 4x4 possui dezesseis casas. Também citam-se exemplos de outros quadrados mágicos, como o denominado pan-mágico ou diabólico de ordem 4x4, que é originado a partir da soma das diagonais secundárias<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> Silva, 2009.

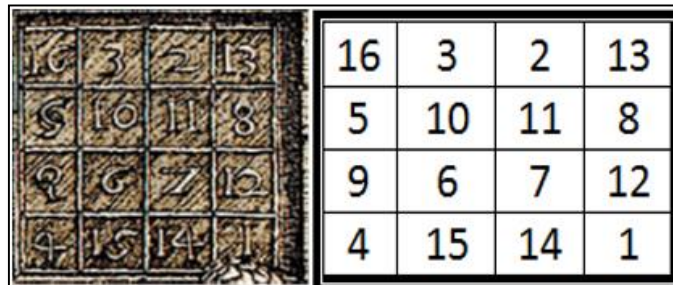
<sup>86</sup> de Oliveira, 2010.

<sup>87</sup> Ibidem.

No arquétipo da composição, Guanais opta por restringir sua escolha aos quadrados de ordem 4x4, por estabelecerem proximidade ao total 12, número que estrutura uma série dodecafônica. Neste mesmo intento, o compositor delimita-se à escolha de quadrados mágicos com o algarismo 1 nos cantos, pois, através da redução dos algarismos, o compositor pretende iniciar as séries pela nota Dó.

Ao partir destas perspectivas, Guanais manipula o quadrado mágico presente na obra *Melancolia I* (1514) do pintor alemão Albrecht Dürer (1471-1528). Este objeto também é conhecido como *Quadrado Mágico* de Dürer.

**Exemplo 18:** Estrutura *Quadrado Mágico* de Dürer. *Paixão segundo Alcaçus*



16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

**Fonte:** de Oliveira, 2010: 1010.

**Imagem 5:** *Melancolia I* (1514) do pintor alemão Albrecht Dürer



**Fonte:** de Oliveira, 2010: 1010.

Na construção da primeira série, Guanais manipula o quadrado fazendo com que suas colunas sejam dispostas em linhas, colocando o número 1 no canto esquerdo superior, e sequencialmente os números 14, 15 e 4. O compositor realiza a redução em uma unidade dos algarismos para obter a nota Dó (0), originando, dessa forma, uma variação do Quadrado mágico de Dürer, como exemplificado a seguir.

**Exemplo 19:** Resultante da manipulação do Quadrado mágico de Dürer, realizada por Guanais.

0	11	7	12
13	6	10	1
14	5	9	2
3	8	4	15

Fonte: de Oliveira, 2010: 1010.

A primeira série originada do procedimento acima descrito, resulta na disposição horizontal dos algarismos, partindo da esquerda para a direita e de cima para baixo. A estrutura da série resultante, possui uma constituição intervalar com ausência de trítonos. Cada subgrupo de quatro notas inicia e termina na mesma nota. Seus dois subgrupos internos originam as tríades de Fá# maior e Ré menor<sup>88</sup>.

**Exemplo 20:** Estrutura da Série Dürer I

The image shows a musical staff with a treble clef. Above the staff, a series of intervals is listed: 1, 4, 7, 1, 5, 4, 3, 11, 3, 4, 5, 1, 7, 4, 1. Below the staff, the integral values are listed: 0, 11, 7, 12, 13, 6, 10, 1, 14, 5, 9, 2, 3, 8, 4, 15. The staff contains a sequence of notes corresponding to these values. Red boxes highlight four groups of four notes each. The first two groups are labeled 'Fá # maior' and 'Ré menor' respectively. A legend at the top left indicates 'Subgrupos' with a red box symbol.

Fonte: de Oliveira, 2010: 1010.

<sup>88</sup> de Oliveira, 2010.

Derivações da “Série Dürer” são obtidas pela manipulação das colunas do quadrado. Partindo da sequência vertical da esquerda para a direita, de cima para baixo é obtida a “Série Dürer II”. Por omissão da última coluna da direita a partir da sequência horizontal da esquerda para a direita de cima para baixo: “Série Dürer III”. Por fim, a “Série Dürer IV”, possui a mesmas características da série Dürer II com a omissão do último tetracorde. Ponderando as Séries Dürer II e IV, em suas estruturas internas estão presentes a constituição intervalar do objeto monogramático do compositor Johann Sebastian Bach (1685-1750).

**Exemplo 21:** Estrutura das séries Dürer II, III e IV

The image displays three musical series in treble clef notation. Each series is accompanied by a sequence of integers below it, representing the pitch classes.   
 - **Série Dürer II:** The sequence is 0 13 14 3 11 6 5 8 7 10 9 4 12 1 2 15. A box highlights the intervallic structure (B) (A) (C) (H) above the notes corresponding to integers 6, 5, 8, and 7.   
 - **Série Dürer III:** The sequence is 0 11 7 13 6 10 14 5 9 3 8 4.   
 - **Série Dürer IV:** The sequence is 0 13 14 3 11 6 5 8 7 10 9 4. A box highlights the intervallic structure (B) – (A) – (C) – (H) above the notes corresponding to integers 6, 5, 8, and 7.

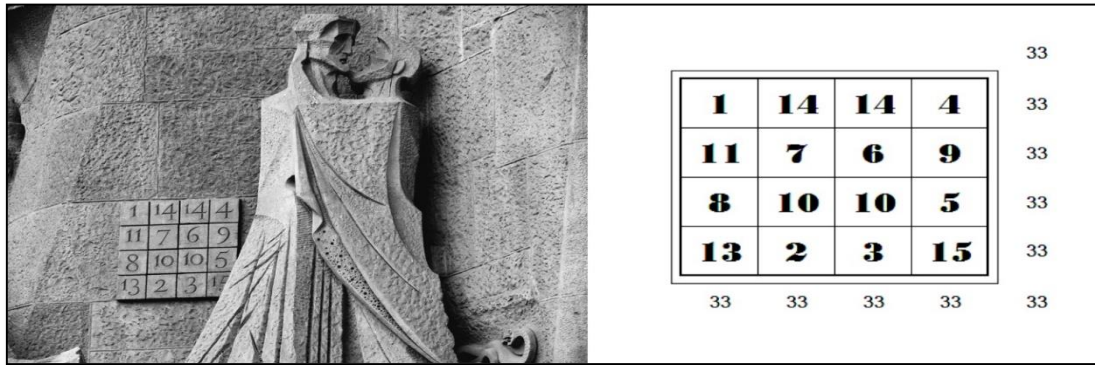
Fonte: de Oliveira, 2010: 1013.

O segundo grupo de séries é construído a partir do quadrado mágico a “Sagrada Família”, encontrado em Barcelona na fachada da basílica Sagrada Família, próximo as estátuas representantes do “beijo da traição” de Judas. A constante obtida pela soma de suas colunas, linhas e diagonais é o número 33, idade de cristo quando crucificado<sup>89</sup>. Como Danilo Guanais descreve, a escolha deste material se deve pelas conotações “óbvias com a composição de uma Paixão<sup>90</sup>”.

<sup>89</sup> de Oliveira, 2010:

<sup>90</sup> Ibidem: 1013.

**Exemplo 22:** Estrutura do quadrado mágico presente na sacada da basílica Sagrada Família: Barcelona.



Fonte: de Oliveira, 2010: 1014.

As duas séries denominadas por Guanais de “Sagrada Família I & II” possuem estrutura de 16 notas cada. A repetição dos algarismos 10 e 14 lhe caracteriza como um quadrado irregular. Partindo da linha de cima para baixo, da esquerda para a direita do quadrado, Danilo constitui a série “Sagrada Família I”. Esta estrutura, como descreve o compositor, apresenta estreito grau de parentesco com a “Série Dürer II”<sup>91</sup>. Conquanto a série “Sagrada Família II”, sua obtenção parte das colunas da esquerda para direita, de cima para baixo. Sobre esta série descreve Guanais:

A característica mais marcante desta série peculiar é a sua possibilidade de estruturar-se de modo a apresentar todos os intervalos até a oitava, *exceto o trítone* (que, por uma esquisita coincidência é conhecido como *diabolus* in música). Sua presença na *Paixão* assume um caráter extremamente simbólico, no verdadeiro sentido da palavra (símbolo = o que une / diábolo = o que separa). (Danilo Guanais [de Oliveira], 2010: 1015)

**Exemplo 23:** Estrutura das séries Sagrada Família I e II.

**Série Sagrada Família I**

Integrais: 1 14 14 4 11 7 6 9 8 10 10 5 13 2 3 15

**Série Sagrada Família II**

Integrais: 1 11 8 13 14 7 10 2 14 6 10 3 4 9 5 15

Fonte: de Oliveira, 2010: 1014

<sup>91</sup> Idem.

A constituição da estrutura musical da trilogia composicional de Guanais, está calcada na superposição e reciprocidade simbiótica dos elementos tonais, modais e seriais<sup>92</sup>, no constructo dos componentes harmônicos e melódicos. Conquanto ao elemento armorial, sua manipulação é simbiótica aos e componentes de estruturação supracitados, culminando na inserção dos elementos oriundos da cultura popular, como verse-a sequencialmente.

#### **2.4 A ligação entre as composições**

A manipulação dos objetos tonais, modais e seriais, elementos oriundos da cultura popular nordestina e a estrutura textual ocorre paulatinamente no decurso musical em cada obra. Por outro lado, uma vez exposto, um determinado objeto serve de “sugestão” ou base para a constituição de um novo objeto e, alguns dos andamentos englobam objetos motivicos ou temáticos do movimento predecessor. Sejam estes manipulados por fragmentação ou expansão rítmica, melódica e harmônica, por transposição, retrogradação ou inversão retrógrada, por exemplo. Este processo faz correlação ao que foi exposto por Reti<sup>93</sup>, acerca de procedimentos de manipulação de um objeto temático ou motivico. O autor acredita que em uma obra sinfônica, o mesmo componente temático que conveio para a construção de um movimento, pode ser encontrado transformado/manipulado em novos objetos na arquitetura de outros movimentos. Entretanto, caso este objeto fosse facilmente reconhecível a obra perderia a ideia de contraste entre seus andamentos.

No nosso caso, a manipulação destes objetos (como descreve Reti), não ocorre apenas de um andamento para o outro de cada obra, como também, na estruturação de uma obra a outra como aspecto de ligação. Tal fator torna as obras espelho da maturação técnico-composicional de Guanais e, congruentemente reflete princípios de conotação interpretativa. Na edificação de uma interpretação — objetivação final do estudo/preparação de uma obra — é relevante o fator compressivo de inserção dos elementos musicais que compõem a transcursão da composição. Uma vez que toda obra possui complexos intelectuais, isto é, um agrupamento de particularidades caracterizantes que, ao serem acolhidas e acareadas, proporcionam um compêndio de subsídios artísticos que favorecem e nutrem a construção

---

<sup>92</sup> Salienta-se que a *Missa de Alcaçus* não possui este elemento.

<sup>93</sup> Reti apud Santos; Piedade: 2010.



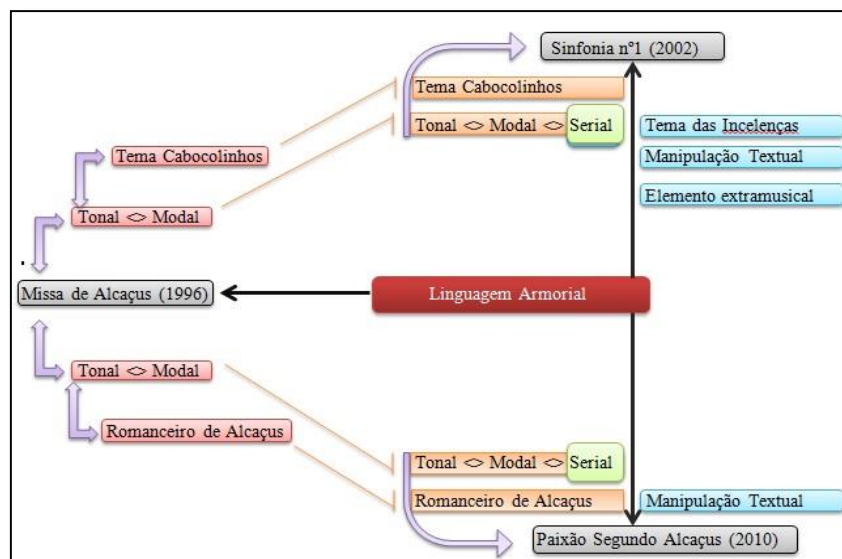
de uma interpretação. Portanto, liga-se a tal delineação a prática analítica como ferramenta de edificação interpretativa. Assim:

Caminhos processuais organizados e reorganizados a cada momento deste processo moldam uma compreensão, textual, filosófica e singular do fazer e da escuta musical. E ao analisar uma obra musical, não só do ponto de vista estrutural, harmônico e estético, mas como um regime de signos com suas implicações [...]. (Laboissière, 2007: 156)

O diálogo entre intérprete e obra, é o indutor da decodificação da ideia sonora musical, molda uma “imagem” estética interpretativa. A música diferentemente de vertentes artísticas criadas como definitivas — a exemplo, a pintura e a escultura que possuem estruturas imagéticas definidas — não possui estrutura imagética interpretativa claramente determinada. De fato, a estrutura da partitura não é constituída disto, pois, “apresenta-se ao intérprete como portadora de uma zona obscura que o força à decodificação, ou seja, pensar, questionar, construir, descobrir, engendrar o seu possível, já que não se dispõe de métodos suficientemente completos, apesar da convencionalidade da escritura”<sup>94</sup>.

No exemplo a seguir, elucidamos os elementos de ligação entre as composições. A *Missa de Alcaçus* (1996) é a base, os objetos elucidados no exemplo abaixo, são remanipulados nas composições que a sucede (*Sinfonia nº 1* e a *Paixão Segundo Alcaçus*) de forma dessemelhante.

**Exemplo 24:** Exemplificação dos elementos de ligação entre as obras.



**Fonte:** Exemplo elaborado pelo autor desta dissertação.

<sup>94</sup> Laboissière, 2007: 88

Os aspectos de linguagem musical da tríade de Guanais estão correlatos a estética armorial, desde sua construção melódica, harmônica, rítmica e textual. Congruentemente, as três obras apresentam elementos que entram em comunhão ao que expomos (*vide cap. 1.2*) com base nas delimitações de Nóbrega (2007). Em suma, a utilização de ritmos populares, melodias de estrutura curta e repetição fragmentada, “notas rebatidas”, utilização frequente de cordas duplas e notas pedais, por exemplo. Na *Sinfonia nº1* pode-se estabelecer também dialogismo Armorial através do componente extramusical.

#### **2.4.1 A relação entre o tonal, modal e o serial na trilogia**

Considerando inicialmente a conjuntura da estrutura harmônica temos a relação pseudo-conflitante entre Tonal x Modal. Existem eixos tonais que funcionam como pilares de estruturação de coerência do discurso musical, porém, estes são precedidos, entrelaçados ou sucedidos por elementos modais. O mesmo ocorre quando estas estruturas, no caso da *Sinfonia nº1* e da *Paixão*, com eixos de estruturação serial. A seguir, a partir de excertos, exemplificaremos esta articulação em cada obra.

O excerto abaixo corresponde ao *Agnus Dei* (c. 14 ao 18) da *Missa de Alcaçus*, onde se estrutura progressão V-I. Progressão de característica tonal se concretiza do compasso 14 para o 15, dando a intenção de tensão ocasionada pelo V grau (Lá Maior) e estabilidade I grau (Ré – acorde híbrido c. 15). Esta cadência (V-I), constitui elemento de ligação entre a seção introdutória e a seção (A) do *Agnus Dei*. A sensível do acorde de Lá maior (Dó#), articulada pelas violas e tenores (c. 14) e, presente na armadura de clave, é alterada um semitom abaixo (Dó#) no discurso subsequente a progressão (c.15 ao 18), como nota caracterizante de uma escala modal sobre a tônica de Ré.

Exemplo 25: *Agnus Dei* (c. 14 ao 18), exemplo da manipulação Tonal, Modal.

The image displays a musical score for 'Agnus Dei' (measures 14-18). The score is written for Violão, Violinos I, Violinos II, Violas, Cellos, and Contrabaixo. A specific melodic line in the Violão part is highlighted with a purple box and labeled 'Escala Nordestina'. A corresponding section in the Cellos part is highlighted with a green box and labeled 'Mixolídio'. A diagram below the score shows a cadential progression: V (dominant) to I (tonic). This progression is divided into two sections: 'Antecedente' (Antecedent) and 'Consequente' (Consequent). A bracket below the diagram indicates a 'Frase 4 compassos' (Phrase 4 measures).

Fonte: Missa de Alcaçus, 2012 [Partitura].

O modo preponderante é o “nordestino<sup>95</sup>” em Ré, caracterizado pela quarta aumentada (sol#) e a sétima menor (Dó#). Este modo estrutura a melodia exposta pelo violão, bem como, a melodia do violino I, construída a partir da fragmentação rítmica em semicolcheias do componente melódico do violão. Ambos possuem estrutura melódica curta, com eixos que articulam sempre a nota Ré nas cordas soltas dos instrumentos. Sob este aspecto melódico,

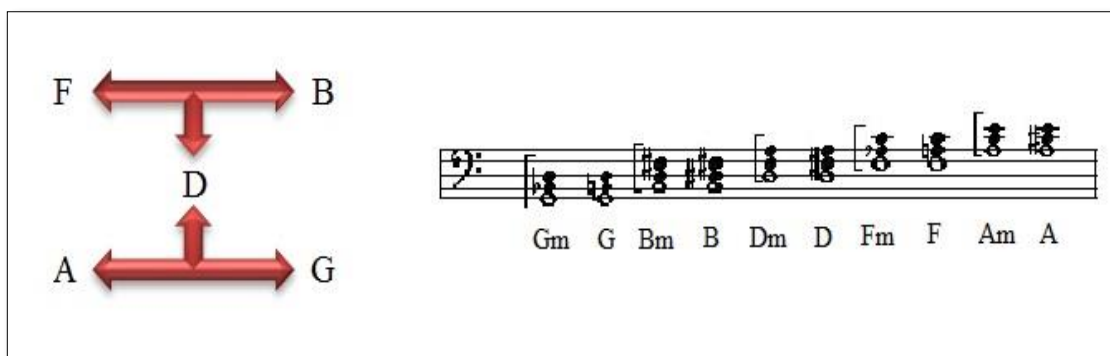
<sup>95</sup> O modo “nordestino” é o resultante correspondente da simbiose entre o modo lídio e mixolídio. Também conhecido como “Lídio b7”.

o violoncelo apresenta estrutura rítmica sincopada discursando melodicamente o modo mixolídio.

O terceiro tempo do compasso 17 contém o excerto do modo lídio no violão e violino I. A quarta aumentada (Sol#) possui também a funcionalidade de apojatura para o Ré (I grau) ou, ainda, sensível não resolvida de Lá. O excerto em lídio está sobreposto ao consequente da estrutura fraseológica do violoncelo que está em mixolídio, complementando verticalmente o arcabouço caracterizante do modo “nordestino”, sobre o qual, é construído o primeiro tema deste andamento. A ausência da nota Dó# (sensível de Ré Maior) põe em detrimento a visão tonal estabelecida pela armadura de clave desde o início do *Agnus Dei*, evidenciando que a frase elucidada e o movimento em si, são estruturados primeiramente sobre conspectos modais.

Na *Missa de Alcaçus*, é corriqueiro o uso de progressões com base no eixo de Ré Maior (D) ou Ré menor (Dm). Este procedimento na *Sinfonia nº1* é abordado como “Polarização Tonal<sup>96</sup>” que possui como núcleo a nota Ré. A partir deste eixo (Ré) são constituídos os polos secundários Fá e Lá e os simétricos: Si e Sol. Porém, a utilização destes polos na estrutura harmônica da *Sinfonia*, não implica em processos modulatórios. No decurso da composição é simplesmente instaurado um polo após o outro e, por vezes sobrepostos entre si. A estrutura harmônica da sinfonia pode ser exemplificada no esquema a seguir:

**Exemplo 26:** Esquema harmônico da *Sinfonia nº1*



**Fonte:** Oliveira; de Lima, 2013: 314.

<sup>96</sup> Na *Missa de Alcaçus* não ocorre de fato à polarização, pois estão ausentes progressões ou centros de direcionamento harmônico baseado pelos polos simétricos ou secundários a Ré Maior ou menor.

A *Sinfonia* abrange a relação simbiótica dos arquétipos tonais, modais e seriais, calcada pela sobreposição destes elementos, por exemplo, um elemento serial pode ser sobreposto a um elemento modal, estruturas tonais sobre modais, e vice-versa. Partindo destes elementos, a sobreposição — princípio basilar em todos os andamentos da obra — resulta na obtenção de acordes alcançados por acaso, ou por combinação proposital para obter um determinado acorde. O processo de manipulação e engendramento harmônico presente na *Sinfonia*, em relação a *Missa de Alcaçus*, evidencia parte do processo de maturação técnico-composicional de Guanais.

Nos compassos iniciais do primeiro andamento *Sinfonia n° 1* é instaurado o “Tema do Tímpano<sup>97</sup>”, elemento que articula ritmicamente a nota “Ré”, eixo em ostinato. Sequencialmente (c.09) este elemento é manipulado por fragmentação rítmica, ganha contorno melódico e, passa a ser exposto pelos violoncelos que articulam as notas: Ré > Mi > Fá > Sol, ao mesmo tempo em que caracteriza a utilização do modo dórico em ostinato. Embora sutil, o ostinato rítmico apresentados nos compassos iniciais e, posteriormente o seu contorno melódico modal, estabelecem o primeiro dialogismo com as premissas musicais armorialistas. Esta estrutura do compasso é superposta à sequência serial: SD. (B) – H1<sup>98</sup> = [5, 6, 4, 7, 3, 8], que caminha ascendentemente das violas (II) aos violinos I (a). De tal modo se configura a sobreposição do arcabouço serial sobreposto ao modal. Desta sobreposição resulta a instabilidade da polarização proferida pelo ostinato modal dos violoncelos. O eixo Ré (c. 09 ao 12) é decussado ao elemento serial SD. (B) – H1 = [5, 6, 4, 7, 3, 8], conquanto o seu polo Fá (c. 17 ao 20), está sob a estrutura SD. (A) – H1 = [0, 11, 1, 10, 2, 9]<sup>99</sup>. A estrutura do ostinato modal nos compasso 17 ao 20, aparenta tornar o Fá como eixo da polarização, devido sua articulação no ponto tético inicial de cada compasso. No entanto a inserção do Mib, nota “estranha” ao discurso modal dórico, potencializa a polarização ao eixo Ré.

---

<sup>97</sup> (ver ex. 20)

<sup>98</sup> Série derivada (B), primeiro hexacorde.

<sup>99</sup> Série derivada (A), primeiro hexacorde.

**Exemplo 27:** Sobreposição do elemento serial ao modal (1º Andamento, c. 09 ao 12 / c. 17 ao 20). *Sinfonia nº1*

The image displays two excerpts of a musical score for the first movement of *Sinfonia nº1*. The top excerpt, measures 9 to 12, is annotated with the serial set  $SD. (B) - H1 = [5, 6, 4, 7, 3, 8]$ . A red line traces a path from this set to a specific passage in the string section. Below the staff, a green box highlights the notes F and G, labeled 'Polos F e G'. A red box highlights a D note, labeled 'Eixo Ré'. A blue box highlights the bass line, labeled 'Modo Dórico'. The bottom excerpt, measures 17 to 20, is annotated with the serial set  $SD. (A) - H1 = [0, 11, 1, 10, 2, 9]$ . A red line traces a path from this set to a passage in the string section. A red box highlights a D note, labeled 'Eixo Ré'. A blue box highlights the bass line, labeled 'Modo Dórico'. The score includes staves for Violins I and II, Violas, Violoncellos, and Contrabass.

**Fonte:** *Sinfonia nº1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor].

Concomitantemente, o excerto a seguir, exemplifica ponto de desestabilização harmônica ocasionada pelo deslocamento do apoio uma quinta justa descendente. O naipe das madeiras juntamente com os violinos I/II e violas discursam a progressão I – II<sub>m</sub> – IV – I em Sib Maior. Esta base (Sib) é sobreposta e deslocada uma quinta justa abaixo pelo piano, violoncelos e contrabaixos numa cadência em Mib Maior. Essa estruturação não consente em muitos pontos da obra, a percepção peremptória ou passageira da polarização.

**Exemplo 28:** Desestabilização da polarização (1º Andamento, c. 90 ao 94). *Sinfonia nº1*

The image displays a musical score for the first movement of the first symphony, focusing on measures 90 to 94. Two distinct cadential structures are highlighted with colored boxes and labels. The blue box, labeled 'Estrutura cadencial em Sib Maior', encompasses the woodwind and string parts. The red box, labeled 'Estrutura cadencial em Mib Maior', encompasses the piano and string parts. The score includes parts for Flute 1 & 2, Oboe, Clarinet in Bb 1 & 2, Bassoon, Piano, Violin I & II, Viola, Cello, and Contrabass. The bottom of the score shows the harmonic progression: I ———— IIm IV I.

**Fonte:** *Sinfonia nº1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor].

As estruturas em ostinato, centros tonais e elementos melódicos, são exemplos de objetos que adjudicam unidade harmônica. São conspectos estáveis sobre os quais estão conjugados elementos díspares. Porquanto, estabelecido um conjunto destes objetos, Guanais passa a manipulá-los sistematicamente deprimindo a estabilidade, por acúmulo e sobreposição destas ou novas estruturas. Todavia, é parte desta conversação entre desestabilização *versus* estabilização harmônica que confere à obra a sua dinamicidade.

Ao incidirmos sobre esta perspectiva, o terceiro andamento (*scherzo*) representa o ápice da sobreposição e acúmulos de estruturas manipuladas pelo compositor. Os compassos 151 ao 166, apresentam a sobreposição simbiótica do discurso tonal, modal e serial. Ao contrário das exemplificações anteriores demonstrarem a desestabilização do núcleo polar, ocasionada

pela sobreposição das estruturas, neste, a estabilização incide a partir da superposição dos polos tonais ao eixo (Ré).

**Exemplo 29:** Superposição tonal, modal e serial. 3º andamento *Scherzo* (c. 151-166). *Sinfonia nº1*

**Fonte:** As pautas com pausas foram retiradas, e compassos com a repetição da mesma estrutura foram substituídos por sinais de repetição de compasso. *Sinfonia nº1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor].

Fragmentado ritmicamente, o objeto motivico “d” é apresentado por superposição acumulativa pelas madeiras. A flauta I expõe o objeto base (c. 151) em Ré menor. No compasso 155 passa a ser delineado pela Flauta II e em Fá menor na Flauta I. Clarineta assume o objeto base (c.159), agora, alicerce de Fá menor na Flauta II e Lá menor Flauta I. Executado pelo fagote (c. 163), o objeto base é delineado em Si menor. Sobre este arquétipo está a constituição de Fá menor na clarineta, Ré maior flauta II, e Ré menor flauta I (objeto base transposto uma oitava acima do original). O acúmulo que combina as camadas polares Fá, Lá e Si em decurso horizontal (arpejo) pelo naipe das madeiras, resultam nas tríades Ré menor e Si menor (c. 160) e, no compasso 164 Si menor com sétima menor e Sol# menor com sétima menor.



Sobe a estrutura discursada pelas madeiras, o piano (c.155) articula o “tema cromático” partindo dos eixos: Sol - Tem. C = [7, 8, 9, 10, 11, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6] Sib – Tem. C = [10, 11, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9] Ré – Tem. C = [2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 0, 1]. Esta estrutura serial, sobrepõe paralelamente o deslocamento das cordas pelas estruturas de Ré menor (c. 151 ao 154), Fá menor (c. 155 ao 158) e Lá menor (c. 159 ao 162). Apesar desses eixos tonais, o naipe das cordas expõem decurso modal pela articulação da sétima menor (VII<sup>m</sup>), abalizando o uso do modo mixolídio.

A sobreposição acumulativa e a manipulação técnico-composicional destes complexos, já justificam o contexto de contemporaneidade que a composição advoga a si. Conquanto, a manipulação tonal  $\diamond$  modal, explicitada no excerto acima, entra em dialogismo com a estruturação harmônica denominada pelo armorialista Jarbas Maciel<sup>100</sup> de “extensão dos modos por empréstimos tonais”, uma vez que o modo mixolídio é estendido pelas regiões tonais e polares ao núcleo Ré.

A manipulação por sobreposição pode ser averiguada no discurso da *Paixão segundo Alcaçus*, bem como, discursos harmônicos ou melódicos em eixos que articulam a nota Ré. O elemento serial preponderante na estruturação da obra é a série Dürer. Sua manipulação estrutura ambiências atonais que emolduram um núcleo constituído pela relação tonal-modal. Embora ocorra a superposição de uma estrutura serial, sobre um discurso tonal-modal, a relação entre ambas se mantém simbiótica.

Nos primeiros compassos da *Paixão segundo Alcaçus* (Introdução c. 1 ao 10), a série Dürer em Ré (série transposta um tom acima do original), S. Dürer (Ré) = [2, 1, 9, 3, 8, 0, 7, 11, 4, 10, 6, 5], é estruturada em três fragmentos partindo dos eixos Ré = [2], Lá = [9] e Si = [11], sendo executada pela marimba (c.1 ao 3, 4 ao 6 e 7 ao 9).

A finalização da série nestes pontos, como em outros pontos da obra, é coligada a conspectos que estabelecem estruturas harmônicas tonais. Neste caso, cada fragmento da série é finalizado com notas constituintes do acorde de Ré Maior. Desta forma é constituída a primeira relação serial- tonal na composição. Ao mesmo tempo, estabelece aproximação com o aspecto de polarização tonal do núcleo Ré outrora manipulado na *Sinfonia nº1*. O objeto serial faz a ligação estrutural para a entrada do coro, cuja melodia é arquitetada sobre

---

<sup>100</sup> Maciel apud Marinho, 2010: 58

o modo mixolídio. Do mesmo modo, estes objetos não podem ser vistos na estrutura e na condução da frase como elementos em blocos dissociados, mas, elementos que completa e inicia a estrutura um do outro.

**Exemplo 30:** Relação simbiótica da estrutura serial, modal, tonal. (*Paixão segundo Alcaçus* – I introdução, c. 1 ao10)

The image shows a musical score for the introduction of 'Paixão segundo Alcaçus'. It features four vocal parts (Sopranos, Contraltos, Tenores, Baixos) and a Marimba part. The lyrics are: 'Um rei não pren-de ou-tro rei / Um deus não ma-ta ou-tro deus / Pa-ra que hou-ves-se quem pren-des-se e ma-tas-se é que'. The score is annotated with several boxes and lines. A blue box at the top is labeled 'Estrutura modal: Uso do modo mixolídio'. A red box at the bottom right is labeled 'Eixos tonais em Ré maior'. Three red boxes at the bottom are labeled 'Série Durer transposta um tom acima do original fragmento1 (Ré)', 'Fragmento 2: Série Dürer transposta em Ré partindo do eixo Lá', and 'Fragmento 3: Série Dürer transposta em Ré partindo do eixo Si'. Lines connect these boxes to specific musical phrases in the Marimba part.

**Fonte:** Excerto da introdução reduzido. Instrumentos em contagem de compassos foram suprimidos. *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor].

Outra manipulação harmônica caracterizante da música de Guanais é a progressão Im e IV. O próprio compositor batiza esta progressão de “Agreste<sup>101</sup>”, como descrito em suas palavras:

A partir do vigésimo compasso [I- Introdução], principia um tipo de construção e estruturação musical que combina vários dos elementos que me interessam como compositor hoje. Por exemplo: o tipo de harmonização que eu gosto, uma harmonização modal principalmente voltada para as que resultam as escalas nordestinas. Das escalas nordestinas que são conhecidas, a que gosto mais é a menor de Ré (dórico). Ela produz uma harmonia que tem o primeiro grau com um acorde menor, mas diferente do tom menor natural o quarto grau é maior. Eu gosto de chamar este tipo de harmonização de “Agreste”, me dá uma sensação de agreste, nem é litoral e nem é sertão (dor). Então filosofa muita coisa assim: um tom menor é um tom pra baixo melancólico, mas com o quarto grau maior tem um tom de esperança nisso, nessa harmonia. Eu gosto da música feita com este tipo

<sup>101</sup> Agreste é a região semi-árida do nordeste brasileiro, com pequenas partes brejeiras e úmidas, onde se desenvolvem atividades agrícolas. O agreste se estende do estado do Rio Grande do Norte a Bahia. (Info Escola: Navegando e Aprendendo, “Agreste”, Info Escola, <http://www.infoescola.com/geografia/agreste/>.)

de harmonia, adoro. Os compassos [a partir do 20 ao 45], vão trabalhar em cima desta harmonia, primeiro grau menor, quarto grau maior — [Danilo solfeja a passagem] —. Agora, a tonalidade de Ré vai passar para outra tonalidade segundo o quadrado mágico. (Danilo Guanais<sup>102</sup>)

A delineação do compositor Danilo Guanais é assim exemplificada:

**Exemplo 31:** Progressão “Agreste”. (*Paixão segundo Alcaçus I*- Introdução, c. 20 ao 22)

The image shows a musical score for the piece "Paixão segundo Alcaçus I". It includes vocal parts for Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Baixo (B.), along with a guitar (Vião.) part. The lyrics are: "Um rei não ren - deou-tro rei Um deus não ma - ta ou-tro deus Um rei não pren - deou-tro". The score is annotated with several boxes and lines:

- A red box highlights the vocal lines, with a callout: "Pilares harmônicos originados dos subgrupos internos da 'Série Dürer I' Dm e F#".
- A blue box highlights the guitar accompaniment, with a callout: "Estrutura em Dórico".
- A green box highlights the guitar chord progression, with a callout: "Integrais constituintes da série 'Sagrada Família II': [14, 5, 7, 4, 1, 6]".
- A black box at the bottom right highlights the chord progression, with a callout: "Progressão 'Agreste'".
- At the bottom of the score, the chord progression is labeled as: Im IV Im IV Im IV.

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

No andamento II- *A ceia do senhor* (c.81 ao 95) e respectivamente no movimento VI- *Jesus perante o Sinédrio* (c.51 ao 95), são exemplos dos quais elucidam que as notas constituintes da série Dürer determinam campos harmônicos de conotação tonal. No movimento *A ceia do senhor*, a série é fragmentada doze vezes, cada ocasião constitui uma tonalidade distinta e, cada nota da série representa a tônica dos acordes. A série é executada até o seu quarto fragmento determinado pela nota Mib = [3], consecutivamente todo o coro (c. 85 ao 87) faz uma intervenção de três compassos em Ré Maior, como um elemento de ligação para o próximo período (c. 88 ao 95) constituído de oito compassos, que dá continuidade a série Dürer partindo da quarta nota, Láb = [8].

<sup>102</sup> Guanais, Danilo. **Compositor Danilo Guanais: depoimento [Junho de 2014]**. Entrevistador: Erickson Bezerra de Lima. Natal, 2014. arquivo MP3.

Exemplo 32: Relação Serial-Tonal. (*Paixão segundo Alcaçus - II A ceia do senhor*, c.81 ao 95)

Série Dürer (em Ré) transposta um tom acima da original

etc.

Coro

Sei que não sou eu! Sei que não sou eu!

Sei que não sou eu! Sei que não sou eu!

Sei que não sou! Sei que não! Sei!

Sei que não sou eu!

Sei que não sou eu!

Sei que não sou eu!

Sei que não sou eu!

Sei que não sou eu!

Sei que não sou eu!

Sei que não sou eu!

Sei que não sou eu!

Sei que não sou eu!

Fonte: Exemplo explicitado pelo próprio compositor em: de Oliveira, 2013: 99. O excerto acima apresenta a redução do coro em duas pautas sob a evidênciação da série Dürer.

Parte da estruturação harmônica pertinente aos recitativos é construída por intermédio de um procedimento técnico-composicional desenvolvido por Guanais, ao qual denomina de

*Discante Dual*. O procedimento parte da utilização de uma melodia que serve como base no constructo de dois contrapontos “nota-contra-nota (daí a denominação *Discante*)<sup>103</sup>”. Segundo o compositor, o primeiro contraponto é criado na alternância de uma nota consonante e uma dissonante em relação à melodia base e, no segundo contraponto, alternam-se uma dissonância / consonância. O exemplo a seguir, foi elaborado pelo próprio Guanais e ilustra a manipulação harmônica por *Discante Dual*, no andamento II- *A ceia do senhor*.

**Exemplo 33:** Manipulação harmônica por *Discante Dual* (*Paixão segundo Alcaçus- II A ceia do senhor*, c.64 ao 67)

The image displays a musical score for the piece 'A ceia do senhor'. It features four staves at the top: Flauta (Flute), Clarineta em Sib (Clarinet in B-flat), Trompa em Fá (Trumpet in F), and Soprano solo (Soprano solo). The vocal lines are for Antonino and D. Varão. The lyrics are: 'Ao a-noi-te cer, Je - sus che-gou com os Do-ze. E, quan-do es-ta-vam co-men-do sen ta - dos à me-sa, Pa - pai vou lhe di - zer. Pa - pai vou lhe con - tar. De se-te fi - lhas que eu ti-ve ne-nhu-ma quis ser va - rão'. Below the vocal lines, there are three staves for Flauta, Clarineta em Sib, and Trompa em Fá. The Flauta staff has notes marked with blue and red dots, indicating consonances and dissonances respectively. The Clarineta em Sib and Trompa em Fá staves also have notes marked with blue and red dots. The Flauta staff has a sequence of notes: 5, 8, 5, 5, 5, 5, 5. The Clarineta em Sib staff has a sequence of notes: 8, 8, 4, 8, 4, 8, 4. The Trompa em Fá staff has a sequence of notes: 8, 8, 4, 8, 4, 8, 4.

**Fonte:** de Oliveira, 2013: 108. As notas em azul explicitam as consonâncias e as em vermelho dissonâncias.

A melodia base é a junção fragmentada de dois exemplares do romanceiro de Alcaçus, Antônio e D. Varão, executadas pela soprano solo e pela clarineta que dá reforço melódico.

<sup>103</sup> de Oliveira, 2013: 105

Sobre esta melodia é realizado o contraponto alternando nota consonante/dissonante (flauta), e na criação do segundo contraponto dissonância/consonância (trompa). A estruturação destes procedimento técnico-composicional também baseia-se na utilização de consonâncias perfeitas (4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> justas) e, de dissonância intervalar de 2<sup>a</sup> maior ou consecutivamente sua inversão a 7<sup>a</sup> menor, sempre evitando o uso vertical de 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>. A resultante deste procedimento, deprime uma ambientação sonora essencialmente tonal ou atonal, todavia, a sistematização entre a consonância e a dissonância conflui “criando uma espécie flutuante de ambiente tonal-modal”<sup>104</sup>. Nos complementando, Danilo Guanais fala sobre o *Discante Dual*:

O Discante dual é elaborado a partir de uma proposição racional de uso de uma relação cuja dualidade foi tratada pela História pelo viés da dependência entre as suas partes, o que deixou de ter sentido após as proposições de Arnold Schoenberg para o serialismo dodecafônico. A racionalidade a que me refiro vê essa dualidade pela justaposição dessas partes, tratadas como objetos numa relação de complementaridade horizontal e vertical, alternando e superpondo, de maneira independente de qualquer sintaxe anterior, os signos que essa dualidade carrega: estabilidade/instabilidade, tensão/relaxamento, [...]. O método produz um discurso que transcende a realidade dedutivo-relacional, típica nas estruturas tonais baseadas na resolução de uma dissonância em uma consonância que deriva dela. Emancipa tanto a dissonância quanto a consonância para uma aplicação simples, dissociada de critérios de substância/natureza (Rameau) ou gradação (Schoenberg). Apesar de, diferentemente do Discante medieval a duas vozes, não se prestar bem ao improviso, o Discante dual não retira do compositor a possibilidade de fazer escolhas. É nuclear e fractal, sem se afastar do conjunto completo, do todo, do qual faz parte como célula engendrador. É simples e minimalista, porque não dá importância a classificações e hierarquias gramaticais, tentando aproximar o processo da superfície perceptiva da obra. Em sua simplicidade é, paradoxalmente, capaz de gerar um discurso complexo e denso, embora uno e coerente em sua totalidade. (Danilo Guanais [de Oliveira], 2013: 107)

Certamente, parte das premissas e da manipulação técnico-composicional, até então percorridos, constituem pontos factuais. São elementos que abrangem fundamentando parte da construção das obras. Desde a *Missa de Alcaçus*, passando pela *Sinfonia nº1* chegando na recente *Paixão Segundo Alcaçus*, a manipulação dos elementos Tonais / Seriais / Modais — aparentemente antagônicos entre si — seguem convergindo sincronicamente para uma consolidação de existência recíproca, repudiando suas inserções de modo entrópico no corpo da obra. Esta reciprocidade, ou relação simbiótica, coexiste na construção textual, como também, na relação texto música das composições.

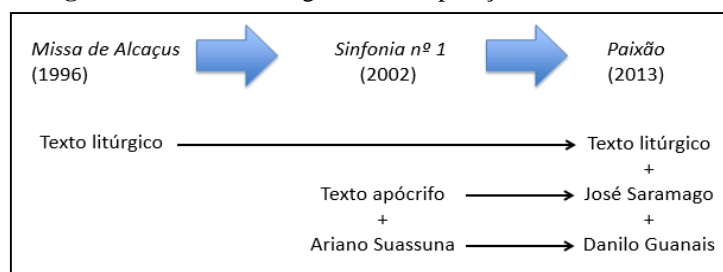
---

<sup>104</sup> de Oliveira, 2013: 106

## 2.4.2 A estrutura textual da trilogia

Na *Missa de Alcaçus* o texto basilar é o litúrgico tradicional, sem procedimentos manipulativos de omissão ou acréscimo de suas partes. Na *Sinfonia nº1*, a sua estrutura textual possui dois pilares: o evangelho apócrifo alusivo ao velho testamento, *O livro de Adão e Eva* e, poesias de Ariano Suassuna, idealizador do Movimento Armorial. A *Paixão Segundo Alcaçus* é composta sob o arquétipo de três fontes: o *Evangelho de Marcos*, o *Evangelho segundo Jesus Cristo* de José Saramago, e de autoria de Danilo Guanais as *Décimas da Paixão* e o *Membra Jesu Nostri*. O quadro a seguir exemplifica a cronologia da manipulação textual.

**Imagem 6:** ordem cronológica da manipulação textual



**Fonte:** Imagem elaborada pelo autor desta dissertação

*O livro de Adão e Eva* está estruturado em 79 capítulos, possui a característica de narrar a criação do homem em texto corrido, tendo detalhes dos quais não são abordados no evangelho respeitado como autêntico na bíblia. Deus, Adão e Eva são expostos com perfis psicológicos e sentimentais mais complexos/profundos. Danilo Guanais manipula na arquitetura da *Sinfonia nº1*, os capítulos I a XVI referentes à transgressão do Jardim do Éden e a consequente expulsão e provações que passaram Adão e Eva. A manipulação do texto apócrifo é liberta de sua estrutura original, para apresentar uma alocução direcionada a dramaticidade buscada pelo compositor. Versículos foram descartados, supressão ou modificação de palavras e inflexões verbais, para permitir a fluência narrativa, agógica frasal e prosódica<sup>105</sup>.

A estrutura textual sinfônica é complementada pela inserção dos poemas de Ariano Suassuna. “Apesar de não terem sido escritas com o propósito de inserir-se num contexto tal

<sup>105</sup> de Oliveira, 2002

como o apresentado, elas tem a adorável faculdade de permitir-se à conexão [com o texto apócrifo], pela natureza de sua estrutura temática e simbólica”<sup>106</sup>. Estão presentes as seguintes poesias de Suassuna: O Campo (Sonetos iluminogravados), A Fêmea e o Macho, A uma Dama Transitória, O Cego e o Mundo (O Pasto Incendiado), A Moça Caetana: A Morte Sertaneja (Vida Nova Brasileira).

O elemento apócrifo é destinado ao narrador e aos personagens de Deus, Adão e Eva. Conquanto, as poesias de Suassuna são designadas para o coro, que comenta um dado momento ou discurso de um protagonista, bem como, expansão metafórica de suas personalidades. Desta forma, os textos não constituem dois compêndios dissociados, mas estabelecem relação simbiótica entre si por suas intrínsecas relações literárias. Além disso, a poesia de Suassuna inebria e traz para a dimensão textual o componente armorial, estabelecendo assim o dialogismo com o movimento artístico em âmbito textual. O exemplo a seguir elucida a relação associativa das palavras, ou símbolos comuns em ambos os textos evidenciando a simbiose entre tais elementos.

**Exemplo 34:** Relação associativa entre os textos. *Sinfonia nº1*.

<p><b>Narrador:</b> Evangelho apócrifo - 1º andamento, excerto c. 8 ao 15</p>	<p><b>Coro:</b> O campo (Sonetos Iluminogravados) excerto do c.137 ao 172.</p>
<p>Ao terceiro dia, Deus plantou o <b>jardim</b> a leste da terra, no extremo leste do mundo, além do qual, em direção ao levante, não se acha nada além de <b>água</b>, que circunda o mundo inteiro, e alcança os limites do céu</p>	<p>Um Sol negro de escuros Encrespados, refletindo nas <b>Águas</b> que matiza. Alvas pedras amena e fresca brisa. Um fino capitel transfigurado.</p> <p>Pardos Montes, no chão encastoados. A <b>Fonte</b>. A crespa relva, na divisa. Colunas do frontal que o musgo frisa. O vale que se fende, aveludado.</p> <p>E o <b>Pomar</b>: seu odor sua aspereza. Essa <b>Romã</b>, fendida e sumarenta, com o topázio castanho, mal exposto.</p> <p>Os <b>frutos odorantes</b>. E a Beleza, - esta <b>Onça</b> amarela que apascenta a maciez da Morte e de seu gosto.</p>

**Fonte:** Oliveira; de Lima, 2013

Consecutivamente, a manipulação da estrutura textual no arquétipo da *Paixão Segundo Alcaçus*, segue inicialmente os princípios de estruturação abordados no constructo da

<sup>106</sup> Ibidem: 30-31



*Sinfonia nº1*. Tanto o *Evangelho de Marcos* quanto a obra de José Saramago, são manipulados por supressão, modificação de palavras ou inflexões verbais e descarte de versículos, para o decurso da fluência narrativa, agógica frasal e prosódica. A *Paixão Segundo Alcaçus* está dividida em doze partes (ou doze movimentos). Danilo descreve que aparentemente pode ser estabelecido uma aproximação ao número de apóstolos ou, da quantidade de notas que compreendem a série dodecafônica. Contudo a estrutura final do texto, corresponde às nove seções do evangelho, mais a *introdução, o Diálogo de Deus e Jesus*, e o movimento *Final*<sup>107</sup>.

As passagens constituintes ao *Evangelho de Marcos* utilizados na *Paixão*, estão presentes do capítulo 14 ao 15. A sua escolha se deve pelo fator detalhista descritivo, concisão narrativa e pela riqueza teológica<sup>108</sup>. Por sua vez, os textos pertencentes ao *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, é destinado à estruturação da introdução e das árias dos solistas (S. MS. T. B). Este, “distancia-se da representação tradicional e dogmática do evangelho canônico ao apresentar a história de Jesus numa perspectiva humanista, que evidencia o caráter vulnerável, porém questionador, do Cristo”<sup>109</sup>.

Os textos originais escritos por Guanais (*Décimas da Paixão e Membra Jesu Nostri*), trazem para a arquitetura textual da *Paixão* o componente armorial, assim como ocorreu na *Sinfonia nº1*, com inserção dos textos de Ariano Suassuna. Ambos os textos, são escritos possuindo base estrutural nos moldes formais de décimas dos cantadores e repentistas nordestinos.

As *décimas* são estruturas derivadas das *sextilhas*, possuindo dez versos de sete, dez ou onze sílabas. O seu seguimento de rimas é formalmente estruturado pela sequência ABBAACDDC. Os *motes*<sup>110</sup> são fatores determinantes do assunto a ser abordado quanto das rimas que finalizam as estrofes. As rimas que ocorrem com frequência na construção das *décimas*, são as que possuem as terminações, como exemplo em: ão, ade, ada, ado, ia, ar, em<sup>111</sup>. Complementando Sautchuk expõe:

---

<sup>107</sup> de Oliveira 2013.

<sup>108</sup> Ibidem.

<sup>109</sup> Idem: 86.

<sup>110</sup> Em síntese, denomina-se de mote “uma frase poética, normalmente de dois versos, com a qual o cantador deve concluir suas estrofes, sendo o termo mote estendido também para indicar a estrofe composta neste contexto” (Sautchuk, 2009: 28).

<sup>111</sup> Sautchuk, 2009: 29.

O verso, enquanto “figura de som”, tem como princípio da combinação de seus elementos o paralelismo e a equivalência de formas (explícitos na simetria dos versos, na semelhança fonêmicas de rimas e aliterações, no ritmo, na redundância de pausas, acentos). Assim, a estrutura da poesia é um paralelismo contínuo que encontra correspondência nas ideias e engendra paralelismo semântico — a rima, por exemplo, constrói uma relação de significado entre palavras a partir de sua semelhança acústica. (Sautchuk, 2009: 26-27)

As *Décimas da Paixão* possuem duas estrofes declamadas pelo narrador de modo introdutório no segundo andamento (II) *A ceia do Senhor* (c. 3 ao 47), eis sua estruturação:

**Primeira estrofe.** (c. 3 ao 24)

Das brumas da poeira da História,  
a luz que lembra a busca da verdade  
mantém acesa a voz da humanidade  
e traz dos céus amor, poder e glória.  
Não posso combinar dor e vitória  
mas falo de esperança e de coragem.  
E hoje, ao recordar aquela imagem  
(aqueles cuja fé nos fez irmãos)  
de quem sofreu na cruz, cravos nas mãos  
veremos como então vocês reagem.

**Segunda estrofe.** (c. 26 ao 47)

Você que me observa nesse instante,  
conceda o obséquio de escutar  
os fatos que aqui vão desenrolar  
a saga desse homem tão brilhante.  
Deus filho, cujo amor aqui garante  
que esse altar sagrado hoje será  
o palco pra emoção que nascerá  
da arte, feita em forma de oração.  
Mantenha, pois, aberto o coração  
pras coisas que hoje aqui você verá

**Estrutura**

A  
B  
B  
A  
A  
C  
C  
D  
D  
C

Podemos observar no exemplo abaixo, a repetição cíclica de frações melódicas curtas, com rítmica simples que se interpola numa carência de desenvolvimento temático. Toda a melodia é modal, sendo construída sobre o modo mixolídio. Assim, o compositor aproxima a estruturação melódica, com as entoadas discursadas pelos repentistas e cantadores nordestinos.

**Exemplo 35:** Estrutura melódica das *Décimas da Paixão*. II - *A ceia do senhor* (c.03 ao 18).

The image shows a musical score for the piece 'A ceia do senhor'. It features a single melodic line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'mp' (mezzo-piano). The score includes lyrics in Portuguese and musical notation with various ornaments like triplets and slurs. A box in the top left corner indicates 'Cantor entra pela platéia'. The lyrics are: 'Das brumas, da poeira da História, a luz que lembra a busca da verdade mantém acesa a voz da humanidade e traz dos céus amor, poder e glória. Não posso combinar dor e vitória, mas falo de esperança e de coragem. E hoje ao recordar aquela imagem (aqueles cuja fé nos fez irmãos) de quem sofreu na cruz, cravos nas mãos veremos como então vocês reagem.' The musical notation shows a repetitive melodic pattern with some variations in rhythm and pitch.

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor].

Ciclo composto de cinco poemas escritos por Guanais, *O Membra Jesu Nostri* é destinado para as secções corais da *Paixão*. “Nele, um Jesus menos passivo, brada seus questionamentos e imprecações a partir do que sente em cada membro (pés, mãos, olhos, face e coração) no momento da crucificação”<sup>112</sup>. Guanais descreve que sua referenciação para escrever o poema adveio do ciclo poético escrito por Bernardo de Clairvaux (1090-1153), delineados com partes da bíblia. São sete os membros de Jesus, dentro do ciclo escrito por Bernardo de Clairvaux: pés, joelhos, mãos, lado, peito, coração e face. De acordo com Guanais, pela escassez de documentação precisa acerca de como é composto os membros de Jesus de Clairvaux, encontra justificativa para compor um ciclo que demuda o que seria a estrutura original<sup>113</sup>.

Diferentemente das duas obras anteriores, a estrutura textual da *Paixão* possui momentos de manipulação técnico-composicional identificados como adição/subtração linear. Processo minimalista que origina lapsos no fluxo temporal, decorrente da adição ou subtração de elementos que fluiriam de forma contínua.

A exemplo, o movimento I - *Introdução*, o fragmento do texto de Saramago: “Um rei não prende outro rei, um deus não mata outro deus” (c. 20 ao 39), é manipulado por processo subtrativo linear

*Um rei não prende outro rei, um deus não mata outro deus.*  
*Um rei não prende outro, um deus não mata outro.*  
*Um rei não prende, um deus não mata.*  
*Um rei não... um deus não...*  
*Um rei não! um deus não!*  
*Um rei! um deus!*

No décimo movimento *A Crucificação*, ocorre o processo aditivo e subtrativo (c. 74 ao 86) sobre o texto do evangelho de Marcos. Guanais descreve que o procedimento nesta parte do discurso da *Paixão segundo Alcaçus*, da qual ocorrem os vitupérios da multidão contra Jesus, é intensificada pela incorporação e retirada dos elementos constituintes das frases do evangelho de Marcos<sup>114</sup>: “Salva a ti mesmo descendo da cruz!” e sequencialmente “Desça agora da cruz o Cristo!”. Eis a estrutura resultante deste processo:

---

<sup>112</sup> de Oliveira, 2013: 87.

<sup>113</sup> Ibidem.

<sup>114</sup> Idem.

Salva!  
 Salva a ti!  
 Salva a ti mesmo!  
 Salva a ti mesmo, DESCE!  
 Salva a ti mesmo descendo!  
 Salva a ti mesmo descendo da cruz!  
 Desça agora da cruz o Cristo!  
 Desça agora da cruz!  
 Desça agora!  
 Desça!

O entrelaçamento dos três textos apresenta o Jesus da *Paixão Segundo Alcaçus* pelo vies Humano. Vocábulo empregado pelo compositor não no sentido de profano em contradição ao divino ou sagrado, todavia, a “uma entidade terrena e palpável, partícula de um macrocosmo cujas conexões são densas e complexas, porém orgânicas [...], e mesmo frente à inevitabilidade da morte, conta, de alguma maneira, com a perpetuação de sua presença”<sup>115</sup>. A seguir, apresentamos os argumentos textuais estruturados no arquétipo da *Sinfonia nº1*, na ordem cronológica em que aparecem na obra. O conteúdo e a estruturação do discurso narrativo desta obra e da *Paixão segundo Alcaçus*, afluem continuamente. Eis a estruturação textual da *Sinfonia*:

**Tabela 01:** Conteúdo discursivo da *Sinfonia nº1*

Andamentos	Conteúdo discursivo
1º Andamento ♩ = 160	1. <ul style="list-style-type: none"> <li>• A constituição/criação do Jardim do Éden é descrita pelo narrador – (c. 8 ao 24).                             <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Intervenção orquestral (c. 25ao 28) liga ao próximo momento;</li> </ul> </li> <li>• Narrador descreve a criação do homem e sua transgressão do jardim – (c. 29 ao 41).                             <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Intervenção orquestral (c. 44 ao 130 - ♩ = 80) e (c. 131 ao137 - ♩ = 160) liga ao próximo momento;</li> </ul> </li> <li>• Coro comenta a exposição dos fatos feita pelo narrador (c. 138 ao 172- ♩ = 80), poema: O Campo (Sonetos Iluminogravados).                             <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Intervenção orquestral (c. 173 ao 190) liga ao próximo momento;</li> </ul> </li> </ul> 2. <ul style="list-style-type: none"> <li>• O designo humano é descrito por Deus para Adão (c.192 ao 227).                             <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Intervenção orquestral (c.228 ao 230) liga ao próximo momento;</li> </ul> </li> <li>• Coro comenta a exposição dos fatos feita por Deus (c.231 ao 346), poema: A Fêmea e o Macho, O Cego e o Mundo (O Pasto Incendiado).</li> </ul>

<sup>115</sup> Ibidem: 85.

<p>2º Andamento ♩ = 100</p>	<p>3.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Adão evidencia fatores do antes e do depois, para Eva, de sua expulsão do Éden (c.02 ao 81)             <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Intervenção orquestral (c. 82 ao 90 - ♩ = 80) liga ao próximo momento;</li> </ul> </li> <li>• A sensação de Adão é expressa pelo coro masculino (c. 91 ao 182 - ♩ = 100), poema: A Moça Caetana: A Morte Sertaneja (Vida Nova Brasileira). – Adão morre.             <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Intervenção orquestral (c. 183 ao 333) liga ao próximo momento;</li> </ul> </li> </ul> <p>4.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Coro feminino manifesta sentimento de Eva pela morte de Adão (c. 334 ao 413), poema: A uma Dama Transitória (O Pasto Incendiado).             <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Intervenção orquestral (c. 414 ao 430) liga ao próximo momento;</li> </ul> </li> <li>• Eva suplica que Deus ressuscite Adão, e assume a culpa pelos pecados de ambos (c. 431 ao Fim). Deus atende ao pedido de Eva.</li> </ul>
<p>3º (Scherzo) ♩ = 80</p>	<p>5.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Deus fala a Adão justificando a designação de sua expulsão (c.01 ao 79);</li> <li>• Descrevendo o alvorecer Deus conforta Adão (c. 80 ao 168).             <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Intervenção orquestral (c. 169 ao fim - ♩ = 60), liga ao próximo momento;</li> </ul> </li> <li>• Deus anuncia a vinda do cristo (c. 194 ao fim)</li> </ul>
<p>4º Andamento ♩ = 100</p>	<p>6.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• De modo descritivo narrador expõe a sensação de Adão ao ver o Alvorecer (c. 8 ao 38)             <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Intervenção orquestral (c. 39 ao 42) liga ao próximo momento;</li> </ul> </li> <li>• Dirigindo-se a Adão Deus o conforta (c.43 ao 54).             <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Intervenção orquestral (c. 55 ao 53) liga ao próximo momento;</li> </ul> </li> <li>• Coro em comentário as palavras de Deus (anacruse do c. 54 ao 90) poema: A Fêmea e o Macho, O Cego e o Mundo (O Pasto Incendiado).</li> <li>• Confortando Adão, Deus anuncia a morada do céu (c.91 ao 108)             <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Sobreposição dos textos: Evangelho apócrifo e Poemas / Deus e Coro (anacruse c. 95 ao 98 e, anacruse c. 103 ao 106).</li> </ul> </li> </ul>

**Fonte:** Tabela elaborada pelo autor desta dissertação.

Retomemos as delineações que colocamos anteriormente sobre o armorial e os folhetos de cordel (*vide* cap. 1.1). A qual, os artistas do armorial a consideravam como bandeira representativa do movimento, pela sua abrangência implícita de demais dimensões artísticas

em sua estrutura. Suassuna descreve esta interdisciplinaridade das dimensões calcadas em três pilares estruturantes (textual, sonora e visual) no folheto de cordel com as seguintes palavras:

a) Literatura, Cinema e Teatro através da Poesia narrativa de seus versos; b) Artes Plásticas (Gravura, Pintura, Escultura, Talha, Cerâmica, Tapeçaria) através dos entalhes feitos em casca-de-cajá para as xilogravuras que ilustram suas capas; c) Música através das “solfas” e “ponteados” que acompanham ou constituem seus “cantares”, o canto de seus versos e estrofes. (Suassuna apud Marinho, 2010: 40)

De tal modo, o diálogo com o domínio Armorial não incide apenas pelas estruturas anteriormente expostas (*vide* cap. 1.2). O dialogismo também ocorre em relação com a arte maior do movimento artístico: o folheto de cordel. Sua estrutura interdisciplinar, textual, sonora e visual — como descrito na delineação de Suassuna — está presente no decurso estruturante da *Sinfonia*. Na *Paixão Segundo Alcaçus*, o próprio título dos andamentos direciona para o conteúdo argumentativo dos textos. Sequencialmente expomos na tabela abaixo:

**Tabela 02:** Conteúdo discursivo da *Paixão segundo Alcaçus*

Andamentos	Textos	Compassos
I Introdução	José Saramago <i>“Um rei não prende outro rei, um deus não prende outro deus [...]”</i> <i>“O homem é semelhante a um sopro, os seus dias passam como a sombra [...]”</i>	c. 02 ao 11 / 13 ao 45 c. 82 ao 99  c. 46 ao 62 / 66 ao 81
II A ceia do Senhor	Danilo Guanais <i>As Décimas da Paixão</i> Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 14:17-25</i> José Saramago <i>“Bendito sejas tu senhor, nosso Deus rei do universo [...]”</i>	c. 03 ao 47.  c. 64 ao 119 / 128 ao 147 / 158 ao 161 / 169 ao 181.  c. 182 ao 226
III Pedro é avisado	Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 14: 27-31</i> Danilo Guanais <i>Membra Jesu Nostri: Pés</i>	c. 18 ao 59  c. 70 ao 118
IV Jesus no Getsêmani	Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 14: 32 / 14: 35-42</i> José Saramago <i>“Graças te dou, Senhor nosso Deus, rei do universo [...]”</i>	c. 06 ao 25 / 32 ao 42 / 51 ao 58 / 67 ao 75 / 81 ao 105.  c. 110 ao 131 / 144 ao fim.

V Jesus é traído	Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 14: 43-46 / 14: 48-50</i>	c. 03 ao 37
	Danilo Guanais <i>Membra Jesu Nostri: Mãos</i>	c. 38 ao 63
VI Jesus Perante o Sinédrio	Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 14: 53-65</i>	c. 06 ao 54
	José Saramago “ <i>Senhor, que é o homem para que te interesses por ele [...] “O homem é semelhante a um sopro, os seus dias passam como a sombra [...]</i> ”	c. 59 ao 148
VII Pedro nega Jesus	Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 14: 66-72</i>	c. 06 ao 40
	Danilo Guanais <i>Membra Jesu Nostri: Olhos</i>	c. 41 ao 52 / 57 ao 64
VIII Jesus perante Pilatos	Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 15: 1-9 / 15: 12-15</i>	c. 08 ao 118
IX Dialogo	José Saramago “ <i>Serás a colher que eu mergulharei na humanidade [...] “Recomecemos então, mas toma já nota de que me recuso a fazer os milagres cuja oportunidade me apareça [...]</i> ”	c. 04 ao 46
X Os soldados zombam de Jesus	Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 15: 16-20</i>	c. 48 ao 101
	Danilo Guanais <i>Membra Jesu Nostri: Face</i>	c. 104 ao 154
XI A Crucificação	Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 15:22-23; 15:25-27; 15:29-30; 15:32-39</i>	c. 13 ao 167 / 183 ao 184 / 189 ao 195
	José Saramago “ <i>Deus vos salvará, Deus salva as almas, não salva os corpos [...]</i> ”	c. 200 ao 250
XII Final	José Saramago “ <i>Jesus compreendeu que viera trazido ao engano [...]</i> ” Sobreposição de excertos do <i>evangelho segundo Jesus Cristo</i> .	c. 09 ao 48 c. 49 ao 59
	Romances de Alcaçus (coro) Antonino (versão I), Juliana (versão I), D. Varão	c.15 ao 18 / 22 ao 26 / 34 ao 38
	Danilo Guanais <i>Membra Jesu Nostri: Coração</i>	c. 60 ao fim.

**Fonte:** Tabela elaborada pelo autor desta dissertação.

Uma prospeção analítica acerca da estrutura textual, é em si, um importante agenciador para uma sólida edificação interpretativa, pois, é a partir do texto que parte do conteúdo discursivo da obra se engendra e desenvolve.

### 2.4.3 Os romances de Alcaçus

Discorrer sobre os romances de Alcaçus, nos permite evidenciar fatores de inserção e manipulação destes materiais no discurso musical das obras em análise, notadamente na *Missa de Alcaçus* e na *Paixão Segundo Alcaçus*. Para tal, subdividimos este subcapítulo em **a**; e **b**. Concernente ao tópico “a”, apresentamos uma contextualização histórica e estrutural dos romances colhidos na localidade de Alcaçus. No tópico “b”, tracejamos uma análise sobre a inserção e manipulação destas estruturas no constructo da *Missa* e da *Paixão*.

#### a) Contextualização histórica e estrutural dos Romances de Alcaçus

*Estes romances chegaram em bocas de  
marinheiros, quando o mar que atravessavam  
durava meses inteiros. [...]  
Vieram dar a essas praias as histórias  
musicadas e, ancoradas na memória em  
pensamentos e palavras.  
Lavadas em mar de tempo, chegaram aos nossos  
dias, como servem de exemplo de real e fantasia.  
(Melo<sup>116</sup>)*

Os romances foram ancorados no Brasil pelos colonizadores portugueses. Estes, narravam difundindo seus atos heroicos, conquistas territoriais, bem como, aventuras marítimas entre os colonos<sup>117</sup>. Em terras brasileiras habitualmente são cantados por mulheres. “Da mesma maneira como em Portugal, são realizados de maneira despreziosa, com preocupações essencialmente com o arcabouço do argumento apresentado, mais do que com nuances de entonação vocal, articulação de palavras e afinação”<sup>118</sup>.

O nordeste brasileiro, de acordo com a pesquisadora Maria Batista<sup>119</sup>, constituiu um espaço fértil quanto ao Romanceiro. Isto é reflexo por ter sido centro econômico do Brasil no princípio da colonização (Bahia primeira capital do Brasil e, Pernambuco centro da aristocracia canavieira). Por outro lado, Oliveira<sup>120</sup> discorre sobre o conteúdo argumentativo ou, temático presente nos romances, que em sua maioria são constituídos de temáticas

---

<sup>116</sup> Melo, 1998: 15-16

<sup>117</sup> Carvalho, 2006

<sup>118</sup> de Oliveira, 2013: 27

<sup>119</sup> Batista, 2002: 94-95

<sup>120</sup> de Oliveira, 2013: 29



antagônicas à realidade histórica e social do meio em que estão presentes. Assim, o autor complementa que na temática dos romances preservados e colhidos na região nordeste são comuns: histórias de princesas, castelos, condes, reis e cavaleiros, em sítios que jamais viram personalidades destes tipos, como exemplo, o sertão nordestino e, até mesmo a localidade de Alcaçus.

Em 1985 pesquisas foram realizadas pelo norte-rio-grandense Deífilo Gurgel (1926-2012) na comunidade de Alcaçus. Dentre os romances coletados, estão duas versões do romance *Paulina e D. João*, até então inédito no Brasil e, uma rara versão do romance galante-religioso, *Santa Iria*<sup>121</sup>.

Situada entre dunas e lagoas, Alcaçus está aproximadamente a trinta quilômetros de distância da capital do Estado do RN, Natal. Os habitantes do povoado são em sua maioria, plantadores de mandioca. Com o crescimento do setor imobiliário proporcionado pelo turismo, muitos dos homens passaram a trabalhar em construções de casas de veraneio, em localidades próximas como: Búzios e Pirangi. A região de dunas e lagoas que circundam o povoado oferecem aos moradores, opções de frutas, peixes e caça. As mulheres do povoado são rendeiras, e o fruto de seu trabalho é comercializado informalmente aos turistas que por lá passam ou em pequenas feiras locais<sup>122</sup>. Deífilo Gurgel assim relatara o cotidiano do povoado:

A maioria dos habitantes de Alcaçus vive modestamente, [...] as principais ocupações do contingente masculino eram o plantio de mandioca, para produção de farinha e, em segundo lugar, o corte de madeira [...], ou queimada, para carvão, consumido pela própria população. [...] As mulheres são rendeiras. Penélopes caboclas passam o dia diante da almofada, nos intervalos roubados dos afazeres domésticos, tecendo rendas para ajudar na renda familiar. (Gurgel, 1992: 17)

As rendeiras tiveram papel preponderante, por intermédio da transmissão oral os romances perpassaram gerações, sobrevivendo à “invasão do progresso”. Gurgel levou sete anos de investigação na coleta e compilação dos romances publicados no “*Romanceiro de Alcaçus*” (1992). Oito romances foram coletados, um destes, era até então inédito.

Esta descoberta levou-me a reiteradas viagens a Alcaçus, para entrevistar as informantes e gravar os romances. A quantidade dos romances coletados seria

---

<sup>121</sup> de Oliveira, 2013; Carvalho, 2006; Batista, 2002.

<sup>122</sup> Gurgel, 1992; Oliveira 2013.

pretexto suficiente, para uma referência especial ao povoado e às suas rendeiras dentro de minha pesquisa. Acontece, porém, que, entre esses romances um existia que, pela sua importância, transcendia tudo o que eu já havia descoberto até hoje, continua sendo a mais importante descoberta, na minha pesquisa de campo. (Gurgel, 1992: 25)

Versões dos romances de Alcaçus — afora “Paulina e D. João” até então inédito — foram colhidos a partir de duas informantes: Dona Maria de “seu” Aleixo e Dona Isabel Joaquina do Nascimento. Elas informaram os seguintes romances: Santa Iria, Conde Alberto, D. Varão e D. Branca; Juliana e D. Jorge (2 versões), Paulina e D. João (2 Versões), A Delgadinha e Antonino (2 Versões). Estes romances versam argumentos variados e possuem em sua maioria o característico final trágico.

As investigações, bem como, a coleta dos romances realizada pelo professor Deífilo Gurgel, outorgam intrínseca importância à publicação: *Romanceiro de Alcaçus*. Pois, com os exemplares grafados em pautas musicais (solfas), o trabalho deixa de ser “apenas” um registro de enfoque poético e descritivo. Tal acepção é, por sua vez, exposta nas palavras de Oliveira:

Os exemplares recolhidos pelo pesquisador Deífilo Gurgel entre 1985 e 1992, quando Alcaçus tinha cerca de oitocentos moradores em cento e oitenta casas, trazem consigo um grau de autenticidade de absoluta relevância. Sua apresentação contextualizada, com exemplos comentados e grafados, representa uma fonte admirável para arranjadores, compositores e interessados na cultura popular por representar um fenômeno que, se por um lado engessou as características flexíveis e mutáveis, típicas da tradição oral, em um trabalho de coleta sistemática e acadêmica, por outro lado, registrou um fato importantíssimo para a compreensão da cultura norte-rio-grandense, justamente no momento em que ele começava a dar sinais de envenenamento cultural por incorporação alheia e subversão de costumes. É preciso ressaltar também a relevância das solfas que fazem parte do trabalho, registros musicalmente precisos, que diferenciam aquela pesquisa de outras cujo enfoque reside essencialmente no aspecto descritivo e poético e que não apresentam sequer uma única nota musical grafada. Deífilo Gurgel, desta forma, cria uma importante ponte com o trabalho que Mário de Andrade realizou no Rio Grande do Norte entre os anos de 1928-29 e aponta diretrizes formativas para futuros trabalhos de pesquisa na área. (de Oliveira, 2013: 43)

A transcrição em solfas dos exemplares de Alcaçus foi realizada pela professora Dolores Portela, da Escola de Música da UFRN, em colaboração ao trabalho de Gurgel (1992), que

os registrou durante as investigações em fita cassete<sup>123</sup>. Os enredos e as respectivas solfas dos exemplares do Romanceiro de Alcaçus são expostos a seguir<sup>124</sup>.

- **Santa Iria:** Uma castelã compadecida oferece abrigo a um cavaleiro errante contrariando as ordens do seu próprio pai. O forasteiro à meia-noite rouba o castelo e sequestra a donzela. Repelindo os ataques e os desejos amorosos do cavaleiro, a donzela é morta em pleno campo, sendo seu corpo sepultado à margem da estrada. Anos depois, retornando à cena do crime, o cavaleiro depara-se com uma formosa ermida, erguida em homenagem a Santa Iria, a jovem degolada que se transformara em santa milagrosa.

**Exemplo 36:** Romance Santa Iria informante: D. Maria Aleixo.

Es - ta - va co - sen - do na mi - nha' al - mo - fa - da a - gu - lha de ou - ro o  
de - dal de pra - ta a - gu - lha de ou - ro o de - dal de pra - ta

**Fonte:** Editado pelo autor desta dissertação a partir do exemplo evidenciado em Gurgel (1992: 57).

- **Antonino:** É um menino que mata acidentalmente o pavão de seu professor no intervalo das aulas. Antonino comunica o fato ao pai, que procura o mestre para pagar a indenização pelo animal, tentando remediar o mal causado pelo filho. Disfarçando sua sede de vingança, o professor pede ao pai de Antonino que mande o menino de volta à escola e não se preocupe com o referente caso. — “Papai eu não vou lá, não, / porque sei que vou morrer” —, canta o menino desesperado. Na escola, Antonino é preso e morto pelo professor após a aula. No fim do romance, o pai atormentado mata o mestre, o seu filho e esposa.

<sup>123</sup> de Oliveira, 2013.

<sup>124</sup> O enfoque dos enredos dos Romances de Alcaçus e suas respectivas solfas, aqui evidenciados para a análise de sua inserção nas obras de Guanais, estão contidos no “Romanceiro de Alcaçus” de Deífilo Gurgel, publicado em 1992 pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pág.: 29-31 e 55-63.

Exemplo 37: Romance Antonino versão de D. Maria Aleixo.

Pa - pai vou lhe di - zer Pa - pai vou lhe con - tar Ma -  
tei o pa - vão do Mes - tre O se - nhor tem de pa - gar Ma -  
tei o pa - vão do Mes - tre o se - nhor tem de pa - gar

Fonte: Editado pelo autor desta dissertação a partir do exemplo evidenciado em Gurgel (1992: 58).

O Romance Antonino também foi colhido com uma variante versada por D. Isabel Joaquina:

Exemplo 38: Romance Antonino versão de Isabel Joaquina.

Pa - pai vou lhe di - zer Pa - pai vou lhe con - tar Ma -  
tei o pa - vão do Mes - tre e'o se - nhor que vai pa - gar Ma -  
tei o pa - vão do Mes - tre e'o se - nhor que vai pa - gar

Fonte: Editado pelo autor desta dissertação a partir do exemplo evidenciado em Gurgel (1992: 62).

- **Dona Branca:** Involuntariamente Dona Branca ao servir seu pai à mesa, revela que está grávida. Seu pai, o Rei, revoltoso com o “infamante” estado da filha, ordena executá-la publicamente numa fogueira. No entanto, no ato da execução ao suplicar por clemência, é salva pelo pai da criança, D. Carlos de Montalbar, que estava disfarçado de frade. Salvando-a das chamas e a leva consigo, para seu reino como sua esposa.

**Exemplo 39:** Romance Dona Branca informante: D. Maria Aleixo.

Ta - va Do - na Bran - ca ser - vin - do seu pai à me - sa su - a  
sai - a'ar - re - ga - ça - da su - a bar - ri - gui - nha te - sa

**Fonte:** Editado pelo autor desta dissertação a partir do exemplo evidenciado em Gurgel (1992: 57).

- **O Conde de Aragão ou Conde Alberto:** A filha do rei, D. Bernalda, está apaixonada pelo Conde Alberto, que é casado. Em uma determinada noite ela pede ao pai que convide para o jantar o Conde. Neste, ela exige ao nobre de Aragão a cabeça de sua esposa em uma bacia dourada. Desesperado o Conde retorna à sua casa e, logo é interrogado por sua amada esposa, ele a conta à incumbência terrível que se avizinha. A Condessa pressentindo sua inevitável condenação se despede dos filhos e dos recantos do castelo. Contudo, escuta ao longe o badalar dos sinos — “Ai meu Deus, quem morreria? / Foi sinhá D. Bernalda, / pelo mal que cometia, / descasar os bem casados, / coisa que Deus não queria” —. D. Bernalda, filha do Rei, caíra de uma das torres do castelo.

**Exemplo 40:** Romance Conde de Aragão informante: D. Maria Aleixo.

De que Cho - ras mi-nha fi - lha? Cho-ro com gra-ve ra - zão As me -  
ni - na do meu tem - po to - das ca - sa - ro'è eu não As me -  
ni - na do meu tem - po to - das ca - sa - ro'è eu não

**Fonte:** Editado pelo autor desta dissertação a partir do exemplo evidenciado em Gurgel (1992: 60).

- **Juliana e D. Jorge**<sup>125</sup>: Apaixonado por outra moça, D. Jorge vai à casa de Juliana, sua prima, para comunicar o quebra do noivado entre os dois. Juliana, ao disfarçar ressentimento com o ocorrido, oferece-lhe um cálice de vinho em comemoração ao reencontro dos dois. — “Juliana, que botasses neste teu copo de vinho? Tou com a réidea<sup>126</sup> na mão não conheço o meu Russinho” — o vinho, envenenado, ocasiona a morte de D. Jorge. Existem algumas versões, das quais, Juliana é presa após o crime.

**Exemplo 41:** Romance Juliana e D. Jorge versão de Isabel Joaquina.

Ju - li - a - na vi dí - zer que tu ta - va pra ca - sar Mui - to  
cer - to meu Dom Jor - ge'eu te vim te con - vi - dar

**Fonte:** Editado pelo autor desta dissertação a partir do exemplo evidenciado em Gurgel (1992: 61).

Uma segunda versão é explicitada no *Romanceiro de Alcaçus*, sendo esta, versada por D. Maria Aleixo:

**Exemplo 42:** Romance Juliana e D. Jorge versão de D. Maria Aleixo.

Deus te sal - ve Ju - li - a - na nes - sa me - sa re - cos -  
ta - da. Deus te sal - ve Rei Dom Jor - ge nes-se ca - va - lo'a-mon - ta-do

**Fonte:** Editado pelo autor desta dissertação a partir do exemplo evidenciado em Gurgel (1992: 55).

<sup>125</sup> O Professor Défilo Gurgel (1992:32-41) nos explicita um equívoco referente à inversão de papéis dos personagens, ocasionado pelas informantes. No exemplo versado por Dona Isabel onde se lê Juliana leia-se D. Jorge e vice-versa. O mesmo ocorre apenas na segunda estrofe do romance informado por Dona Maria Aleixo, onde se lê Juliana leia-se rei D. Jorge.

<sup>126</sup> Forma popular de rédeas.

- **A Delgadinha ou Faustinha:** Neste romance, a personagem Delgadinha reage às propostas incestuosas do rei, seu pai. Como consequência, seu pai (o rei) ordena encarcerá-la na torre do castelo. Presa sem água e comida, ao avistar da torre, seus irmãos, mãe e o secretário do castelo, lhes roga uma gotinha d'água “pelo amor de Deus”, porém, negam atendê-la por temerem a reação do rei. Desesperada ela cede aos desejos do pai, mas, quando o rei chega à cela na torre, Delgadinha já está morta. — “Delgadinha, ela morreu os anjim<sup>127</sup> acompanhou<sup>128</sup> que o pai de Delgadinha o diabo rebatou sumiu tudo da famia<sup>129</sup> que no inferno estourou”. Anjos conduzem a alma de Delgadinha para o céu, ao mesmo tempo, que o pai incestuoso é arrebatado para o inferno por uma legião de demônios.

**Exemplo 43:** Romance Delgadinha informante: D Isabel Joaquina.

**Fonte:** Editado pelo autor desta dissertação a partir do exemplo evidenciado em Gurgel (1992: 63).

- **D. Varão:** Também conhecido como *A Donzela Guerreira*, *A Moça que vai à Guerra* ou *D. Barão*. Este romance descreve a história de uma Donzela que, cansada de ouvir as lamentações do seu velho pai, por se maldizer pela má sorte de não ter tido um filho varão para lhe substituir na guerra, decide se disfarçar de soldado, assumindo o papel deste filho varão. Sete anos passados, e o comandante levanta suspeitas sobre o “soldado” — “Ó meu filho enconvida<sup>130</sup>, pra ir com elas ó banho. Que homem se ele for, contigo é de se banhar. E mulher se ela for é de pegar a chorar.” — ao final o suposto soldado se revela como mulher “Lianor” e se casa com o comandante.

<sup>127</sup> Forma popular do diminutivo de Anjos.

<sup>128</sup> Acompanhou.

<sup>129</sup> Família.

<sup>130</sup> Convide-o.

**Exemplo 44:** Romance D. Varão informante: D. Maria Aleixo.

**Fonte:** Editado pelo autor desta dissertação a partir do exemplo evidenciado em Gurgel (1992: 59).

- **Paulina e D. João**<sup>131</sup>: O velho rei D. Afonso, concede a mão em casamento de sua filha, Paulina, ao primo dela, Fidelis; o qual o rei pretende o por como herdeiro do trono. Todavia, Paulina esta apaixonada por um nobre mouro, D. João. O rei arma uma cilada contra o nobre que sua filha ama, pede para que Paulina convide D. João para ambos tratarem dos preparativos do casamento. Chegando ao palácio, D. Afonso decreta a prisão de D. João, logo, o rei corre de imediato aos aposentos de sua filha Paulina e lhe convida para assistir a execução de seu amado. Revoltada, Paulina juntamente com seus criados batalham com o rei. Neste impasse, os três acabam morrendo. No sepultamento, a corte enterra os amados no mesmo sepulcro, enquanto ao corpo do rei D. Afonso, é jogado aos urubus. — “O marvado<sup>132</sup> do Afonso, por ser um crue<sup>133</sup> judeu, não lhe dero<sup>134</sup> sepultura, no campo urubu comeu”.

<sup>131</sup> No Romance versado por Dona Isabel, Gurgel (1992: 40) delinea que o casal apaixonado sobrevive ao confronto contra o rei, e herdaram o trono. Contudo, em demais versões é comum todos os personagens morrerem, como ocorrido no exemplo versado por Dona Maria Aleixo. Complementando, o professor Deífilo Gurgel (1992: 30) expõe o seguinte: “Até prova em contrário, este romance foi coletado pela primeira vez no Brasil, no estado do Rio Grande do Norte. Nossas versões foram colhidas em Alcaçus (Nísia Floresta) [...]”.

<sup>132</sup> Malvado

<sup>133</sup> Cruel

<sup>134</sup> Deram



**Exemplo 45:** Romance Paulina e D. João versão de Isabel Joaquina.

A mi-nha fi-lha Pau-li-na bom gos-to vai me dar. Ca-sar com'o pri-mo fi-dé-lis pa-ra'o meu te-sou-ro her-dar. Ca dar.

**Fonte:** Editado pelo autor desta dissertação a partir do exemplo evidenciado em Gurgel (1992: 61).

O exemplar de Paulina e D. João possui uma segunda versão colhida pelo professor Deífilo Gurgel, sendo este, informado por D. Maria Aleixo, eis a variante:

**Exemplo 46:** Romance Paulina e D. João versão de D. Maria Aleixo.

A mi-nha fi-lha Pau-li-na bom gos-to me quei-ra dar com o seu pri-mo Fi-dé-lis por es-po-so'hé de'a-cei-tar com o seu pri-mo Fi-dé-lis por es-po-so'hé de'a-cei-tar Meu pai co-mo'há de ser is-so meu pai do meu co-ra-ção Eu já dei meu ju-ra-men-to pra ca-sar com Don João. Eu já dei meu ju-ra-men-to pa-ra ca-sar com Don João

**Fonte:** Editado pelo autor desta dissertação a partir do exemplo evidenciado em Gurgel (1992: 56).

Em óptica analítica, os patamares estruturais de melodia, harmonia e ritmo dos romances expostos, possuem simples propriedades. Assim sendo, o aspecto melódico apresenta predominância de graus conjuntos em seu decurso, onde os saltos consequentes deste movimento estão abalizados sobre o arquétipo harmônico subjacente a melodia. Exceções como: *Juliana e D. Jorge*, *Paulina e D. João* e os dois exemplares de *Antonino*, que

apresentam passagens cromáticas curtíssimas, é predominante a estabilidade diatônica. A essência harmônica que subjaz a melodia exposta, é basicamente formada por tríades, que por vezes, admite o uso da sétima da dominante. A harmonia é fundamentada sobre as funções basilares da tonalidade: I, IV e V; e, dos modos, evita-se somente os graus, dos quais, suas tríades contenham naturalmente o trítone. O âmbito rítmico possui por característica a repetição.

### b) Inserção e manipulação do romances de Alcaçus

Os romances colhidos na localidade de Alcaçus estão estruturando as composições que principia e conclui a tríade: a *Missa de Alcaçus* (1996) e a *Paixão segundo Alcaçus* (2013). A manipulação das estruturas melódicas destes romances ocorrem de formas distintas nestas obras. A tabela subsequente expõe os romances manipulados por Danilo Guanais na sequência em que aparecem na *Missa de Alcaçus*:

**Tabela 03:** Exemplos dos romances de Alcaçus utilizados na estruturação da *Missa de Alcaçus*.

Romance	Movimentos	Compassos
Juliana e D. Jorge (Versão de Dona Maria Aleixo)	07 – Quoniam	20 ao 23; 31 ao 42
Juliana e D. Jorge (Versão de Dona Maria Aleixo)	08 – Cum Sancto Spiritu	06 ao 10
Dona Branca (Informante: Dona Maria Aleixo)	11 – Qui propter	09 ao 24
Santa Iria (Informante: Dona Maria Aleixo)	11 – Qui propter	Anacruse do 25 ao c.40
Antonino (Versão de Dona Izabel Joaquina)	11 – Qui propter	Anacruse do 25 ao c.40
Paulina e D. João (Versão de Dona Maria Aleixo)	15 – et in Spiritum Sanctum	46 ao 54
Santa Iria (Informante: Dona Maria Aleixo)	17 – et vitam venturi	06 ao 10
O Conde de Aragão ou, Conde Alberto (Informante: Dona Maria Aleixo)	21 – Agnus Dei	72 ao 77
Santa Iria (Informante: Dona Maria Aleixo)	21 – Agnus Dei	72 ao 77

Fonte: Tabela elaborada pelo autor desta dissertação

Dos oito romances colhidos em Alcaçus pelo professor Défilo Gurgel, seis são utilizados por Guanais na estruturação da *Missa*. A manipulação das pequenas melodias ocorre de forma simples, por aumentação rítmica e transposição. São elementos inseridos em meio a delineações contrapontísticas do coro ou solistas, frequentemente executados pelos violoncelos, tornando-os elementos, por vezes, imperceptíveis.

**Exemplo 47:** Manipulação da estrutura melódica do romance Juliana e D. Jorge (Versão de Dona Maria Aleixo). *Missa de Alcaçus*: 08 – Cum Sancto Spiritu (c. 05 ao 09).

The image displays a musical score for the 'Missa de Alcaçus' by Danilo Guanais. It features seven staves: Sopranos, Contraltos, Tenores, Baixos, Violão, Violas, and Violoncello solo. The lyrics are: 'tris (in glo - ri - a De - i Pa - tris cum Pa - tris cum Sanc - to Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris cum Sanc - to De - i Pa - tris cum Sanc - to Spi - ri - tu'. Red boxes highlight the melodic structure of the 'Juliana e D. Jorge' romance in the Baixo and Violoncello solo parts.

**Fonte:** *Missa de Alcaçus*, 2012 [Partitura].

A estrutura melódica do romance Juliana e D. Jorge versada pro dona Maria de Aleixo (*vide* ex. 42), é transposta uma oitava abaixo e manipulada ritmicamente por aumentação, sendo executada pelo violoncelo solo. Embora seja executada por um instrumento solista, a estrutura do romance é imperceptível, dada a sua manipulação e por ser oprimida pela melodia executada pelo coro, que acaba por assumir o primeiro plano auditivo. Esta perspectiva nos permite aferir que na *Missa de Alcaçus*, os romances são reconhecíveis apenas por se manterem intactas suas sequências intervalares.

A sequência intervalar executada pelo violoncelo solo e que caracteriza o romance Juliana e D. Jorge, estrutura a melodia exposta pelo baixo (c. 08 ao 10) e posteriormente parte da melodia delineada pelos contraltos (c. 09 e 10). Neste excerto a sequência intervalar do remissivo romance — delineado pelos naipes supracitados — torna-se primeiro plano auditivo. Contudo a estruturação rítmica impede e dificulta o reconhecimento auditivo imediato da melodia associada ao romance, sendo somente reconhecível por procedimento analítico.

**Exemplo 48:** Manipulação da estrutura melódica do romance Juliana e D. Jorge (Versão de Dona Maria Aleixo). *Missa de Alcaçus*: 08 – Cum Sancto Spiritu (c. 08 ao 11).

The image shows a musical score for four vocal parts: Sopranos, Contraltos, Tenores, and Baixos. The lyrics are: Pa - tris cum Sanc - to Spi - ri - tu cum Sanc - to. Two red boxes highlight specific melodic lines: one in the Contraltos part and one in the Baixos part, both covering the phrase 'cum Sanc - to Spi - ri - tu cum Sanc - to'.

**Fonte:** *Missa de Alcaçus*, 2012 [Partitura].

Como obra que encerra a tríade composicional, a *Paixão segundo Alcaçus* sintetiza características musicais das composições predecessoras (*Missa* e *Sinfonia*). Toda a estrutura musical, assim como na *Missa de Alcaçus*, coloca frente a frente idiomas distintos entre a escrita técnico-composicional do coro e da orquestra, e como na *Sinfonia n<sup>o</sup>1* possui estruturações serialistas e tonais sobrepostas ou alternadas. Mas para a *Paixão*, Danilo Guanais desenvolve método próprio para a harmonização dos recitativos, batizando-o de *Discante dual* — sua estruturação foi explicitada anteriormente (*vide* ex. 33). A estrutura melódica destes recitativos é constituída pelas melodias dos romances de Alcaçus, alteradas minimamente em seus padrões rítmicos ou melódicos. Na tabela a seguir, ponderamos os romances manipulados na *Paixão segundo Alcaçus*.

**Tabela 04:** Exemplos dos romances de Alçaçus utilizados na estruturação da *Paixão segundo Alçaçus*

Romances	Movimentos	Compassos	Evangelho: Marcos
Informante: Dona Maria Aleixo Antonino D. Varão	II – A ceia do Senhor	c. 64 e 65 c. 66 e 67	14:17 14:18
Informante: D. Izabel Joaquina Juliana e D. Jorge Informante: Dona Maria Aleixo D. Varão Antonino	III- Pedro é avisado	c. 36 o 39 / 50 e 51.  c. 40 ao 42 / 52 ao 54 c. 46 ao 48	14:29 / 14:31  14:29 14:31
Informante: Dona Maria Aleixo Juliana e D. Jorge Paulina e D. João D. Branca Santa Iria	IV- Jesus no Getsêmani	c. 05 ao 09 / 21 e 22 c. 18 ao 20 / 93 ao 95 c. 80 ao 82 / 96 e 97 c. 87 ao 91	14:32 / 14:35 14:35 14: 37 / 14:40-41 14:39
Informante: Dona Maria Aleixo D. Varão Santa Iria Informante: D. Izabel Joaquina Paulina e D. João	V- Jesus é traído e preso	c. 03 ao 10 /18 e 19/34 ao 37 c. 11 ao 16  c. 22 e 23	14:43/14:45/14:46 14:45  14:46
Informante: Dona Maria Aleixo D. Branca D. Varão Juliana e D. Jorge Informante: D. Izabel Joaquina Paulina e D. João Juliana e D. Jorge	VI- Jesus perante o sinédrio	c. 05 ao 08 c. 09 ao 11 / 15 c. 12 e 13/ 18 /28 e 29  c. 14 /19 ao 21 c.16 e 17/32 ao 34/ 46 ao 49	14:55 // 14:56/14:58/14:60  14:57 14:59/14:60
Informante: D. Izabel Joaquina Delgadinha Informante: Dona Maria Aleixo Antonino D. Varão Juliana e D. Jorge	VII- Pedro nega Jesus	c. 05 ao 08/10 ao 12  c. 09 e 10/13 e 14/21/35 e 36 c. 16 c. 27 ao 29	14:67-68  14-:68/14:70-72 14:68 14:70
Informante: Dona Maria Aleixo D. Branca D. Varão Juliana e D. Jorge Antonino Informante: D. Izabel Joaquina Delgadinha	VIII- Jesus Perante Pilatos.	c. 08 ao 17/20 ao 26 c. 28 ao 32/ 39 e 40/54 e 58 c. 48 ao 52/ 64 ao 104 c. 59 ao 62/115 ao 118  c. 110 ao 113	15:1 15:2-4 15:5-12 15:1/15:15  15:15
Informante: Dona Maria Aleixo Antonino D. Varão Juliana e D. Jorge Informante: D. Izabel Joaquina Antonino	X- Os soldados zombam de Jesus.	c. 49 ao 52 c. 53 ao 55 c. 65 ao 101  c. 57 ao 63	15:16 15:17 15:18  15:18-20
Informante: Dona Maria Aleixo Antonino D. Varão Juliana e D. Jorge Informante: D. Izabel Joaquina Delgadinha	XI- A crucificação	c. 13 ao 20 c. 22 ao 29/37 ao 40/63 ao 66 c. 29 ao 33/156 ao 168/189 ao 192  c. 138 ao 144.	15:22 15:23-31 15:35/15:37/15:39  15:36
Informante: Dona Maria Aleixo Antonino Juliana e D. Jorge D. Varão	XII- Final	c. 14 ao 18 c. 23 ao 26 c. 35 ao 38	Nestes compassos são utilizadas as letras dos respectivos romances

**Fonte:** Tabela elaborada pelo autor desta dissertação

Como pode ser visualizado na tabela acima, a maioria dos romances de Alcaçus são utilizados na estruturação dos recitativos constituintes da *Paixão*, à exceção do romance o Conde de Aragão ou Conde Alberto. A manipulação destes romances na estruturação da obra é mínima tornando-os facilmente perceptíveis aos ouvidos. O excerto a seguir, elaborado pelo próprio Danilo Guanais evidencia este fator. As Estruturas rítmicas originais são fragmentadas por ajustes da prosódia do texto bíblico, mas, o contorno melódico ou intervalar é preservado.

**Exemplo 49:** Manipulação dos Romances de Alcaçus- VI- Jesus perante o sínédrio, *Paixão segundo Alcaçus*. Recitativo do Baixo solo (c. 11 ao19)

**D. Branca**

Ta - va Do - na Bran - ca ser - vin - do seu pai à me - sa su - a

Baixo solo  
Os prin - ci - pais sa - cer - do - tes e to - do o Si - né - drio pro - cu - ra - vam tes - te - mu - nho con - tra Je -

**Juliana e D. Jorge (versão I)**

sai - a se - re - ga - ca - da... Deus te sal - ve Ju - li - a - na nes - sa

B. Solo  
sus pa - ra o con - de - nar à mor te, mas não en - con - tra - vam coi - sa ai - gu - ma. Por - que mui tos de pu - nham fal - sa - men - te con - tra e - le,

u - mais mo - ço por ter le - al co - ra - ção

**D. Varão**

[...]a - na re - sa] me - sa re - cus - ta - da

B. Solo  
mas os tes - te - mu - nhos e - ram di - ver - gen - tes. Por fim, al - guns que de - pu - nham fal - sa - men - te con - tra etc.

A - mi - nha fi - lha Pau - li - na bom

**Paulina e D. João (versão II)**

**Fonte:** Exemplo elaborado por Danilo Guanais (de Oliveira, 2013: 89).

Ao contrário do que ocorre na *Missa de Alcaçus*, onde os romances permeiam implicitamente sua estrutura, na *Paixão*, tonam-se estruturas explícitas por darem suporte rítmico e melódico aos recitativos. Na *Missa* seus argumentos literários originais são

anulados por suas inserções em estruturas instrumentais e, pela drástica manipulação de suas dimensões rítmicas. Conquanto a *Paixão segundo Alcaçus*, apesar de serem proferidos pelas vozes solistas, o argumento literário é anulado pela inserção dos textos bíblicos do *evangelho de Marcos*. Salienta-se que esta anulação de seus conteúdos literários, não as tornam elementos estranhos, simples citações ou colagens no corpo das respectivas composições.

#### 2.4.4 – A manipulação dos caboclinhos e as Incelenças, o canto em desafio e o aboio

Por conseguinte, o elemento folclórico que expomos é o *caboclinhos* ou *cabocolinhos*. Em âmbito musicográfico a documentação acerca dos *caboclinhos* é escassa. Muito se deve as investigações de Mário de Andrade (1893-1945), durante viagens realizadas ao nordeste brasileiro entre 1928-29. A resultante investigativa foi o registro em partituras das manifestações folclórico-musicais que o pesquisador presenciou. O tema *caboclinhos* manipulado por Guanais, foi registrado por M. Andrade em *Danças dramáticas do Brasil* (1982). Sua estruturação a seguir é exemplificada:

**Exemplo 50:** Estrutura dos *caboclinhos* grafado por M. Andrade.

Es - se po - vo é quem di - zi - a que o ca - co - co não sa -  
í - a os ca - bo - co an - da na ru - a, com pra - zer e a - le - gri - a

Fonte: de Oliveira, 2004: 366

A inserção do “tema dos *caboclinhos*” na *Missa de Alcaçus* e na *Sinfonia nº1*, está correlata a referência que o folguedo faz ao aspecto de morte e ressurreição. A autora Oneyda Alvarenga em seu livro “*Música Popular Brasileira*” nos complementa descrevendo-o da seguinte forma:

*Cabocolinhos* ou *Caboclinhos* é o nome genérico com que nos estados da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte designam-se os bailados de inspiração ameríndia que se exibem pelo carnaval. [...]. Além de que a coreografia representa atividades de caça e de guerra, nada mais se sabe dos cabocolinhos senão que em algumas das suas manifestações uma personagem chamada Matroa (pajé) morre e ressuscita. (Alvarenga, 1982: 92)

A inserção do “tema *caboclinhos*” está correlacionada com o discurso textual. Na *Missa de Alcaçus*, ocorre na quarta subdivisão textual do Credo especificamente no movimento *Et incarnatus*, do qual, explicitamos o seu texto:

**Tabela 05:** Estrutura textual *Et incarnatus*. (c. 02 ao fim.)

Credo: <i>Et incarnatus</i>	
Texto em latim	Tradução
<i>Et incarnatus est de spiritu sancto, ex maria virgine: et homo factus est.</i>	E encarnou pelo Espírito Santo, no seio da virgem Maria: e se fez homem.

**Fonte:** Tabela elaborada pelo autor desta dissertação.

A simetria com o contexto dos *caboclinhos* é estabelecida a partir da frase: “*E encarnou pelo Espírito Santo*” — simetria com o sentido de “ressureição”. Todo o andamento *Et incarnatus* é estruturado sobre a célula rítmica do folgado, em *ostinato* executado pelo violoncelo como acompanhamento ao discurso delineado pelo coro. O contorno melódico do *caboclinho* é transposto uma quinta justa acima da original sendo executado pelo violino I e II (c. 35 ao 38 e 54 ao 56). Nestes dois momentos em que o tema é executado, o mesmo é utilizado como elemento de ligação entre a seção instrumental e a coral. O constructo melódico (c. 35 ao 38 e 54 ao 56) é calcado pelo falso bordão acompanhado por nota pedal em *ostinato*. Como mencionado anteriormente (*vide* cap. 1. 1. 2), procedimento frequente na música popular e na polifonia europeia, mas que caracteriza premissas estruturantes da música armorial.

**Exemplo 51:** Manipulação do elemento rítmico e melódico dos *caboclinhos* no *Et incarnatus* (*Missa de Alcaçus* - c. 1 ao 3; 35 ao 37)

**Fonte:** *Missa de Alcaçus*, 2012 [Partitura].



A simbiose musical e contextual do folguedo supracitado com a estruturação do movimento *Et incarnatus* é constante. No entanto, é na *Sinfonia n°1*, notadamente no segundo andamento, que o “tema dos *caboclinhos*” é manipulado com maiores possibilidades motívico/temáticas. O perfil melódico e rítmico do folguedo estrutura todo o segundo movimento da *Sinfonia*. O andamento inicia com o inciso dos *caboclinhos*<sup>135</sup> executada pelos violoncelos com reforço do fagote (Ex. 52), em resposta ao pulso dado pelos contrabaixos.

**Exemplo 52:** Inciso inicial dos *caboclinhos* – *Sinfonia n° 1*- compassos iniciais do segundo andamento

**Fonte:** *Sinfonia n°1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor].

Na primeira seção do andamento, Adão evidencia fatores do antes e do depois, para Eva, de sua expulsão do Éden. O argumento textual de Adão atinge o seu auge com a estruturação da “fuga *caboclinhos*”. A estrutura da fuga é arquitetada a partir do perfil melódico da melodia original dos *caboclinhos*, com sutis alterações em sua constituição intervalar. Ao termino da estrutura em fuga, é instaurado silêncio total da orquestra. Esta suspensão sonora intensifica o elemento contextual da morte de Adão: “*e todo o prazer desta vida chegou a um fim*” (c. 80, 81)

<sup>135</sup> Célula rítmica que conota uma espécie de dobrado de marcha.

**Exemplo 53:** Estrutura da fuga com base no elemento melódico e rítmico dos *caboclinhos*. (*Sinfonia n°1* - II Andamento, c. 62 ao 71).

The image displays a musical score for a fugue, divided into two systems. The first system includes parts for Fl. 1, Ob., Eb Cl. 1 (Notas reais), and Bsn. The second system includes parts for Fl. 1, Ob., Eb Cl. 1 (Notas reais), and Bsn. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, with dynamic markings such as *mp* and *mf*.

**Fonte:** *Sinfonia n°1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

O segundo elemento cultural com raiz nordestina é popularmente conhecido como “canto em desafio” ou “desafio de repente”. Este elemento é comum entre cantadores do sertão nordestino brasileiro. Seu aspecto característico reúne “dois poetas que se enfrentam diretamente no conteúdo dos versos, ou por meio dos versos, para demonstrar maior capacidade de criação poética que o parceiro-oponente”<sup>136</sup>.

A execução do “*Desafio*” é feita por dois violinos solistas, bem como, o aspecto contextual em analogia ao “canto em desafio” estabelece uma dilatação metafórica dos personagens Adão e Eva, permitindo um diálogo entre ambos, pois esta condição é inexistente no texto apócrifo. Outra justificativa para essa extensão metafórica, é a ausência no Livro de Adão e Eva do momento do pecado original. O material basilar — rítmico e melódico — da construção do “*Desafio*” entre os dois violinos é o “tema dos *caboclinhos*”.

<sup>136</sup> Sautchuk, 2009: 05.

**Exemplo 54:** Estrutura do “Tema do *desafio*” violinos solo 1 e 2 (*Sinfonia nº1* - II Andamento, c. 204 ao 208).

**Fonte:** Sinfonia nº1, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

O “desafio” entre os dois violinos constitui conexão ao “coro de Eva” — seção subsequente. O coro essencialmente feminino canta o texto: “*Deixa a Cabeça em meu Peito [...]*”<sup>137</sup>. Esta seção coral manifesta o sentimento de Eva pela morte de Adão, do mesmo modo, serve de elemento introdutório ao “Tema da *Incelença*”.

As *Incelenças* são cantigas fúnebres entoadas aos pés<sup>138</sup> do morto pelas carpideiras. O costume de “chorar o defunto” ainda é existente em pequenas cidades do interior do sertão nordestino<sup>139</sup>. Estes cânticos tem o intuito de “despertar” no morto a aversão pelo pecado para facilitar sua ida ao céu. As *Incelenças* possuem um ciclo repetitivo de doze estrofes com frases rimadas, ao repeti-las, um elemento é quantitativamente acrescido. O exemplo abaixo evidencia este fator estrutural:

*Uma espada de dor  
em meu coração passou  
trespassou Jesus no peito  
a sua mãe sentindo dor  
a sua mãe sentindo dor*

*Duas espadas de dor  
em meu coração passou  
trespassou Jesus no peito  
a sua mãe sentindo dor  
a sua mãe sentindo dor*

*Três espadas de dor [...]*


<sup>137</sup> Texto de Ariano Suassuna: *A uma Dama Transitória*, em *O Pasto Incendiado*.

<sup>138</sup> Outro elemento cultural semelhante as *Incelenças* é o Bendito. Sua diferença consiste em ser cantado a cabeceira do morto e, não aos pés como nas *Incelenças*.

<sup>139</sup> de Oliveira, 2004: 12.

O exemplar supracitado é a *Incelença* “Uma espada de dor” colhido no estado do Rio Grande do Norte, sendo informado por dona Biga e dona Noêmia (Ex. 55). Este exemplar é manipulado na estrutura da *Sinfonia* (segundo andamento). A associação deste elemento ao contexto da *Sinfonia* está correlacionada ao momento que Eva se dirige a Deus, “chorando aos pés do Adão morto”, em súplica de sua ressurreição. A agregação do tema da *Incelença* e as variações do seu uso são coligadas ao momento desta personagem<sup>140</sup>.

**Exemplo 55:** *Incelença: Uma espada de dor*. Informantes Dona Biga e Noêmia.



U - ma es - pa - da de dor em seu co - ra - ção pas-sou  
 Du - as es - pa - das de dor  
 Três es - pa - das de dor  
 (...)  
 tres - pas-sou Je -sus no pei - to a su-a mãe sen-tin-do dor a su-a mãe sen- tin-do dor

**Fonte:** de Oliveira, 2004: 368.

O “coro de Eva” antecede a primeira manipulação do “Tema da *Incelença*”, um trio estruturado em contraponto livre entre os clarinetes (1; 2) e fagote. Este constructo atua como seção introdutória para a fala de Eva.

**Exemplo 56:** Trio Clarinetes 1-2 e fagote, com base no tema da *Incelença*. (*Sinfonia n°1* - II Andamento, c. 419 ao 422).



cl.1  
 cl.2  
 bsn.

**Fonte:** *Sinfonia n°1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

<sup>140</sup> Idem.

Vale salientar que o “Tema da *Incelença*” é preservado em sua estrutura melódica. A sua manipulação ocorre sutilmente em sua composição rítmica original, para a adequação métrica nos momentos de sua inserção na *Sinfonia*. Deste modo, a segunda variação é estruturada como perfil de acompanhamento a fala de Eva, caracterizando um recitativo, sendo este, desenhado pelo segundo violino solista.

**Exemplo 57:** *Incelença* - perfil de acompanhamento a fala de Eva caracterizando um recitativo (*Sinfonia n°1* - II Andamento, c. 431 ao 440).

The image shows a musical score for Example 57. At the top, it is labeled '431' and 'Eva'. Below this, the vocal line for Eva is written with lyrics: "[EVA] Ó Deus, perdoai-me o meu pecado, o pecado que eu cometi, e não o volteis contra mim. Pois fui eu quem." Below the vocal line, the Solo Violin 2 part is shown, featuring a rhythmic accompaniment that mirrors the vocal line's structure.

**Fonte:** *Sinfonia n°1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

A terceira manipulação do tema da *Incelença* — agora delineado pelo oboé — é harmonizado pela superposição do acorde de sétima e nona (Harpa e Piano), com o “acorde Místico” de Scriabin (Cordas e Madeiras).

**Exemplo 58:** Tema da *Incelença* com sutil alteração rítmica (*Sinfonia n°1* - II Andamento, c. 445 ao 452)

The image shows a musical score for Example 58, featuring an orchestral arrangement. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Oboe, Bassoon, Trumpet, Harp, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. A red box highlights the Oboe part, which is labeled 'Tema da Incelença'. A callout box points to the Oboe part, labeled 'Acorde Místico'.

**Fonte:** *Sinfonia n°1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

A quarta manipulação do tema da *Incelença* conduz ao termino do segundo movimento. O naipe de violinos I e II, delineiam o objeto temático em cânone restrito.

**Exemplo 59:** Cânone restrito em uníssono – tema da *Incelença* (*Sinfonia n°1* - II Andamento, c.461 ao 468).

The image shows a musical score for Violin I (Vln I) and Violin II (Vln II) from measures 461 to 468. The two staves are in unison, playing a melodic line with a dynamic marking of *arco p* (piano). The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence.

**Fonte:** *Sinfonia n°1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

O contorno melódico e a estruturação rítmica, tanto do tema *caboclinhos* quanto das *Incelenças* (Glockenspiel e Marimba), sofre significativa transformação no terceiro andamento da *Sinfonia: Scherzo*<sup>141</sup>. Onde é sobreposto com variações da série cromática (Piano) e do tema da redenção (ver ex. 14 e 16) exposto pelas flautas. A fragmentação rítmica do tema dos *caboclinhos* e *Incelenças*, os tornam quase imperceptíveis. Na estruturação do terceiro andamento.

**Exemplo 60:** Sobreposição e fragmentação rítmica do tema dos *caboclinhos* e *Incelenças*. (*Sinfonia n°1* -Scherzo c. 53 ao 61)

The image shows a musical score for Flute 1, Flute 2, Marimba, Glockenspiel, and Piano from measures 53 to 61. The score is annotated with red boxes and callouts:

- Flute 1 and Flute 2:** A red box highlights the melodic line, with a callout: "Fragmentação rítmica do tema da redenção".
- Marimba:** A red box highlights the rhythmic pattern, with a callout: "Fragmentação rítmica do tema caboclinhos".
- Glockenspiel:** A red box highlights the rhythmic pattern, with a callout: "Fragmentação rítmica do tema da Incelença".
- Piano:** A red box highlights the chromatic line, with a callout: "Tema cromático".

**Fonte:** *Sinfonia n°1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

<sup>141</sup> Precedendo esta seção, Deus após ter ressuscitado Adão, se dirigiu ao mesmo — “tivesse Eu te transformado em escuridão, seria como se Eu te matasse” (c. 53 ao 61) — justificando a designação de sua expulsão do Éden.

O tema *caboclinhos* e *Incelenças* permeia toda a *Sinfonia n.º1*. No entanto, como visualizamos no exemplo anterior, sua manipulação o torna estruturas quase imperceptíveis. A forma mais intensa de manipulação composicional destes objetos é o segundo andamento. Assim, em síntese, o *desafio* entre os dois violinos é uma seção conectiva a dois momentos vitais do andamento. “Estes pontos da partitura são, para mim, o momento do "sonho", de Adão, em antítese ao ‘despertar’ de Eva (constatação da morte); a experimentação do fruto do bem e do mal (antítese); desejo e medo; morte e ressurreição; *caboclinhos* e *Incelenças*”<sup>142</sup>.

A manipulação de elementos provenientes da cultura popular, expõe a intenção de Guanais em aproveitar o âmbito cultural nordestino, tornando-os integrais simbióticas em sua música. O que nos permite correlacionar com a delineação do compositor Camargo Guarnieri (1907-1993):

Como dizem os sociólogos, o homem é, ao mesmo tempo, herdeiro, portador e transmissor de cultura. A música brasileira [...] pressupõe a utilização sistemática, direta, do material folclórico. E desse [...] decorre a diversidade de processos de aproveitamento do folclore na música erudita nacional. Essa diversidade de processos não chega a formar “correntes” ou “tendências”. São antes maneiras pessoais de trabalho que o compositor adota, por lhe parecerem, o que melhor se ajusta às suas possibilidades individuais de criação. [...] O que procuro evitar é que esse elemento venha a se tornar, dentro da obra, um corpo estranho. O elemento folclórico deve estar tão integrado na obra quanto na sensibilidade do compositor, do ponto de vista técnico da composição [...]. (Guarnieri apud Verhaalen, 2001: 80).

Outro elemento que salientamos é o *Aboio*. Entoados pelos vaqueiros do sertão nordestino, o aboio é o cântico para chamar o gado. O vaqueiro Leonel Santos em depoimento a autora Maria Maurício reforça nossa delineação: “É o canto que o gado entende, que o gado ouve, é um canto penoso, bonito[...] O vaqueiro cantando uns três aboio, ‘mermo’ o gado ‘tando’ longe, eles vêm”<sup>143</sup>.

Os aboios<sup>144</sup> entoados despontam valores que ecoam o meio do qual é vivido pelo vaqueiro, um sertão de seca. Este preceito ressoa sobre um canto de característica nostálgica, penosa

---

<sup>142</sup> de Oliveira, 2002: 89

<sup>143</sup> Maurício, 2006: 16

<sup>144</sup> Mario de Andrade (apud Maurício, 2006: 16), relata as particularidades do aboio: “um canto melancólico com que os sertanejos do Nordeste ajudam a marcha das boiadas. É antes uma vocalização oscilante entre as vogais A e Ô. A expressão de impulso final “Oh dá!” também muda para “Êh, boi!”.

ou dolente<sup>145</sup>. O aboio tem raízes de origem africana com íntima ligação na relação com o ocidente e o oriente, como Vladimir Silva nos expõe:

De fato, o parentesco existente entre ocidente e oriente se manifesta na música brasileira de forma evidente e autores como Brandão (1971), Andrade (1989) e Cascudo (1993) citam, dentre outros exemplos, o aboio, chegando a fazer comparações com formas similares encontradas na África Muçulmânica entre os vaqueiros do Nordeste e os negros peuhls do Sudão e suas técnicas de sugestão através do canto sobre o gado. Ao falar do aboio cantado, Cascudo (1993:05) assegura que essa modalidade, de origem moura, berbere, da África Setentrional veio para o Brasil, possivelmente da Ilha da Madeira, dos escravos mouros aí existentes. (Silva apud Moraes, 2009: 105).

O aboio possui estrutura melódica simples e pode ser considerada uma canção sem palavras, bem como, pode possuir a natureza de uma melopeia<sup>146</sup>. Essencialmente modal, o aboio geralmente é baseado sobre os modos lídio, mixolídio ou lídio b7 (modo nordestino). O constructo melódico “amolentado” sobrepuja passo rítmico lento, em analogia ao andar brando do gado, ou como o cantar de uma oração. Estas características então são abordadas na *Missa de Alcaçus*, precisamente no início do *Credo* (do início ao c. 19). No excerto que expomos a seguir, o aboio é inicialmente entoado pelos tenores e baixos (*credo in unum Deum [...]*), em andamento lento ( $\text{♩} = 56$ ), em mixolídio.

**Exemplo 61:** Estrutura do Aboio inserido no *Credo* (*Missa de Alcaçus* – c. 01 ao 06)

The image shows a musical score for two voices: Tenors (Tenores) and Basses (Baixos). The music is written in a simple, modal style with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: Cre -do in u -num Deum, Pa-trem om - ni - po - ten - tem in u num Deum pa-trem. The melody is characterized by a slow, steady rhythm and a mixolydian mode.

**Fonte:** *Missa de Alcaçus*, 2012 [Partitura].

Outra característica remissiva ao aboio consiste na condução da boiada por uma vaqueiro que vai à sua frente, e por outro guia que se posiciona atrás do rebanho, respondendo ou

<sup>145</sup> Moraes, 2009: 105

<sup>146</sup> Como pode ser visualizado em Moraes (2009: 107) e, que nesta abordagem evidenciamos, “O termo melopeia foi concebido por Aristóteles, numa referência aos poetas gregos da Antiguidade clássica, quando oralizavam suas poesias pelas ágoras e praças públicas. Suas poesias oralizadas conseguiam uma espécie de melodia, musicalidade, fruto da própria vivacidade associada à oralização, por isso eles eram chamados aedos ou rapsodos errantes. O que conseguiam com isso era a melopeia – um resultado cantilenante”.



reproduzindo o aboio do vaqueiro que está na frente do gado<sup>147</sup>. Esta divisão também pode ser visualizada na estruturação do aboio do *credo*, entre sopranos e as contraltos ([...] *factorem caeli et terrae* – “que fez o céu e a terra”), em resposta aos tenores e baixos (*credo in unum Deum patrem omnipotentem* [...] – “creio em um só Deus pai onipotente”). Porém, as sopranos passam a entoar a melodia estruturada sob o modo lídio.

**Exemplo 62:** Estrutura do Aboio inserido no *Credo* (*Missa de Alcaçus* – c. 08 ao 13)

The musical score shows four vocal parts: Sopranos, Contraltos, Tenores, and Baixos. The lyrics are: 'om - ni - po - ten - tem fac - to - rem cae - li et ter - rae'. The Sopranos and Contraltos parts are in a higher register, while the Tenores and Baixos are in a lower register. The melody is structured in a way that suggests a call-and-response pattern between the soprano/contralto and tenor/bass pairs.

**Fonte:** *Missa de Alcaçus*, 2012 [Partitura]

A inserção da letra do *credo* faz a aproximação com um tipo específico de aboio, o *Aboio de Roça*. “É uma forma de canto de trabalho, tem letra e é em dueto”<sup>148</sup>. Esta delimitação está correlata à forma em que a melodia inicial do *credo* é estruturada, de dois em dois naipes (baixos e tenores – c.01 ao08 / contraltos e sopranos – anacruse c. 10), formando duetos. Do mesmo modo, — “é menos triste cuja finalidade é excitar para maior produção de trabalho”<sup>149</sup> —. Congruentemente, tal definição pode fundamentar a significativa mudança de caráter e andamento ( $\text{♩} = 108$  c. 22), onde o ritmo preponderante é o baião.

<sup>147</sup> Idem

<sup>148</sup> Ibidem: 78

<sup>149</sup> Idem



### **3 DESAFIO: Apontamentos Interpretativos**

---

*“O regente quando opta pode errar; o que nada opta já errou!”*  
(Herbert Von Karajan<sup>150</sup>)

---

<sup>150</sup> Karajan apud Oliveira, 2002: 13.



### 3.1 O diálogo entre o compositor e o regente (intérprete)

No constructo interpretativo, investigar a relação e o comportamento das estruturas internas que engendram a composição de um autor vivo torna-se um fator importante. Para o compositor Danilo Guanais, a relação compositor *versus* intérprete é um ponto de reciprocidade mútua e dialógica, do qual, cada um pode contribuir para o crescimento e aperfeiçoamento musical do outro<sup>151</sup>.

Enquanto a composição não é executada ela está morta, ela é somente uma semente, ela vive quando vira som pela mão de alguém, seja o maestro ou um grupo de instrumentistas. Depois de sua primeira performance, muitas das ideias que temos e sonhamos [enquanto compositor], elas podem ser uma grande bobagem, podem não funcionar, podem não dar certo ou poder ser feias. Assim, elas podem ir contra ao que você acha de como uma composição deveria ser, mas você achou naquele momento da composição que elas dariam certo. Isso é possível acontecer em música, desenho, arquitetura, pintura, culinária ou em qualquer vertente. É como no vestuário você pensa que dá certo uma roupa, mas quando você veste e se vê com ela, se tem a noção da realidade, vê se dá ou não certo, ou seja, se serão necessários ajustes. (Danilo Guanais<sup>152</sup>)

Segundo o escritor Antônio Lopes<sup>153</sup>, o intérprete possui deveres e obrigações de caráter moral quando o compositor é vivo. Para o autor, a ignorância das indicações de execução musical determinadas pelo compositor corrobora uma deturpação de seus interesses, expondo ao público uma imagem equivocada da composição. De fato, tal argumento possui sua intrínseca importância, mas nos permite questionar: quando determinados apontamentos do compositor não são exequíveis na realidade performativa, ou sua notação não é clara, mesmo assim o intérprete tem que ser objetivo a tais fatos? A resposta pode ser óbvia aos olhos, porém, seria o intérprete mais ignorante ainda se com sua experiência não sugerisse pontos de melhoria que tornarão a obra mais fluida e exequível. Como exposto por Guanais, por vezes o compositor tem uma determinada concepção e a escreve no papel (partitura), mas, nem sempre a mesma quando executada corresponde a sua ideia original, ou não é totalmente exequível. Exemplificando o maestro Daniel Barenboim coloca:

[...] o andamento é o famoso paralelo. O andamento está sempre relacionado com o conteúdo, e muitos músicos cometem o erro fatal, a meu ver, de definir o

---

<sup>151</sup> Guanais, Danilo. **Compositor Danilo Guanais: depoimento [Junho de 2014]**. Entrevistador: Erickson Bezerra de Lima. Natal, 2014. arquivo MP3.

<sup>152</sup> Idem.

<sup>153</sup> Lopes, 2010: 174.

andamento antes de mais nada. Eles seguem o metrônomo, às vezes indicado pelo compositor, e o metrônomo inevitavelmente é rápido demais, porque, quando anota a indicação o compositor não tem o peso do som, tem só a ideia na cabeça. (Barenboim; Said, 2003: 120)

Isto evidencia que o intérprete não deve ter atitudes arbitrárias perante a composição. Para sugerir alterações concisas e estabelecer o dialogismo com o compositor, é preciso antes de tudo ter sua opinião calcada pela investigação e pela análise, pôr a obra em questionamento, pois:

De fato, em primeiro lugar chega-se à contemplação através de um processo muito ativo de interpretação, que, longe de abandonar-se passiva e supinamente à obra, buscou o ponto de vista onde colocar-se para olhá-la: perscrutou-a por todo lado, defrontou-a de mil maneiras, interrogou-a longamente, instaurou um verdadeiro e próprio diálogo com ela, feito de perguntas e respostas, de perguntas que se souberam fazer e de respostas que se souberam captar, tentou compreender-lhe o segredo, buscou a perspectiva mais reveladora e o aspecto mais eloquente; em suma, desenvolveu uma atividade intensa e contínua. (Pareyson, 2001: 2007)

Como descreve o autor H. Brandino<sup>154</sup>, a relação dialógica entre intérprete e compositor pode ser considerada uma dilatação da obra escrita, uma vez que tal relação, pode potencializar o conteúdo presente tanto no procedimento criativo quanto ao que está determinado no corpo da obra. O autor esboça delineações sobre alguns pontos pertinentes a esta relação. Destes, destacamos três fatores dos quais discorreremos a seguir.

O primeiro ponto exposto por H. Brandino é intitulado “Valorização e adaptação na obra das qualidades do intérprete<sup>155</sup>”. Neste, o autor descreve que afora as alterações performativas advindas das apresentações da composição, o compositor escreve de acordo com as potencialidades técnicas e expressivas do intérprete. Este fator vem de encontro ao que Danilo Guanais nos expôs em entrevista, todas as composições que constitui a tríade abordada nesta pesquisa, foram pensadas e escritas para serem executadas pelos ensembles compostos por alunos e professores da Escola de Música da UFRN, explorando através destas composições seus potenciais técnicos e expressivos. “Se estas minhas composições serão fáceis para uma orquestra em Montreal ou Suíça tocar, por exemplo, isto é outro

---

<sup>154</sup> Brandino, 2012: 17

<sup>155</sup> Idem.

problema. Eu pensei nos alunos e professores da escola de música da UFRN, pra eles foi que compus<sup>156</sup>” — nos relata Guanais.

Os outros dois pontos expostos por H. Brandino correspondem respectivamente: “Aprimoramento da notação musical [e] Otimização da obra através da audição presencial<sup>157</sup>”. Acerca do primeiro ponto, o autor descreve as dificuldades que o intérprete tem ao se deparar com a notação de um determinado signo, que o impede de executá-lo com a precisão necessária. Este fator pode ser facilmente resolvido quando o intérprete estabelece o diálogo com o compositor, lhe evidenciando um possível aprimoramento. Conquanto ao segundo, trata da disposição do compositor em realizar modificações em sua composição após observar a sua execução. “Por outro lado, essa ocasião também é pertinente ao intérprete, que pode argumentar e provar suas opiniões e sugestões, por meio da própria performance<sup>158</sup>”.

Mas, ao ouvir o resultado da escrita original, o compositor pode querer trocar partes da notação para que ela esteja mais próxima, desta vez, do seu conceito original. E se o compositor foi surpreendido pela nova interpretação, que no caso usou fatores que não foram escritos ou que não foram pensados na composição original, ele pode fazer a mudança na partitura – talvez em uma edição posterior, ou simplesmente pessoalmente. (Terrence apud Brandino, 2012: 14)

Enquanto escrevia esta dissertação, pude atuar como regente assistente na preparação da *world première* da então recente composição de Guanais, a *Paixão segundo Alcaçus*. Durante os ensaios foram surgindo questões quanto a notação e a exequibilidade de suas determinações, por exemplo, referente à disposição dos instrumentista e cantores no palco (ver cap. 3.5) que não eram factíveis para a performance. Tais apontamentos foram apresentados ao compositor e outros foram sendo observados pelo mesmo no decorrer da preparação.

Um dos pontos que foi observado pelo compositor é referente a sua utilização de fermatas na composição. Durante sua observação ao ensaio Guanais percebeu que as fermatas escritas por ele no decurso da composição, não correspondiam ou preenchiam de fato a sua idealização, pois, elas “quebravam” a continuidade do discurso musical. Sugerimos retirar

---

<sup>156</sup> Guanais, Danilo. **Compositor Danilo Guanais: depoimento [Junho de 2014]**. Entrevistador: Erickinson Bezerra de Lima. Natal, 2014. arquivo MP3.

<sup>157</sup> Brandino, 2012: 12-14

<sup>158</sup> Idem.

todas as fermatas e executar sucintos *cedendo* retornando em seguida *a tempo*. Como pode ser visualizado no excerto abaixo:

**Exemplo 63:** Substituição das fermatas. (*Paixão segundo Alcaçus* – XI Crucificação, c. 189 ao 195).

The image displays a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is written in 2/4 time and includes parts for Soprano Solo (S. Solo), Alto Solo (M-S. Solo), Tenor Solo (T. Solo), Bass Solo (B. Solo), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The lyrics are in Portuguese. The score features several instances of the instruction "Cedendo Tempo" (slowing down) written in red. Red annotations, including 'X' marks and arrows, indicate the removal of fermatas and the addition of slurs to the vocal lines. The dynamics range from *p* (piano) to *mp* (mezzo-piano). The lyrics are: "E ven-do-o ex-pi - rar as-sim, o cen-tu-ri-ão, que es-ta-va di - an - te de - le dis - se: É ver - da-de, es-se ho-mem e -ra o Fi-lho de Deus! É ver - da-de, es-se ho-mem e -ra o Fi-lho de Deus! É ver - da-de, es-se ho-mem e -ra o Fi-lho de Deus!"

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]. Delineações em vermelho acrescentadas pelo autor desta dissertação.

Por outro lado, a ausência das fermatas em determinadas passagens narrativas prejudicavam a exequibilidade do excerto. Neste sentido, adicionar tal elemento foi por nós sugerido e acrescentado pelo compositor.



**Exemplo 64:** Acréscimo de fermatas. (*Paixão segundo Alcaçus* - II A ceia do Senhor, c. 70 ao 79).

The image shows a multi-staff musical score for a percussion ensemble. The instruments listed on the left are Tpa. (Tom-tom), Tpt. (Tom-tom), Tbn. (Tom-tom), Tba. (Tom-tom), Timp. (Tímpano), Pand. (Pandeiro), Prt A2 (Prato suspenso), Congas (Congas), Cx. (Caxixi), Bomb. (Bombo), W.B. (Warrador), V. (Vibração), and Vião (Vião). The score is in 7/8 time. Red semi-circles are placed above various notes across all staves, indicating the addition of fermatas. Dynamic markings such as *p*, *mf*, and *ff* are present throughout the score.

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]. Delineações em vermelho acrescentadas pelo autor desta dissertação.

Outro exemplo de inexequibilidade que constatamos nos ensaios concerne a mudança de instrumento do percussionista 3, da marimba para o triângulo. Levando em consideração o andamento ( $\text{♩} = 240$ ) e o curto intervalo de pausas, não há tempo para que o instrumentista “largue” as baquetas da marimba e se posicione para a execução do triângulo.

**Exemplo 65:** inexequibilidade na troca de instrumento, percussão 3 (marimba / triângulo). *Paixão segundo Alcaçus*: X- Os soldados zombam de Jesus. (c. 92 ao 101).

The image shows a musical score for Percussion 3, divided into Marimba (Mar.) and Triangle (Tri.) parts. The tempo is marked as  $\text{♩} = 240$ . A red box highlights a section where the Marimba part has a note that overlaps with the start of the Triangle part, illustrating the infeasibility of the instrument change at this tempo. The lyrics at the bottom are: "En - tão o le - va - ram pra fo - ra, a fim de cru - ci - fi - cá - lo."

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor].

Para a exequibilidade, o trecho foi então reescrito no momento do ensaio da seguinte forma pelo compositor:

**Exemplo 66:** trecho reescrito, percussão 3 (marimba / triângulo). *Paixão segundo Alcaçus: X- Os soldados zombam de Jesus.* (c. 92 ao 101).

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor].

Estes fatores servem de exemplo inicial de nosso diálogo com o compositor, outras delineações serão ainda expostas nos tópicos subsequentes desta abordagem. Salientamos que as sugestões interpretativas descritas no decorrer deste trabalho foram corroboradas na performance suas exequibilidades, ao mesmo tempo, em que foram revisadas pelo próprio compositor.

### 3.2 O constructo interpretativo a partir do texto

Danilo Guanais evidencia que o domínio textual traz à tona direcionamentos interpretativos dos quais, estão implícitos na partitura. Exemplo destes cita-se, as sobreposições textuais a estruturas musicais, que intensificam metaforicamente as condições emocionais dos personagens, bem como, justifica a utilização de alguns dos elementos oriundos da tradição popular. Isto justifica o importante domínio do intérprete (regente) sobre o texto, pois, o “significante literário reafirma sua relação contínua e sempre cambiante com a vacuidade do sentido musical”<sup>159</sup>. O compositor assim descreve:

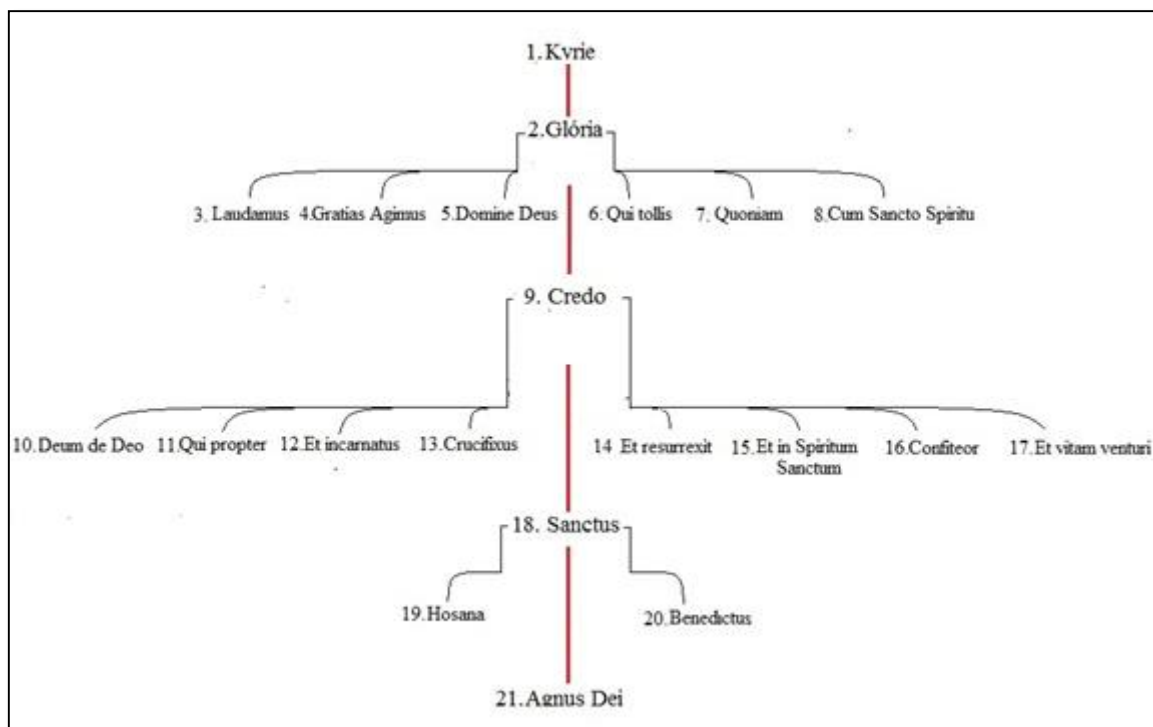
O Texto é a grande referência para a interpretação. A três obras trabalham com a idéia de crença de maneira diferente. A *Missa* é bem passiva nesse ponto ela não popõe nenhuma reflexão, a não ser o fato de que está falando uma temática

<sup>159</sup> Oliveira, S. 2002: 144.

religiosa/sacra nem tão livre, porque a missa dentro da tradição da música religiosa é um dos pontos mais dogmáticos, digamos assim. Ela é [*A Missa de Alcaçus*] estruturada com modos nordestinos, aboio, onde a sonoridade que resulta de alguns movimentos é uma sonoridade nordestina, meio popular, é só esta reflexão que ela permite. O que não é nenhuma novidade o texto ser tratado desta maneira, cada compositor joga com sua própria cultura a compreensão que tem do texto da missa e acho que isto enriquece o valor que ela tem. Na *Sinfonia* e na *Paixão*, já existe uma certa reflexão. Na *Sinfonia* é pelo fato de existir um evangelho apócrifo e a conjugação com poemas que são absolutamente profanos, que trabalham com um grau de sensualidade, que está colocado comentando um texto, digamos de tradição sacra. Na *Paixão*, a conjugação dos três textos diferentes que são: o *Evangelho*, os *Membra Jesu Nostri* e o de José Saramago, que mostram três Jesus diferentes e a forma de ver sua morte é que vão permitir um maior grau de reflexão, ou simplesmente olhar a obra como um todo fazendo uma síntese. Mas fundamentalmente a interpretação vai se basear no texto, porque as passagens instrumentais são todas elas conectivas, mesmo na sinfonia que tem grandes passagens instrumentais, elas são conectivas. (Danilo Guanais<sup>160</sup>)

Na *Missa de Alcaçus* é ausente um conteúdo narrativo, ao contrário do que ocorre nas obras que a sucedem. Este fator possibilita que seus andamentos sejam executados separadamente, ou apenas a sequência linear do *Kyrie*, *Glória*, *Credo*, *Sanctus* ao *Agnus dei*, sem os seus movimentos subsequentes. O organograma a seguir exemplifica tal ponderação.

**Exemplo 67:** Organograma da *Missa de Alcaçus*.



**Fonte:** Organograma elaborado pelo autor desta dissertação

<sup>160</sup> Guanais, Danilo. **Compositor Danilo Guanais: depoimento [Junho de 2014]**. Entrevistador: Erickinson Bezerra de Lima. Natal, 2014. arquivo MP3.

Apesar das simetrias textuais, seções corais específicas<sup>161</sup> da *Sinfonia nº1* e da *Paixão segundo Alcaçus*, podem ser consideradas arquétipos estruturais fechadas em si mesmo, ou seja, possuem aspectos funcionais que as caracterizam como obras menores e autônomas inseridas em uma obra maior. A *Sinfonia* e a *Paixão* possuem perfis sequenciais ou simultâneos, que ora são alternados ou combinados longe de uma repetição sistemática, sendo pontuadas por divisões corais independentes.

Em dado colhido em entrevista, Danilo Guanais exprime preocupação com o sentido interpretativo que pode tornasse equivocado, a partir da má pronúncia, articulação ou omissão de palavras. O texto em latim da *Missa de Alcaçus* por ser comumente utilizado por diversos compositores de temporalidade e localidades distintas, permite maior compreensão independentemente das inflexões e sotaques em sua pronúncia. Inversamente dos textos em português da *Sinfonia* e da *Paixão*, desta última principalmente, que requer nítidos cuidados com a articulação das palavras. Cita-se, como exemplo, a “ária do baixo” (*Paixão segundo Alcaçus*, VI Jesus perante o sinédrio), passagem rítmica e sincopada, com andamento desconfortável para uma clara articulação das palavras, nesta, o virtuosismo é exigido por parte do solista. Guanais, em suas palavras elucida esta preocupação:

Eu me preocupo muito com a letra porque a letra tem que dizer alguma coisa. A *Missa* é em latim, o cuidado com a palavra não é tão grande como na *Sinfonia* e na *Paixão*, que são em português. Isto porque, as palavras são em latim que a maioria das pessoas [músicos e ouvintes] sabem o que significam. Então, *kyrie eleison* se você disser com uma entonação ou articulação “esquisita” alguém vai dizer: estão fazendo de um jeito esquisito *kyrie eleison*, eu sei o que quer dizer “senhor tende piedade de nós” em latim. Então não tem com o que se preocupar tanto, se uma ou outra palavra não ficou muito bem articulada pela soprano ou pelo barítono na *Missa*, mesmo assim as pessoas vão saber de que palavra se tratava. Mas se você diz: “*vai como vai a sombra não permanece*” [*Paixão segundo Alcaçus*, I Introdução], de forma estranha, as pessoas não vão saber ao certo o que você disse, aí perde o sentido. Então eu penso que em primeiro lugar na interpretação está a palavra. Quando a palavra está na língua portuguesa é fundamental. (Danilo Guanais<sup>162</sup>)

As dimensões musicais e textuais não são estruturas dissociadas entre si, são estruturas simbióticas retroalimentarias, ou seja, a música intensifica o conteúdo discursivo do texto e,

---

<sup>161</sup> Isto incide especificamente nos casos dos *Membra Jesu Nostri (Paixão segundo Alcaçus)* e a seção coral estruturada sobre os poemas de Ariano Suassuna na *Sinfonia*, notadamente: A Fêmea e o Macho, O Cego e o Mundo (O Pasto Incendiado) quarto movimento (c. 54) e, O Campo (Sonetos Iluminogravados) primeiro movimento (c. 138).

<sup>162</sup> Guanais, Danilo. **Compositor Danilo Guanais: depoimento [Junho de 2014]**. Entrevistador: Erickinson Bezerra de Lima. Natal, 2014. arquivo MP3.

este, conduz o direcionamento interpretativo sonoro. Partindo deste argumento, o texto direciona a construção de estruturas imagéticas musicais claramente definidas, que subsidiam a leitura interpretativa da dimensão musical da obra.

Como exemplo, retomemos os compassos iniciais da *Sinfonia n.º 1*. Após a instauração do “Tema do tímpano” nos compassos iniciais do primeiro andamento, é superposta a esta estrutura a sequência serial<sup>163</sup>: SD. (B) – H1 = [5, 6, 4, 7, 3, 8], que caminha ascendentemente das violas (II) aos violinos I (a) (grafado em azul). A construção ascendente da estrutura fraseológica é interdependente do discurso textual, fundamentada na narrativa dos pontos “no extremo leste do mundo”, “em direção ao levante” e, “alcança os limites do céu”. Interpretativamente o direcionamento fraseológico é dependente e intensificado pela ideia de “Ascensão” gerada pelo texto. As dinâmicas<sup>164</sup>: *piano* e *mezopiano* expostas de dois em dois compassos regram a intensificação ascendente do direcionamento da frase.

**Exemplo 68:** Interdependência texto e música. “no extremo leste do mundo”, “em direção ao levante”. (*Sinfonia n.º 1* - I andamento c. 9 ao 12)

**Fonte:** Oliveira, 2002: 81. *Sinfonia n.º 1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

<sup>163</sup> Série derivada (B), primeiro hexacorde.

<sup>164</sup> A entrada em ordem sequencial da viola II >, Viola I>, Violino IIb>, Violino IIa>, Violino Ib> e, Violino Ia, justifica a visão dos crescendos e diminuendos que os sobrepõe, como espécie de *Fade in* e *Fade out*.

O excerto abaixo elucida o ápice da estrutura anteriormente delineada, sob a frase: “*alcança os limites do céu*”<sup>165</sup>.

**Exemplo 69:** Interdependência texto e música: “alcança os limites do céu”. (*Sinfonia nº1* - I andamento c. 13 ao 16)

The image shows a musical score for the first movement of the first symphony. The vocal line (Nar. / Deus) is at the top, with the text 'que circunda o mundo inteiro, e alcança os limites do céu.' The phrase 'os limites do céu.' is enclosed in a red box. Below the vocal line are the staves for Violins I and II, Violas I and II, Violoncello (Vcl), and Contrabaixo (Cb.). A blue line and box highlight the musical structure corresponding to the highlighted text.

**Fonte:** Oliveira, 2002: 81. *Sinfonia nº1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

O segundo momento é antagônico ao primeiro, o qual é direcionado pela frase “*pode-se olhar para as profundezas da terra*”. Nesta estrutura (c. 17 ao 24) é utilizado a Série SD (A). O ostinato em dórico continua, agora, descendente, antes tinha a nota “Ré2” como polo, passa a ser estruturado pelo eixo “Fá2”, este elemento ganha mais profundidade sonora com a primeira intervenção do contrabaixo na composição (c.23 e 24).

<sup>165</sup> O componente serial na estrutura deste excerto é complementar a anterior, pela utilização do segundo hexacorde da série derivada “B”: SD. (B) – H2 = [2, 9, 3, 10, 0, 11], com intercalação de um elemento do primeiro hexacorde [3].

**Exemplo 70:** Interdependência texto e música: “pode-se olhar para as profundezas da terra”. (*Sinfonia nº1* - I andamento c. 21 ao 24)

The image shows a musical score for measures 21 to 24 of the first movement of Sinfonia nº1. The score includes parts for Narrator/Deus, Violins I and II, Violas, Violoncello, and Contrabasso. The text 'de maneira que, através de sua transparência, pode-se olhar para as profundezas da terra.' is written above the vocal line. A red box highlights the phrase 'pode-se olhar para as profundezas da terra.'. Blue arrows indicate a descending melodic line across the instrumental parts, and black arrows indicate a descending line in the vocal part, illustrating the interdependence of text and music.

**Fonte:** Oliveira, 2002: 08. *Sinfonia nº1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

Todo o direcionamento “ascendente” e “descendente” deve ser transmitido pelas inflexões do narrador, bem como, o sincronismo deste com o discurso musical. Para tal, sugerimos que na execução tanto da *Sinfonia nº1* quanto da *Paixão segundo Alcaçus* o narrador possua conhecimentos mínimos em teoria musical.

Na *Paixão segundo Alcaçus*, no primeiro andamento, o caráter enérgico e dinâmico ganha mais ênfase com a manipulação textual por subtração linear dos elementos textuais. Ao mesmo tempo em que a alternância métrica entre compassos simples e compostos, ajuda a subsidiar tal caráter, onde essa estrutura possui a intenção e direcionamento de um crescendo (implícito) para chegar ao ponto clímax. — “Esse primeiro momento da *Paixão* tem um impacto, essencialmente dinâmico. Neste movimento não adianta nada fazermos as notas

certas e chegar nos pontos de clímax ocasionado pelo texto e não explodir<sup>166</sup> — disse Guanais.

**Exemplo 71:** *Paixão segundo Alcaçus* – I Introdução (c. 26 ao 39)

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]. No excerto acima, foram reduzido para duas pautas a parte do coro e, por se tratar de uma passagem de mesma estrutura, violoncelo e contrabaixo resumido a um só pentagrama.

Outro exemplo de direcionamento do discurso musical a partir do texto, ocorre no oitavo andamento (VIII Jesus perante Pilatos). Nos compasso 95 ao 99, 105 ao 109 o coro articula a palavra “crucifica-o”. Contudo, tendo por base a passagem bíblica estruturante destes excertos (Marcos 15:10-14), na qual se intensificam os vitupérios da turba contra Jesus, o contexto de “desordem”, que estes dois momentos exigem a si mesmos, não era atingido<sup>167</sup>, pois, o andamento grafado pelo compositor ( $\text{♩} = 68$ ) não favorece a obtenção do sentido contextual. Durante os ensaios, executamos nos compassos supracitados enérgicos e súbitos *Più Mosso*, retornando ao *tempo primo* ao termino dos excertos. O resultado que esperávamos foi alcançado, e este êxito performativo que ora experimentamos e sugerimos, foi então adotado pelo compositor.

<sup>166</sup> Guanais, Danilo. **Compositor Danilo Guanais: depoimento [Junho de 2014]**. Entrevistador: Erickinson Bezerra de Lima. Natal, 2014. arquivo MP3.

<sup>167</sup> A Word première da *Paixão segundo Alcaçus*, ocorreu no dia 21 de Julho de 2014, na Paraíba, durante o V festival internacional de música de Campina Grande. Foram realizados ao todo seis ensaios, contando do dia 14 a 21/07/2014, dos quais participei efetivamente como Regente Assistente. Destes ensaios resultaram oito documentos audiovisuais. Estes evidenciam ajustes na obra que sugerimos ao compositor durante os procedimentos de preparação, que serão tratados nesta abordagem.



Exemplo 72: Estruturação do *Più Mosso*. *Paixão segundo Alcaçus* – VII Jesus perante Pilatos (c. 93 ao 101)

The musical score is for a scene titled "Più Mosso" from the opera "Paixão segundo Alcaçus". It is marked with a tempo of quarter note = 68. The score includes parts for Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Tromba (Tba.), Percussion (Prt A2, Prt susp), Cymbals (Cx.), Bombs (Bomb.), and a Soloist (T. Solo). The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) all sing "Cru - ci - fi - ca - o!". The instrumental parts feature complex rhythmic patterns with triplets and dynamic markings like *mp*, *ff*, *mf*, *f*, and *p*. A red bracket highlights the "Più Mosso" section, and a blue bracket highlights the "tempo primo" section. The vocal soloist has two lines of lyrics: "No-va-men te e les gri - ta - ram:" and "E Pi - la - tos lhes dis - se:". The instrumental parts include Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Tromba (Tba.), Percussion (Prt A2, Prt susp), Cymbals (Cx.), Bombs (Bomb.), and a Soloist (T. Solo).

Fonte: *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]. Compassos com pausas foram omitidos.

### 3.3 O constructo interpretativo dos elementos oriundos da cultura popular

Para compor uma obra de conotação armorial, é necessário mergulhar sobre elementos musicais oriundos do folclore nordestino, e manipulá-los com elementos da cultura erudita. Apesar do contexto de contemporaneidade que a trilogia advoga para si, os elementos

folclóricos não são uma inserção gratuita. Podemos considerá-los parte de um sistema cardiovascular que mantém o fluxo das obras vivo e pulsante. Constituindo estes sistema estão: os romances de Alcaçus, os *caboclinhos* e as *Incelenças*, o canto em desafio e o aboio, além de padrões rítmicos populares como o baião e o maracatu.

Tanto o aboio presente na *Missa* quanto os repentis, o canto em desafio e as *Incelenças* (*Sinfonia*), por exemplo, possuem características sonoras ríspidas e por vezes anasaladas por parte daqueles quem o executam (o cantador/repentista, aboiador ou carpideiras). São elementos que carregam em si uma sonoridade típica. Esta particularidade é ponderada por Mário de Andrade da seguinte forma: “O canto se desenvolve por aproximações destes sons reconhecíveis, inteiramente envolvidos numa nasalização confucionista, empregando sistematicamente portamentos arrastados, voluntárias indecisões de entoação, uma verdadeira névoa sonora [...]”<sup>168</sup>.

Complementando, evidenciamos propriedades estéticas levantadas por Oliveira<sup>169</sup> a partir de sua prospecção sobre as gravações dos romances colhidos pelo professor Deífilo Gurgel. Oliveira elucida quatro pontos, Voz, Afinação, Dicção e Improvisação, expondo-os da seguinte forma:

- Características estéticas (de interpretação, inferidas a partir das gravações):
  1. Voz.

A emissão é natural, não ocorrem aparentemente preocupações com a impostação, inflexão ou projeção da voz.
  2. Afinação.

Incide maior preocupação com a representação da estrutura melódica do que com a afinação precisa.
  3. Dicção.

Ocorre preocupação em dar maior importância com o fluxo das palavras do que com a compreensibilidade do texto.
  4. Improvisação.

Vale salientar que apesar da improvisação estar presente na maioria das manifestações folclóricas como demonstração de criatividade, na expressão das romanceiras o improviso não se faz presente.

---

<sup>168</sup> Mario de Andrade apud Moraes, 2009: 68

<sup>169</sup> de Oliveira, 2013: 41-42.

A partir de tais ponderações indagamos: a dilatação destes elementos na arquitetura da trilogia composicional implica transpor tais particularidades sonoras na construção de sua interpretação? Ao ser questionado, Danilo Guanais nos dá a seguinte declaração:

Existe muitas maneiras de pensar nisso. Eu particularmente gosto de pensar dentro da filosofia do que é a estética armorial. A estética armorial tem a pretensão com base em elementos da cultura popular criar um discurso erudito. Se é um discurso erudito não há preocupação com a sonoridade popular. Se fosse do contrário, eu colocaria a própria romanceira dentro da *Missa* ou da *Paixão*, ou colocaria o rabequeiro dentro da *Sinfonia*. Não acho que isso seria armorial, isto seria uma outra interação. No momento em que um regente, na *Sinfonia*, por exemplo, no monólogo de Eva, onde se usa o tema da *Incelença*, ele não tem que fazer do violino que a acompanha, um som de uma rabeça. Eu não penso assim. Agora, o intérprete pode propor uma leitura, por exemplo: se o ritmo é um pouco mais flexível ao rubato em determinados momentos e, é comum isso na prática, eu acho que isso pode ser incorporado. Com a questão da sonoridade eu acho complicado [...], na minha cabeça o discurso é erudito, a sonoridade popular, a sonoridade cultural do povo ela é peculiar ao povo. A orquestra sinfônica tocando com a sonoridade que é peculiar ao povo, eu acho isso um deslocamento, a não ser que isso seja um efeito buscado em uma peça contemporânea, o que não é o caso. Apenas uma sutil aproximação sonora, não uma imitação. Eu já penso que o elemento da cultura popular, serve como uma referência composicional, uma maneira de dizer assim: eu estou em sintonia com a identidade do meu povo. (Danilo Guanais)<sup>170</sup>

Em outras palavras, o compositor quer evitar na construção interpretativa das composições, que o intérprete adote particularidades referentes a sonoridade musical popular nordestina. Uma romanceira, aboiador ou rabequeiro, por exemplo, não possuem extremas preocupações com a impostação da voz ou afinação. Na rabeça, cordas de arame completam a rusticidade sonora do instrumento, implicando em uma afinação imprecisa, o que não cabe na realidade sinfônica. Contudo, uma sutil aproximação sonora é cabível. Neste sentido, cabe exemplificar que um violino — representante associativo de uma rabeça aguda — através de procedimento técnico *sul tasto*, pode aproximar-se da sonoridade opaca de uma rabeça.

A substituição dos instrumentos populares pelos eruditos ocorria com base nos recursos similares aos instrumentos, porém os instrumentos eruditos não deveriam imitar os instrumentos populares, e sim buscar uma aproximação timbrística de acordo com o estilo Armorial. (Silva, 2014: 14)

A partir da resposta de Danilo — acima explicitada —, nos possibilitou fazer outro questionamento — Em sua resposta você credita ao intérprete, no nosso caso, o regente a

---

<sup>170</sup> Guanais, Danilo. **Compositor Danilo Guanais: depoimento [Junho de 2014]**. Entrevistador: Erickinson Bezerra de Lima. Natal, 2014. arquivo MP3.

competência de propor leituras, mas, qual o limite desta proposta para que a mesma não ultrapasse seus ideais composicionais? E, existe este limite?

Esse limite existe, o difícil é defini-lo. Cada obra é um caso, e cada caso é um caso. Por exemplo, a *Sinfonia nº1* e a *Paixão segundo Alcaçus*, possuem uma gama muito variável de intenções, uma gama muito variável de dramaticidade em seus movimentos, que permitem várias leituras diferentes. Já uma obra como a *Missã de Alcaçus*, por exemplo, com vinte e um movimentos, mas cada um desses movimentos são bem fechados nas suas características de agógica, não se permite a tantos arroubos interpretativos. A *Sinfonia* e a *Paixão* talvez sejam mais livres nesse ponto. Até porque de propósito eu não deixei na partitura todos os elementos, todos os critérios fechados. Eu propus uma dinâmica, propus um andamento, mas, é maleável é tudo estrutura flexível. Então esse limite que você fala, deve ser guiado pelo bom senso, e pelo resultado. O resultado não pode ser grotesco em relação ao que foi proposto pela composição. (Danilo Guanais)<sup>171</sup>

### 3.4 Padrões rítmicos populares: o Baião e o Maracatu

Os padrões rítmicos que embasam a arquitetura da tríade sofrem influência direta do baião, e do maracatu. Suas características e particularidade rítmicas, requerem atitudes e direcionamentos interpretativos específicos. Agógica da frase, acentuações ou arcadas adotadas de forma equivocada ou inconscientemente podem denegrir a construção performativa. Segundo Raymundo<sup>172</sup>, este fator se deve pela inexperiência dos intérpretes eruditos no âmbito da música popular ou, por desconhecimento — por parte de músicos estrangeiros — de certas peculiaridades inerentes a música popular brasileira.

O primeiro que expomos é o baião. Gênero difundido no nordeste desde o século XIX como música instrumental coligada a dança. Porém, foi no século XX<sup>173</sup> que este elemento se desenvolveu como estrutura para acompanhar poetas e cancioneiros populares<sup>174</sup>.

A frequente apresentação do baião em forma rondó provavelmente facilitou sua trajetória à popularidade nacional. As pessoas facilmente memorizam os refrãos e rimas rapidamente enquanto dançam. Outro fator cativante no baião são seus versos, que quase sempre narram estórias populares inspiradas em personagens conhecidos em uma certa comunidade, personagens folclóricos, pessoas famosas,

---

<sup>171</sup> Idem.

<sup>172</sup> Raymundo, 1999.

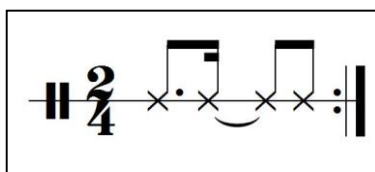
<sup>173</sup> Luiz Gonzaga do Nascimento, popularmente conhecido como Luiz Gonzaga, foi um músico, cantor e poeta pernambucano, responsável pela difusão do baião em âmbito nacional. Rendendo-lhe o título popular de “o Rei do baião (Maurício, 2006; Raymundo, 1999)

<sup>174</sup> Alvarenga, 1982.

casos de amor, além de relatos do cenário geográfico e temas ecológicos em geral referentes ao norte e nordeste brasileiros. (Raymundo, 1999: 02)

A estrutura melódica do baião não ultrapassa o âmbito de uma oitava. Como a maioria dos gêneros musicais nordestinos, possui propriedade modal. A sua estrutura rítmica possui divisão binária ( $\frac{2}{4}$ ) e sempre ritmicamente sincopada. No exemplo abaixo expomos sua estrutura rítmica basilar:

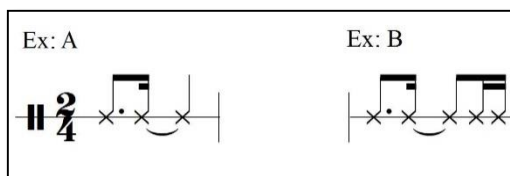
**Exemplo 73:** Célula rítmica padrão do baião



**Fonte:** Raymundo, 1999: 04

A célula rítmica do baião possui variações, como descreve Raymundo. Entretanto, duas destas variações são consideradas mais corriqueiras. A primeira consiste em unir as duas últimas colcheias (Ex. A) e, a segunda, em subdividir a última colcheia em duas semicolcheias (Ex. B). Mas sua característica sincopada, com o ataque no primeiro tempo do compasso e a articulação da quarta semicolcheia caracterizando a sincopa que é invariável.

**Exemplo 74:** Variações da célula rítmica do baião



**Fonte:** Raymundo, 1999: 04

A referenciação do baião no corpo estrutural da tríade composicional de Guanais, ocorre de duas formas. A primeira, acontece em estrutura com direcionamento melódico-rítmico. A segunda e mais preponderante, incide apenas como estrutura rítmica. Ambas as formas constituem células de acompanhamento. São frequentemente executada por instrumentos graves, como por exemplo, violoncelo e contrabaixo com sutis características percussivas. Na *Paixão segundo Alcaçus*, é comum a estrutura do baião apresentar contorno melódico:

**Exemplo 75:** Estruturação do baião – *Paixão segundo Alcaçus*: V Jesus é traído e preso (c. 49 ao54).

The image shows a musical score for a piece titled 'Paixão segundo Alcaçus'. It features four vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) and three instrumental parts (Violão, Violoncelo, Contrabaixo). The lyrics are in Portuguese and describe the betrayal and arrest of Jesus. The Violoncelo part is highlighted with a red box. The score includes dynamic markings such as 'mp' and 'p'.

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor].

De acordo com a autora Sônia Raymundo<sup>175</sup>, quando uma estrutura melódica é construída sobre um padrão rítmico facilmente identificado, é natural na execução sua ênfase pela articulação. No entanto, cuidado deve ser tomado com a nitidez de tal articulação. Como podemos ver — no exemplo acima explicitado — a célula do baião sendo executada pelo violoncelo de dois em dois tempos por compasso. Como a mesma possui um contorno melódico construído em ostinato, deve ser deprimida a possibilidade de enfatizar este contorno ou uma nota específica. O que é imperativo, em si, é a estrutura rítmica, do primeiro e terceiro tempo, onde deve ser um pouco desvalorizada a colcheia pontuada e acentuada a semicolcheia, assim, gerando um “balanço” rítmico onde a síncope é destacada. Este fator é então delineado pelo compositor e integrante do movimento Armorial Clóvis Pereira (\*1932), em depoimento a autora Ariana Nóbrega:

Clóvis Pereira, comenta que uma das maiores dificuldades dos músicos na execução do repertório armorial foi o emprego das síncopas. Complementa dizendo que raramente se encontra um instrumentista de corda que saiba tocar bem as síncopas no Brasil, geralmente se toca de uma forma "matemática", sem balanço. Ele atribui essa dificuldade ao direcionamento do ensino da música brasileira nas escolas de Música e conservatórios, onde o repertório predominante

<sup>175</sup> Raymundo, 1999: 06. A autora evidencia e sugere em seu trabalho formas de articulação rítmica do baião, das quais pude “experimentar” na prática com as obras abordadas.

é de compositores estrangeiros, não havendo uma vivência, um conhecimento da música popular. Clóvis Pereira explica, por exemplo, que há determinadas notas pontuadas, pontos de aumento, que, durante a execução numa obra, não obedecem ao tempo escrito na partitura. Uma nota que se prolonga até o compasso seguinte não precisa ser necessariamente cumprida. Ele percebe que os músicos que têm formação musical em escolas de música apresentam mais dificuldade para entender essa questão em relação aos músicos que tocam “de ouvido”. (Clóvis Pereira apud Ariana Nóbrega, 2007: 07)

Congruentemente, o segundo e quarto tempo não requer tanta atenção, pois, por se tratar dos tempos fracos do compasso, não é um elemento caracterizante do baião por ser uma célula comumente variável (ver ex. 74). De tal modo, a frase do violoncelo deve ser pensada com direcionamento levemente percussivo.

No exemplo a seguir, apesar da variação rítmica do padrão e de uma linha melódica serialista, a sugestão supracitada pode ser transposta para tal. Contudo, a primeira semicolcheia que antecede a síncope pode ser pensada como apoiatura.

**Exemplo 76:** Estruturação do baião – *Paixão segundo Alcaçus*: I - Introdução (c. 104 ao 106)



**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

Na *Missa de Alcaçus*, a célula do baião é manipulada apenas como notas em ostinato<sup>176</sup>. Contudo, na introdução do *Kyrie* o padrão rítmico do Baião aparece fragmentado. O segundo violino executa ostinato em semicolcheias com acentuação — no primeiro tempo — da primeira e quarta semicolcheia, bem como, acentuação no terceiro e quarto tempo do compasso. Quando esta estrutura é sobreposta ao elemento temático (c 09 ao 10), executada pela viola e violoncelo, é onde caracteriza de forma implícita a estruturação rítmica do baião. Violas e violoncelos prolongam a nota Ré por dois tempos, e a caracterização da síncope do baião ocorre pela acentuação dada pelo segundo violino na quarta semicolcheia. Sugerimos que as notas em destaque vermelho sejam mais enfatizadas que as outras, e as semicolcheias que estão sem acentuação escrita sejam articuladas de forma curta e precisa.

<sup>176</sup> Os padrões rítmicos manipulados na *Missa de Alcaçus*, estão presentes nos seguintes andamentos: *Kyrie* e *Glória*: *gratias agimus, cum sancto spiritu*; *Credo*, *et vitam venture* e *Agnus Dei*.

**Exemplo 77:** Estruturação do baião – *Missa de Alcaçus: Kyrie* (c. 06 ao 10)

**Fonte:** *Missa de Alcaçus*, 2012 [Partitura]

Por outro lado, é na *Sinfonia nº1* que o baião deixa de ser manipulado como uma simples estrutura rítmica para ser abordada como elemento temático ou componente conectivo entre seções. A estrutura deste objeto temático é uma extensão rítmica do padrão basilar do baião. Este elemento constitui também uma autocitação de uma obra anterior a *Sinfonia*, um quinteto para cordas denominado *Novena das pedras*.

**Exemplo 78:** Extensão rítmica do padrão basilar do baião - *Novena das pedras* (D. Guanais c. 169 ao 174)

**Fonte:** *Novena das pedras*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

Na obra mencionada, a estrutura do baião é apenas de acompanhamento melódico. Quando este objeto é manipulado na *Sinfonia nº 1*, deixa de ser uma estrutura heterogênia para ser um elemento homogêneo<sup>177</sup> na nova realidade. Pois:

<sup>177</sup> De acordo com Houaiss (2001: 2007), Uma estrutura pode ser considerada homogênia quando: “possui igual natureza e/ou apresenta semelhança de estrutura, função, distribuição etc”. Como ocorre na manipulação do mencionado objeto na *Sinfonia nº1*.



Quando a citação é motivada pela relação estrutural entre o material a ser citado e o conjunto no qual será acoplado, por exemplo. Ai, o material citado adere totalmente ao tecido sonoro. [...] cria também um novo plano de percepção do material como um todo. [...] possibilita a passagem do material a ser citado de apenas referência a parte integrante de um universo [...]. (Tragtenberg, 1991: 31).

A estrutura rítmica do baião é estendida passando a ter mais dois pontos sincopados. Ritmicamente a estrutura do compassos 49 é um elemento retrogrado do tempo primo do compasso 48. Em suma, a resultante é uma arquitetura uniforme com quatro colcheias pontuadas. Este novo arquétipo, é denominado por Guanais de “Tema do Desespero” por preceder o elemento textual da morte de Adão: *E todo prazer desta vida chegou a um fim* (c. 80 e 81; segundo andamento<sup>178</sup>).

**Exemplo 79:** Estruturação do baião – *Sinfonia n.º1*: primeiro andamento. “Tema do desespero” (c. 46 ao 49)

**Fonte:** *Sinfonia n.º1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

No excerto acima todas as cordas executam a mesma estruturação rítmica, não sugerimos que todos articulem a sincopa por igual. Isso acarreta desequilíbrio na continuidade da frase,

<sup>178</sup> O primeiro momento em que esta estrutura é manipulada ocorre no primeiro andamento (c. 44). E possui a mesma conotação estrutural no segundo andamento (c. 82).

gerando “soluções”. Como podemos visualizar a célula do baião “estendido” sendo executada pelas violas e segundo violinos sem delimitação melódica. Nestes, por repetirem a mesma nota, a articulação da síncope deve ser acentuada. A linha dos primeiros violinos, violoncelos e contrabaixos, onde a delimitação melódica do ritmo ocorre, devemos ter atenção com o direcionamento melódico, tencionando-a como se ocorresse pequenos *crescendo* de dois em dois compassos. Neste caso, a síncope precisa ser articulada e não acentuada. O segundo tempo dos compassos 47 e 49, pode ser pesando como elemento anacrústico do compasso seguinte.

Gênero de tradição pernambucana enraizado na cultura da cidade do Recife, o maracatu é componente rítmico estruturante presente somente na *Missa* e na *Paixão segundo Alcaçus*. A autora Marina Marinho<sup>179</sup>, evidencia que pela riqueza e variedade rítmica, o maracatu torna-se uma das fontes de inserção composicional, servindo não só de inspiração para composições Armoriais, mas, para compositores considerados nacionalistas, como Francisco Mignone (1897-1986).

O maracatu, especificamente o maracatu-nação<sup>180</sup> ou como é popularmente conhecido de maracatu de “baque virado”, nomeia um cortejo real acompanhado por um grupo essencialmente constituído por instrumentos percussivos, que desfila pelas ruas da cidade do Recife e, ou Olinda (região metropolitana) no período do carnaval<sup>181</sup>. O Compositor Guerra-Peixe (1914-1993), que também integrou o movimento armorial, publicou em 1955 o livro *Maracatus do Recife*, considerado ainda na atualidade uma das investigações mais completas sobre os maracatus<sup>182</sup>. Neste, delineia Guerra-Peixe às seguintes palavras sobre o maracatu nação, evidenciando o fator da denominação “baque virado”:

Um sinônimo de “toque” é baque. Nos antigos Maracatus participam infalivelmente mais de uma zabumba — no mínimo três. Por isso seu ritmo de percussão é chamado de “toque dobrado”, ou “baque dobrado — ou, ainda, “toque virado” ou “baque virado”. A palavra **virado** funciona aqui na acepção de dobrado. [...] sem exceção, realizam baques altamente intensos e sincopados que,

---

<sup>179</sup> Marinho, 2010.

<sup>180</sup> Nossas delimitações se concentraram apenas no maracatu nação ou maracatu de baque virado, pois, é a única vertente da qual é manipulada por Guanais. Apenas como forma de explanação, o outro tipo de maracatu é o de “baque-solto”. “O maracatu nação, também conhecido como maracatu de baque virado, abundante na capital pernambucana, provavelmente recebeu essa denominação para diferenciá-lo daquele que surgiria depois, na zona rural, o maracatu de baque solto, fazendo jus às peculiaridades musicais de cada uma dessas modalidades.

<sup>181</sup> Lima, 2010

<sup>182</sup> Guillen, 2007.

pela sua relevância e singularidade no toque, caracterizam o ritmo de conjunto no acompanhamento das melodias. (Guerra-Peixe, 1955: 67)

O grupo composto por instrumentos percussivos que acompanha o cortejo real se resume, por exemplo em: afayas, caixas de guerra e tarol, gonguê/agogô e mineiro (um tipo de ganzá)<sup>183</sup>. A estrutura rítmica é construída em compasso quaternário. O início do toque (baque) pode ser dividido em duas seções. A primeira, segundo as observações descritas por Guerra-Peixe, é um andamento moderado aproximadamente a  $\downarrow = 84$ . Um acelerando faz a conexão com a segunda parte, mais animada que marca aproximadamente  $\downarrow = 112$ <sup>184</sup>. Sucessões frequentes de ataques em contratempo e ritmos sincopados requer a atenção dos executantes quando se vira (dobra) o toque (baque). Assim, “os executantes, então, ao evitarem prejudicar a sincopação característica, são conduzidos a praticarem com maior veemência o que antes executavam com menor intensidade<sup>185</sup>”. Guerra-Peixe complementa que este fator, faz a “orquestra de maracatu alcançar uma pujança — sonora e seca, ao mesmo tempo — jamais atingida por outro grupo de percussão<sup>186</sup>”.

Das diversas variações explicitadas por Guerra-Peixe em seu livro, condensamos o toque mais corriqueiro que caracteriza o maracatu de baque virado, em três linhas rítmicas basilares sobrepostas. Como ver-se-á no exemplo a seguir, a execução das linhas rítmicas que caracterizam o toque de cada instrumento percussivo em particular.

**Exemplo 80:** Toque percussivo do maracatu de baque virado

The image shows three staves of musical notation for percussion instruments in 4/4 time. The top staff is for Agogô, showing a sequence of quarter notes. The middle staff is for Caixa de Guerra/Tarol, showing eighth notes with accents. The bottom staff is for Bombo/afaya, showing quarter notes with accents. Each staff begins with a double bar line and a 4/4 time signature.

**Fonte :** Barros, 2013: 262. Variações desta redução também podem ser averiguadas em: Guerra-Peixe, 1955: 70.

<sup>183</sup> Lima, 2010.

<sup>184</sup> Guerra-Peixe, 1955.

<sup>185</sup> Ibidem: 68.

<sup>186</sup> Idem.

Guanais manipula a estrutura do maracatu de baque virado na *Missa de Alcaçus*, especificamente no constructo do segundo movimento, Glória. A inserção rítmica do maracatu — linha rítmica do agogô — permeia todo o movimento. No entanto ocorre deslocamento métrico ocasionado pela utilização do compasso composto  $\frac{5}{8}$  (2+3), resultando em um reconhecimento da estrutura basilar do maracatu de dois em dois compassos com acréscimo de duas colcheias ao final de cada frase.

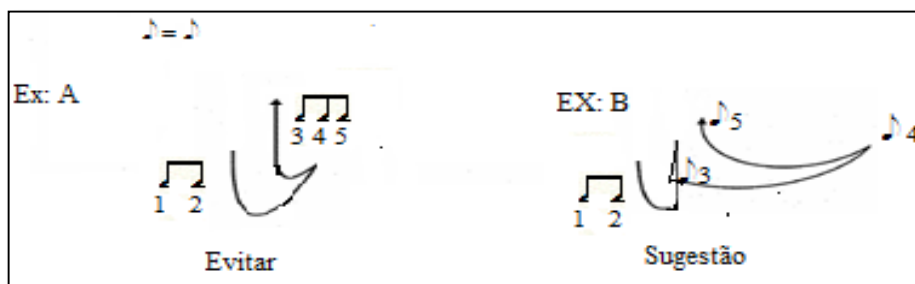
**Exemplo 81:** Estrutura do Maracatu – 2. Glória c. 01 ao 04 – *Missa de Alcaçus*.

The image shows a musical score for the Gloria section of the Mass of Alcaçus. It includes staves for Soprano, Contralto, Tenor, Bass, Violão, and Percussion. The percussion part is specifically labeled 'agogô' and marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. A red box highlights the percussion staff, and a black box highlights a specific rhythmic pattern within it. The score is in 5/8 time and features a complex rhythmic pattern.

**Fonte:** *Missa de Alcaçus*, 2012 [Partitura]..

Na execução do elemento caracterizante do maracatu, como sugestão interpretativa, evitasse enfatizar esta linha percussiva, ou alguma “nota” específica do agogô. Isto porque, o instrumento (agogô) possui alta característica sonora, e o cuidado deve ser direcionado em manter o equilíbrio sonoro deste com o restante do ensemble. Outra particularidade que sugerimos é referente a delimitação geométrica adotada pelo regente. Por se tratar de um andamento com fortes características rítmicas e pelo deslocamento métrico, recomendamos a subdivisão da parte ternária do compasso o que facilita a precisão rítmica por parte dos músicos, como pode ser visualizado nos esquemas geométricos elucidados no exemplo a seguir:

**Exemplo 82:** sugestão da geometria gestual para execução do Glória da *Missa de Alçaçus*.



**Fonte:** Exemplo elaborado pelo autor desta dissertação

Compreender a manipulação do maracatu neste movimento, é uma das categorias para a percepção estrutural deste em sua totalidade. Como elemento estruturante na construção temática, e de subestruturas repetitivas, mas que originam a unidade do todo, como explica Guigue:

Sendo a música uma arte que necessita do tempo para se concretizar a percepção, ela terá que ser concebida em função da memória de quem a ouve. Isto significa que, ao escutarmos uma obra musical, construímos a nossa percepção a partir do material sonoro que aparece no princípio, o qual vai passar a servir de referência essencial para tudo o que vamos ouvir conseqüentemente. Repetindo este material inicial, de forma clara ou sutil, em lugares estrategicamente escolhidos, e intercalando-o com outro, ou bem diferenciado, o compositor desperta o nosso interesse e permite que acompanhem a estrutura temporal da obra, a sua dinâmica, a sua história. Ademais, a repetição do material de referência consolida a percepção da obra como um todo unitário, homogêneo, enquanto a inserção de elementos contrastantes dá consistência qualitativa ao tempo que a obra ocupa. (Guigue apud Marinho, 2010: 120)

Lima<sup>187</sup> em sua tese de doutoramento, explica a complexidade da música do maracatu e que suas sutilezas e nuances podem ser imperceptíveis para um intérprete que não seja um “iniciado”. Este fator ainda se tonifica quando os elementos caracterizantes são manipulados por procedimentos composicionais eruditos, por exemplo, sobreposição de texturas, fragmentação ou aumento rítmica e estrutura retrograda, etc.

Estas sutilezas e nuances estão presentes na *Paixão segundo Alçaçus*. Inicialmente tomemos como exemplo o sexto andamento VI- Jesus perante o Sinédrio. No excerto que evidenciamos estão presentes as três linhas fundamentais que outrora apresentamos (ver ex. 80). De modo específico tomemos por base as linhas do oboé e do fagote.

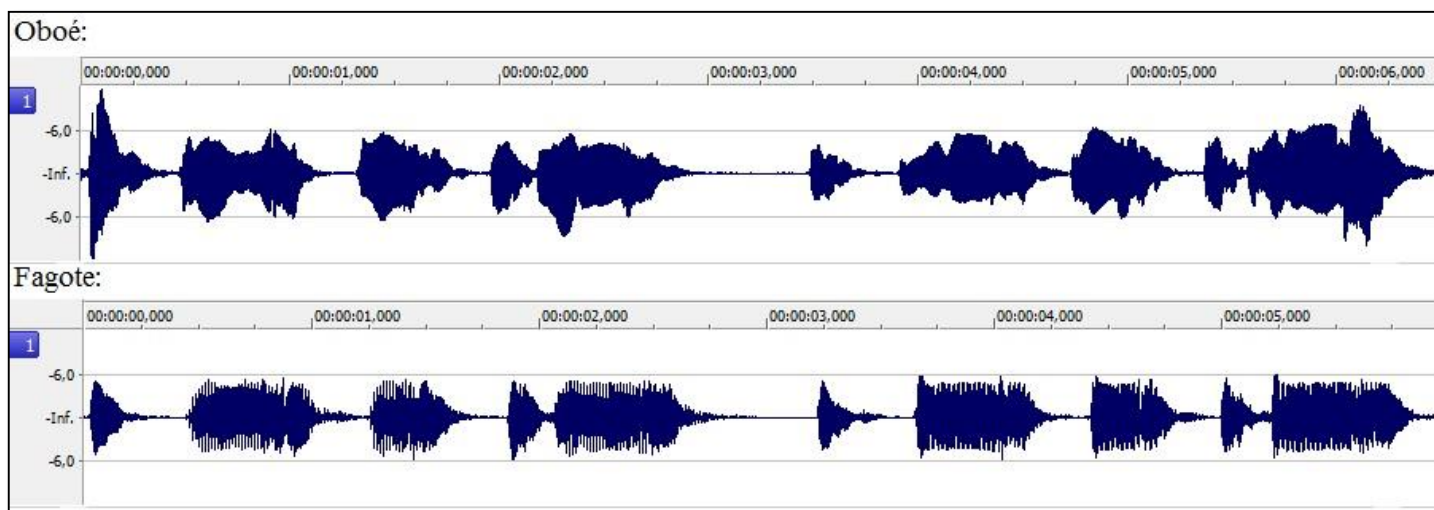
<sup>187</sup> Lima, 2010.

**Exemplo 83:** Estrutura do Maracatu – VI. Jesus perante o Sinédrio c. 95 ao 98 – *Paixão segundo Alcaçus*.

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

Durante o desenvolvimento desta investigação, solicitamos aos professores de oboé e fagote da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, a execução do trecho acima evidenciado. Para garantir uma visão interpretativa mais neutra, não identificamos o compositor e a obra do respectivo excerto, e gravamos a execução. Ambos executaram o trecho valorizando o contorno melódico-intervalar, delineado nas notas que estão com ligaduras, sem tanta ênfase nas acentuações escritas.

**Imagem 7:** Espectrograma (A). Correspondente ao excerto Maracatu – VI. Jesus perante o Sinédrio c. 95 ao 98 – *Paixão segundo Alcaçus*.



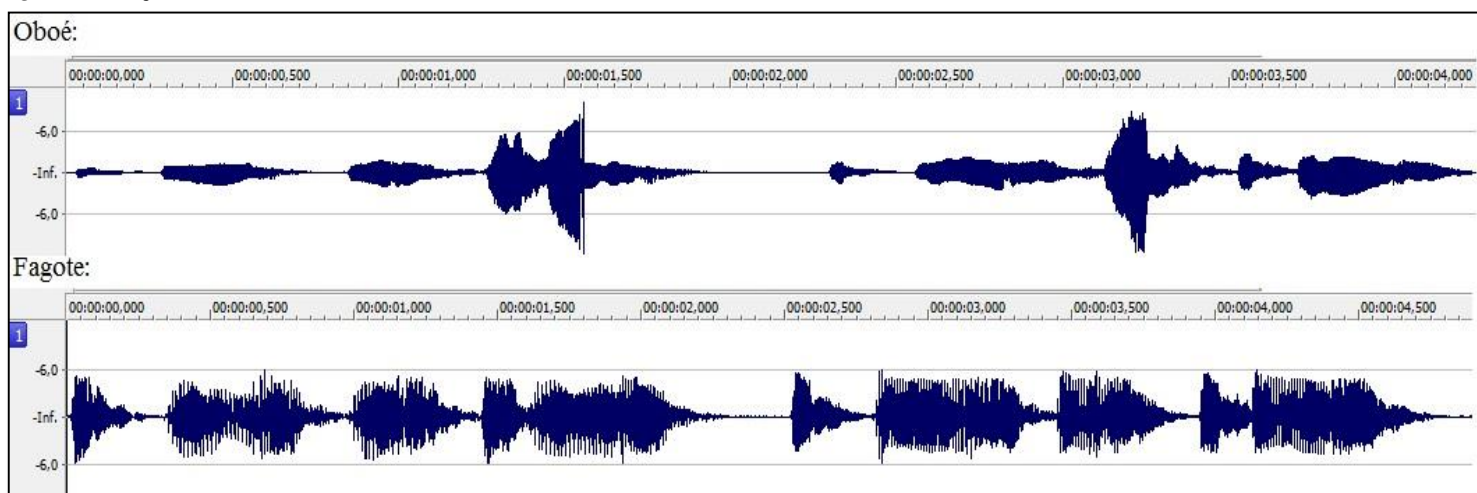
**Fonte:** Elaborado pelo autor desta dissertação.

Os professores não perceberam de que o excerto executado por eles era uma variação da célula rítmica basilar do maracatu — comumente executada pelo agogô —. O espectrograma (A) evidencia este fator, tanto na temporalidade levando o trecho a durar aproximadamente seis segundos, quanto demonstra a ausência dos acentos.

Após esta primeira execução, sugerimos aos professores que executassem o excerto uma segunda vez. Neste momento, informamos que esquecessem uma delineação melódica, e pensassem estritamente no ritmo, como se fosse uma frase executada por um agogô de maracatu.

A segunda execução foi então gravada e resultou no espectrograma (B). Ponderando-o, a temporalidade da gravação foi reduzida para quatro segundos, o que evidencia que a execução se tornou mais viva. Observando e comparando o espectro do oboé e do fagote, com o anterior, podemos ver evidentemente os pontos em que a acentuação do ritmo se tornou mais enfática.

**Imagem 8:** Espectrograma (B). Correspondente ao exceto Maracatu – VI. Jesus perante o Sinédrio c. 95 ao 98 – *Paixão segundo Alcaçus*.



**Fonte:** Elaborado pelo autor desta dissertação.

A mesma estrutura que compreende as três linhas rítmicas do maracatu de baque virado reaparecem nos compassos 105 ao 110. Nesta segunda manipulação realizada por Guanais, a estrutura está em compasso  $\frac{12}{4}$ , e é acrescentado o agogô executando a frase que lhe é peculiar. A estrutura do maracatu é entrelaçada com um ritmo de valsa, executada pelos metais, resultando em um amalgama rítmico que origina uma descentralização métrica.

Sugerimos que o intérprete não intencione enfatizar um ou o outro aspecto rítmico, mas que se mantenha o equilíbrio entre ambos. As frases do oboé e do fagote devem ser pensadas ritmicamente. Este detalhe ganha mais suporte com a inserção do agogô sob a linha destes instrumentos. Conquanto ao clarinete a mesma intensão interpretativa deve ser delineada, pois, sua estrutura é análoga a linha executada pela caixa clara, uma vez que se trata de uma frase rítmica caracterizante do maracatu.

**Exemplo 84:** Estrutura do Maracatu – VI. Jesus perante o Sinédrio c. 105 – *Paixão segundo Alcaçus*.

The image displays a musical score for 'Paixão segundo Alcaçus'. The score is divided into several sections. The top section includes woodwinds: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The middle section includes percussion: Agogos, Caixa (Cx.), and Bombom (Bomb.). The bottom section includes strings: Violins (Vln.), Violas (Vlä.), Violas (Vc.), and Cellos (Cb.). The score is annotated with red boxes highlighting specific parts: the woodwind section, the percussion section, and the string section. Two callout boxes on the right side of the score point to these sections. The top callout box, labeled 'Elementos que caracterizam o maracatu', points to the woodwind and percussion sections. The bottom callout box, labeled 'Elementos que caracterizam o ritmo de uma valsa', points to the string section.

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

Estas pequenas comparações demonstram o quão é importante uma investigação aprofundada sobre a composição a ser interpretada pelo executante. O desconhecimento, sobre os meios históricos, estéticos e, ou estilísticos que permeiam o constructo de uma composição podem deturpar/descharacterizar elementos que a estruturam, e que



fundamentam a sua identidade. Certamente o indivíduo, no nosso caso o intérprete, seja ele regente, cantor ou instrumentista, de acordo com Ehrenzweig<sup>188</sup>, pode ter visões distintas acerca de um mesmo objeto estruturante, em períodos diferentes de “sua vida mental”. Em suma, uma composição é aberta a diversas significações ou visões interpretativas. Porém, como descreve Pareyson<sup>189</sup> a “multiplicidade das execuções e [visões interpretativas] refrata, mas não [deve romper] a unicidade e identidade da obra”.

### 3.5 O efetivo instrumental e coral da trilogia

A trilogia composicional de Danilo Guanais possui orquestrações distintas e requerem algumas particularidades que não foram pré-determinadas pelo compositor em suas partituras, ou que foram modificadas após suas primeiras performances e até então não divulgadas. Exemplificando, a *Missa de Alcaçus* requer atenção em relação a quantidade de instrumentistas e coristas, para estabelecer equilíbrio sonoro e, paralelismo com as premissas estéticas do Armorial. A *Paixão segundo Alcaçus*, requer particularidades quanto à disposição dos instrumentos e com o número de coristas.

A homogeneização da orquestração abordada na *Missa de Alcaçus*, nos permite estabelecer um paralelo com a Orquestra Armorial. De acordo com a autora Ariana Nóbrega, no movimento Armorial estudos referente a associação da sonoridade de instrumentos eruditos com correspondentes instrumentais populares foram realizados (*vide* cap. 1.1). Assim, na *Missa* a rabeça aguda é representada pelos violinos (I e II), a rabeça grave corresponde a viola, violoncelo e contrabaixo para dar profundidade ao som. O violão é representante direto da viola nordestina (viola de doze cordas). Esta associação não significa necessariamente que na remissiva obra, a sonoridade das cordas tenha que remeter diretamente a rabeça, como veremos adiante nesta abordagem.

Quanto ao número de instrumentistas de cordas sugerimos: quatro primeiros violinos (V I) e três segundos violinos (V II), duas violas (Vla), dois violoncelos (Vlc) e um contrabaixo (Cb).

---

<sup>188</sup> Ehrenzweig apud Laboissière, 2007: 179.

<sup>189</sup> Pareyson, 2001: 237.

**Exemplo 85:** Disposição e números de integrantes do ensemble  
– *Missa de Alcaçus*



**Fonte:** exemplo elaborado pelo autor desta dissertação.

Esta sugestão referente ao tamanho da orquestra a ser utilizada na *Missa de Alcaçus*, é fundamentada nas premissas estéticas do Movimento Armorial. A consubstanciação para nossa sugestão, está correlacionada ao preceito de que a música armorial possui raízes no barroco ibérico, como nos é descrito pelo próprio mentor do movimento:

Pois, a Música Armorial, tomando a lição da áspera música sertaneja, procura modos e cânones que, sendo do nosso tempo, remontam às origens, passando por cima da música melódica do século XIX [...] Aliás, lembro o que já escrevi em outras ocasiões: é que, no Brasil, tudo isso se une e se expressa através de duas raízes que terminam por se identificar numa só: a popular e a que nos veio do Barroco – não o barroco europeizado e europeizante, mas aquele primitivo e acerado. (Suassuna apud Marinho, 2010: 57)

Do mesmo modo, Suassuna complementa suas delineações:

A esse respeito, preciso, aliás, esclarecer um ponto que me parece fundamental. Quando eu falo na importância, para a Arte Armorial, da Arte Barroca, é pensando, principalmente, no Barroco ibérico, muito mais aproximado do espírito medieval e pré-renascentista do que, por exemplo, da Arte do século XVIII europeu. [...]. Assim, quando falo na importância, para a Música Armorial [...] é pensando em algo muito mais áspero e primitivo do que a música de Mozart. (Suassuna apud Marinho, 2010: 57).

Estas delineações constituem pontos factuais para nossa sugestão. Pois, como também descreve Moraes<sup>190</sup>, as composições armoriais que Ariano Suassuna contemplava e idealizava para o movimento abarcavam pequenas formações fazendo paralelo ao barroco. Moraes conclui que “quando os compositores brasileiros se defrontam com conjuntos maiores, como a orquestra sinfônica, começam a europeizar, mesmo sem querer.”<sup>191</sup>

Tendo por base este paralelo estético do armorial com o barroco, nossa sugestão de doze instrumentistas — constituindo o naipe das cordas — se aproxima com tais ideais sem ferilos. Exceder este número seria aproximar-se a preceitos clássicos ou românticos, o que não é factível neste caso. A estruturação técnico-composicional da *Missa*, notoriamente a escrita composicional de Guanais nesta obra, é outro fator determinante para esta escolha. É uma escrita rítmica, com base em constantes semicolcheias e notas rebatidas (ver cap. 1.2), que gera uma sonoridade “opaca”, por serem em sua maioria escritas em regiões graves e médio-graves dos instrumentos. Uma orquestra maior do que a sugerida, fugiria dos preceitos armoriais e de particularidades composicionais, como a clareza/articulação rítmica, pois, em uma orquestra maior o intérprete teria dificuldade em mantê-las límpidas. São exemplos destas passagens:

**Exemplo 86:** Passagens com base em premissas estéticas armoriais. *Missa de Alcaçus*.

The image displays two musical staves. The upper staff is for Violino II, titled 'Kyrie - c. 06 ao 09'. It features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with frequent accents (>) and a dynamic marking of *pp*. The lower staff is for Violino I, titled 'Agnus Dei - c. 15 ao 18', showing a similar rhythmic texture of sixteenth notes with accents (>). Both staves are enclosed in a rectangular box.

Fonte: *Missa de Alcaçus*, 2012 [Partitura]

<sup>190</sup> Moraes apud Marinho, 2010: 57

<sup>191</sup> Idem.

Para esta estruturação numérica da orquestra que sugerimos, aconselhamos que a estrutura coral tenha entre 25 a 30 integrantes. Acima desta sugestão implicaria em readaptar o tamanho da orquestra para manter o equilíbrio sonoro.

A *Sinfonia n<sup>o</sup>1* foi composta realmente para um efetivo orquestral significativo. Esta obra é para Danilo Guanais<sup>192</sup> sua forma pessoal de ver a estética Armorial na contemporaneidade<sup>193</sup>. Cabe então ao bom senso do intérprete, estabelecer o equilíbrio sonoro de acordo com o efetivo orquestral que possui. Como sugestão de número mínimo de integrantes no naipe das cordas e coro propomos: 10 violinos I e 8 violinos II; 6 violas, 6 violoncelos e 4 contrabaixos. Para o coro sugerimos o número mínimo de 35 coristas.

Outro fator que está ambíguo em sua partitura (*Sinfonia n<sup>o</sup>1*), concerne a quantidade de percussionistas<sup>194</sup>. Para a execução da *Sinfonia* optamos por sete instrumentistas na percussão. Três instrumentistas fixos nos tímpanos, marimba e glockenspiel. Percussionista 1: hi vibraslap (queixada), congas e agogô; Percussionista 2: Claves e hi crash; Percussionista 3: Triângulo, mid tom 2, lo tom 1, lo tom 2, lo cowbell; Percussionista 4: Tambourine, bombo e bongo.

Conquanto a *Paixão segundo Alçaçus*, a disposição dos instrumentistas no palco é pré-determinada pelo compositor. Esta organização é baseada nos quadrados mágicos de ordem 4x4, o que estabelece relação com número de músicos constituintes (16). Cada quadrado é referente a um naipe da orquestra. Esta distribuição proposta pelo compositor, permite a formação de dois corredores separando os naves (cordas, madeiras, metais e percussão) originando simbolicamente uma cruz.

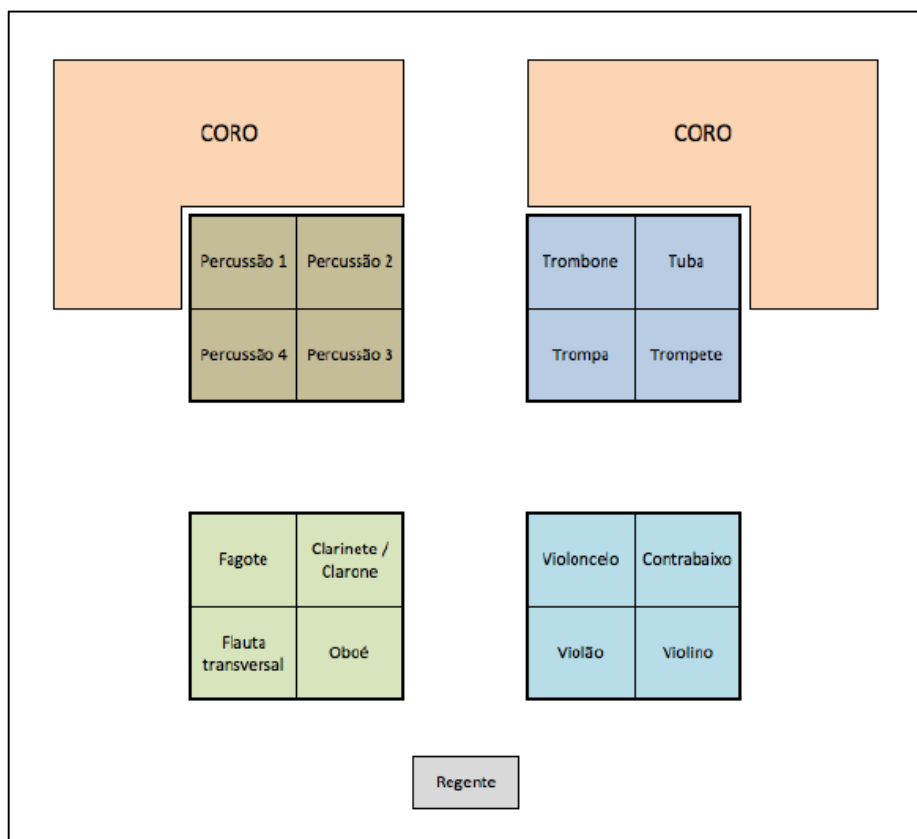
---

<sup>192</sup> Guanais, Danilo. **Compositor Danilo Guanais: depoimento [Junho de 2014]**. Entrevistador: Erickinson Bezerra de Lima. Natal, 2014. arquivo MP3.

<sup>193</sup> Apesar da manipulação de elementos serialistas e complexas estruturas harmônicas, as premissas armorias estão presentes simbioticamente na estrutura sonora, textual e extramusical da respectiva obra.

<sup>194</sup> Este fator é claramente explicitado na partitura da *Missa de Alçaçus* (2 percussionistas) e da *Paixão segundo Alçaçus* (4 percussionistas), tanto em número quanto em distribuição de cada instrumentista.

**Exemplo 87:** Disposição do ensemble pré-determinada por Guanais. *Paixão segundo Alcaçus*



**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

Como podemos visualizar no exemplo acima, a localização dos naipes e dos instrumentos em cada quadrado é correlata a questões acústicas. Assim, na parte posterior estão localizados os instrumentos com sonoridade mais forte. No entanto, vale salientar, que no quadro elucidativo pré-determinado por Guanais, não há menção da disposição dos quatro solistas e do narrador. Ao ser questionado sobre este fator, Danilo<sup>195</sup> descreve que os mesmos deveriam circular pelos corredores — formados entre os naipes de cordas, madeiras, metais e percussão — em determinados momentos do decurso musical.

Aplicando estas delineações composicionais durante os ensaios para a *World Première* da *Paixão segundo Alcaçus*, vimos que são inexequíveis. A *Paixão* possui estruturas densas que por vezes geram conflito na relação ritmo *versus* métrica, alternância frequente entre compassos simples e compostos. Estes fator exige fortemente o contato visual dos músicos

<sup>195</sup> Guanais, Danilo. **Compositor Danilo Guanais: depoimento [Junho de 2014]**. Entrevistador: Erickinson Bezerra de Lima. Natal, 2014. arquivo MP3.

com o maestro. A disposição sugerida dificultava a visualização dos músicos para o regente, e esta dificuldade se tornava um pouco mais acentuada nos naipes posteriores (percussão e metais), devido a circulação dos solistas. Outro fator é que esta disposição distancia o coro do regente, o que não é tão necessário para um grupo relativamente pequeno, bem como, sua divisão em dois grupos dificulta o contato entre seus naipes.

Durante os ensaios<sup>196</sup> experimentamos algumas disposições que não dificultassem a visão dos músicos. A resultante de tais experimentações expomos na imagem a seguir:

**Imagem 9:** Disposição do ensemble adotada para a estreia da *Paixão segundo Alcaçus*

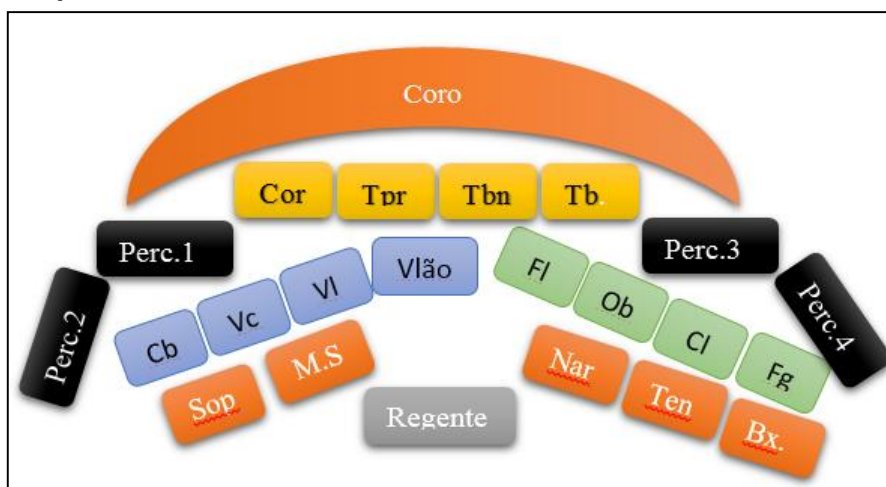


**Fonte:** Fotografias retiradas pelo autor desta dissertação – Ensaio geral 21/07/2014.

Para melhor exemplificarmos a organização da orquestra utilizada para a *première* e, da qual sugerimos como disposição adequada para a performance da obra, elaboramos uma imagem elucidativa exposta a seguir. Vale salientar que esta sugestão foi apresentada ao compositor, que concordou em adotar como organização instrumental para futuras apresentações.

<sup>196</sup> Os ensaios ocorreram no auditório da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, entre os dias 14 e 18 de julho de 2014.

**Exemplo 88:** Sugestão de disposição do ensemble adotada para a estreia da *Paixão segundo Alcaçus*



**Fonte:** Imagem elaborada pelo autor desta dissertação

Em relação ao regente temos a sua esquerda: A soprano (Sop) e a mezzo-soprano (M.S) solistas, o naipe das cordas: contrabaixo (Cb), violoncelo (Vc), viola (Vla) e violão (Vlão); percussão 1 e 2. A direita do regente: O baixo (Bx) e o tenor (Ten) solistas, e o narrador (Nar); o naipe das madeiras: Fagote (Fg), clarinete (Cl), oboé (Ob) e flauta (Fl); percussão 3 e 4. Na frente do regente o naipe dos metais: Trompa (Cor), trompete (Tpr), trombone (Tbn) e tuba (Tb). Por trás do naipe dos metais está o coro.

A organização dos instrumentos em linha — ao invés de quadrados — viabiliza a visualização dos músicos para o maestro, como também, a comunicação visual entre os integrantes do próprio naipe em sua totalidade. A percussão foi aberta em pares para cada lateral. A disposição do naipe dos metais em linha, e a sua colocação próximo ao coro, não se deve apenas pelo fator sonoro/acústico, os metais em diversas passagens corais da composição é o naipe que reforça harmonicamente/melodicamente o coro, assim, o colocamos mais próximo deste. Por sua vez, o coro está mais próximo do regente e com mais contato entre seus integrantes e orquestra.

Levando em consideração que o efetivo orquestral é composto por dezesseis solistas, consideremos o uso de captação na família das cordas<sup>197</sup>, fator que depende da acústica do local onde a obra vai ser executada. Passagens em *tutti*, ou em conjunto com os metais

<sup>197</sup> Vale salientar que o violão deve sempre usar microfone dentro desta realidade orquestral, independentemente do local em que a composição irá ser executada.

desequilibram a sonoridade com as cordas. Sugerimos então ao compositor o uso de captação — “em lugares pequenos uns vão cobrir os outros. Assim as três cordas [violino, violoncelo e contrabaixo] podem ter amplificação<sup>198</sup>” — desta forma nos descreveu Danilo quando sugerimos o uso de microfones para o equilíbrio sonoro das cordas com as demais família da orquestra

**Imagem 10:** Captação sonora das cordas, contrabaixo. *Paixão segundo Alçaçus*.



**Fonte :** Fotografia retirada pelo autor desta dissertação durante os ensaios da *Paixão* 15/07/2014

No exemplo acima, pode ser visualizado que optamos por utilizar captadores independentes em cada corda dos instrumentos, concomitante ao uso de um pré-amplificador antes dos captadores serem conectados a mesa de mistura de som. Este procedimento permitiu preservar a identidade sonora dos instrumentos após serem amplificados.

### 3.6 A estrutura fraseológica da trilogia

A compressão das ideias musicais contidas no arquétipo de uma composição, é de fundamental relevância no constructo interpretativo de uma determinada obra. Analisá-las e cruzar as informações obtidas constituem por sua vez uma ferramenta coligada a este fazer,

---

<sup>198</sup> Guanais, Danilo. **Compositor Danilo Guanais: depoimento [Junho de 2014]**. Entrevistador: Erickinson Bezerra de Lima. Natal, 2014. arquivo MP3.



fundamentando assim, caminhos ou decisões performativas a serem tomadas perante a execução da composição. Como Ivan Galamian complementa:

Ademais, o intérprete deve compreender em profundidade o significado da música, deve ter uma imaginação criativa e um enfoque pessoal de seu trabalho se pretende que este se eleve acima do (nível) meramente seco e pedante. Sua personalidade não deve ser nem inibida, nem exageradamente manifesta. (Galamian apud Marinho 2010: 74)

Ainda citado por Marinho, Galamian evidencia o fator do intérprete imergir em escuta de diversas obras do compositor, “descobrimo, assim, seu estilo e personalidade composicional, embasando, dessa forma, sua execução<sup>199</sup>”. Se transpormos tais argumentos para a realidade em questão, vimos as formas de tratamento composicional dado por Guanais ao naipe das cordas, de modo específico as articulações e arcadas, em cada obra que compõe a sua trilogia.

Um dos aspectos fundamentais da prática orquestral se refere aos naipes das cordas e suas especificidades de execução. Os instrumentos de cordas constituem um grupo essencial na execução do repertório orquestral de qualquer época, e as particularidades técnicas são um foco de preocupação constante por parte de instrumentistas, professores e regentes. A direção, a distribuição, a velocidade, o ponto de contato e o peso do arco, além do golpe de arco empregado, são fatores determinantes na performance musical desse conjunto de instrumentos. Esses aspectos são os que influenciam na sonoridade, na articulação, na dinâmica, na intensidade e no andamento de uma obra musical. Nos concertos a uniformidade desses aspectos no naipe das cordas, além de influenciar positivamente na execução, sempre desperta o interesse da plateia. (Ferreira, Ray; 2006: 658)

Prontamente descreveu Sylvio Lago Junior em seu livro *A arte da regência*, — “se as cordas vão bem, tudo irá bem<sup>200</sup>”. Peculiaridades que caracterizam e definem a estética da música Armorial permeiam a estruturação do naipe das cordas da tríade composicional. Neste sentido, os apontamentos que expomos a seguir podem auxiliar numa construção e efetivação sonora interpretativa mais consistente, mas sem a pretensão de impor como verdade interpretativa absoluta.

Nossas sugestões sonoras remissivas ao naipe das cordas, foram então revistas pelo próprio compositor, Danilo Guanais e, pelo professor Dr. Rucker Bezerra, docente da Universidade Federal do Rio Grande do Norte em Violino Performance. Sua dissertação de mestrado foi

---

<sup>199</sup> Marinho, 2010: 77.

<sup>200</sup> Lago Junior, 2002: 291.

referente à *Sonatina para Violino e Piano* (2002), nos moldes do Armorial, dedicada ao mesmo pelo compositor Danilo Guanais. Além de sua tese de doutoramento abordar aspectos estéticos do Movimento Armorial sob uma ótica crítica. Natural da Paraíba, prof. Rucker integrou como violinista o quinteto Uirapuru e participou de momentos musicais com o Quinteto da Paraíba, grupos que tem por fundamento executar composições de raízes armoriais. Participou da première da *Missa de Alcaçus* e da *Sinfonia nº1*.

Como delineamos anteriormente (*vide* cap. 1.1), reconhecer as particularidades estilísticas da música Armorial e estabelecer o dialogismo com a tríade composicional aqui em análise, é de fundamental valor para a edificação mais concisa e consciente das respectivas obras. Nesta acepção, Guerra-Peixe em relato a Ariana Nóbrega complementa nosso argumento:

Em uma partitura o que está escrito não é suficiente para interpretar uma obra, defende que deve existir uma tradição de interpretação como há de composição, e ainda afirma que para a interpretação das nossas músicas [armoriais] é essencial a intimidade com as “falas” das nossas culturas, seus acentos, ritmos e outros aspectos (Guerra-Peixe *apud* NÓBREGA, 2007: 7).

Em outras palavras, sutis particularidades que são essenciais para a interpretação da tríade composicional, se tornam invisíveis aos olhos do executante, ora pela incompletude da partitura ou por desconhecimento dos sotaques musicais empregados nas obras e “disfarçados” por procedimentos técnico-composicionais eruditos. Ao partirmos desta acepção ponderemos o exemplo a seguir:

**Exemplo 89:** Elemento descaracterizado - nota rebatida. *Missa de Alcaçus* – Kyrie. (c. 54 ao 57)

**Fonte:** *Missa de Alcaçus*, 2012 [Partitura].

Como está grafado na partitura da *Missa de Alcaçus* publicada em 2012 pela editora universitária da UFRN, o excerto acima exposto pode conduzir a uma visão interpretativa equivocada. A primeira vista, a estrutura exposta pelos violinos I e II solistas poderia ser

simplesmente tratada como melodia articulada ritmicamente por constantes semicolcheias. No entanto, trata-se de um elemento peculiar da música armorial adotado da música barroca europeia, a nota rebatida<sup>201</sup>.

A ausência da ligadura que caracteriza a nota rebatida, induz ao direcionamento errôneo de frase, sonoridade e articulação. A sugestão que expomos consiste, ao primeiro passo, na articulação dos grupos de quatro semicolcheias acrescentando a ligadura de duas em duas notas, caracterizando explicitamente a estrutura das notas rebatidas.

**Exemplo 90:** Estruturação da nota rebatida *Missa de Alcaçus* – Kyrie. (c. 54 ao 57)

**Fonte:** *Missa de Alcaçus*, 2012 [Partitura]. Ligaduras em vermelho acrescentadas pelo autor desta dissertação

Com o acréscimo das ligaduras vale rerepresentar o argumento de Ariana Nóbrega em que: “não é apenas o uso da ligadura, essa célula tem uma acentuação bem característica, própria do estilo [Armorial]”<sup>202</sup>. Desta forma, a acentuação rítmica sugerida deve ocorrer na repetição da segunda nota. Portanto, como esta acentuação ocorre nos tempos fracos, é factível a articulação rítmica do baião. As duas semicolcheias que antecedem as notas rebatidas podem ser pensadas como anacruse do grupo subsequente. A sonoridade opaca pode ser obtida executando *sul tasto*. Este procedimento não deve imitar a rabeca, mas sim ter uma aproximação sonora dentro de uma realidade violinística.

A nota pedal executada por corda dupla é um elemento característico da música para rabeca. Por ser um instrumento rústico, não se sabe exatamente se esta particularidade é um fator estilístico ou técnico. “Quando o cavalete não possui uma curvatura adequada, o

<sup>201</sup> Como exposto no capítulo ( ), a nota rebatida consiste em grupos de semicolcheias, cujas notas são ligadas de duas em duas, sendo a terceira nota a repetição da segunda.

<sup>202</sup> Nóbrega, 2007: 05.

instrumentista pode passar o arco em uma corda e ele esbarrar na outra” — nos exemplifica professor Rucker<sup>203</sup>.

No credo da *Missa de Alcaçus* é também ausente a ligadura que caracteriza a nota rebatida. A estrutura escrita por Danilo é sobreposta a nota pedal de corda solta, articulada em constantes semicolcheias. Todo este constructo editado desta forma induz uma visão interpretativa equivocada de uma escrita de cunho Armorial. Eis a estrutura publicada pela edição da UFRN:

**Exemplo 91:** Elemento descaracterizado - nota rebatida sobre nota pedal. *Missa de Alcaçus* – Credo. (c. 37 ao 45)

**Fonte:** *Missa de Alcaçus*, 2012 [Partitura].

A presença da nota pedal possibilita facilidade na articulação do ritmo do baião, porém, atenção deve ser tomada no equilíbrio sonoro entre as vozes. Toda a sugestão explicitada no exemplo anterior é exequível no exemplo subsequente ou em excertos estruturados com a nota rebatida sobre pedal. O trecho reescrito e que melhor remete as premissas estilísticas do Armorial, é estruturado da seguinte forma:

**Exemplo 92:** Estruturação da nota rebatida sobre nota pedal. *Missa de Alcaçus* – Credo. (c. 37 ao 45)

**Fonte:** *Missa de Alcaçus*, 2012 [Partitura]. Estruturação sugerida pelo autor desta dissertação.

<sup>203</sup> Bezerra, Rucker. **Professor Dr. Rucker Bezerra: depoimento** [Agosto de 2014]. Entrevistador: Erickinson Bezerra de Lima. Natal, 2014. arquivo MP3.

Embora ainda não tenha sido publicada por alguma editora, a partitura da *Paixão segundo Alcaçus*, mostra a preocupação do compositor com a grafia clara de suas articulações em algumas passagens musicais. Contudo, a nota pedal de corda solta tanto do violoncelo quanto do violino, escrito em semicolcheias, é antagônico à realidade sonora devido a estruturação da nota rebatida sobre a mesma. Tal estrutura deveria estar escrita em colcheia, como explicitado no exemplo anterior.

**Exemplo 93:** Notas pedais e rebatidas. *Paixão segundo Alcaçus*: III- Pedro é avisado. (c. 90 ao 93)

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

No exemplo acima evidenciado, o violino e o violoncelo executam tanto a nota rebatida sobre nota pedal ou somente a nota rebatida. Este constructo é sobreposto ao elemento rítmico do baião em duas variações, a primeira executada pelo violão e a segunda pelo contrabaixo. Articulação deste ritmo pelo violino e violoncelo não deve ser tão enfática, uma vez que o elemento do baião já acompanha explicitamente toda a estrutura.

O excerto abaixo exemplifica dois momentos distintos de direcionamento sonoro. Violas e violinos I e II, delineiam uma estrutura melódica em que sugerimos uma sonoridade mais opaca (*sul tasto*). Conquanto violoncelos executam uma linha essencialmente rítmica, com base no ritmo do maracatu e baião. Neste caso, deve-se obter uma sonoridade mais incisiva na parte do maracatu e, no baião uma articulação mais leve.

**Exemplo 94:** Elementos estilísticos. *Missa de Alcaçus* – Agnus Dei. (c. 25 ao 29)

Fonte: *Missa de Alcaçus*, 2012 [Partitura].

Como evidenciamos, a maior parte da construção rítmica e melódica emerge dos elementos oriundos da cultura popular e que fundamentam as premissas estilísticas do Armorial. Na construção interpretativa não é factível fechar os olhos para este fator. Porém, devemos tomar cuidado para que esta aproximação não “imite” — *ipsis litteris* — peculiaridades do âmbito popular, “mas que busque identidade [análoga] nas relações e na maneira peculiar da articulação sonora<sup>204</sup>”. Simplesmente “imitar” foge do que preconiza a estética armorial: criar um discurso erudito embasado por elementos da cultura popular.

O uso extensivo de ligaduras é uma característica na escrita composicional de Danilo Guanais. Como descrito pelos autores Ferreira e Ray<sup>205</sup>, esta particularidade é correlata a delimitação de frases por meio das ligaduras, e por vezes são confundidas com determinações de arcadas. Contudo, ao ser questionado sobre este fator, Danilo reconhece que a escrita de suas ligaduras precisa ser revisada por ele, de acordo com o idiomatismo de cada instrumento do naipe das cordas. Neste aspecto, o compositor nos expõe as seguintes palavras:

A ligadura pra mim é uma marca de frase que nos instrumentos de cordas por vezes é usado para marcar a arcada, o que acaba confundindo. O que estou marcando na realidade, é o que eu entendo como sendo uma estrutura que não

<sup>204</sup> Marinho, 2010: 78.

<sup>205</sup> Ferreira; Ray: 2006: 662.

queria que fosse quebrada. Por isso que vou ter que rever as ligaduras, por causa dos idiomas de cada instrumento. (Danilo Guanais)

O “tema da redenção” — como descrito anteriormente — é um objeto temático que estrutura o quarto movimento da *Sinfonia n.º1*, mas, fragmentos de sua estrutura aparecem nos andamentos anteriores. Este, constitui um exemplo do qual a delimitação do arco não é exequível.

**Exemplo 95:** Estrutura fraseológica - “Tema da Redenção” - *Sinfonia n.º1*, quarto movimento – (c. 86 ao 94).

**Fonte:** *Sinfonia n.º1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor].

Levando em consideração a marca metronômica grafada pelo compositor e a sua delimitação fraseológica pelas ligaduras, fica evidente a inexecutabilidade de toda a estrutura em uma única arcada. Do mesmo modo, a marcação do *pizzicato* no contrabaixo, torna evidente que a ligadura delimita apenas a frase. No exemplo abaixo evidenciamos com ligaduras vermelhas, as mudanças de arco utilizadas na execução deste excerto pela OSUFRN. Vale frisar que apesar da mudança de arcadas, a continuidade e ou, direcionamento fraseológico não deve ser quebrado

**Exemplo 96:** Sugestão de delimitação do arco “Tema da Redenção” - *Sinfonia n.º1*, quarto movimento – c. 86 ao 94.

**Fonte:** *Sinfonia n.º1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]. Ligaduras em vermelho escritas pelo autor desta dissertação.

Esta mesma sugestão é factível nos trechos em que reaparecem o “Tema da Redenção”.

**Exemplo 97:** Sugestão de delineação do arco “Tema da Redenção” - *Sinfonia nº1*, quarto movimento – (c. 94 ao98).

The image displays two staves of music for Violin I and Violin II. The top staff shows the original notation with a long slur spanning the first measure. The bottom staff shows the same notation with red slurs indicating phrasing over three-measure units. The tempo marking 'mp' is present in both staves.

**Fonte:** *Sinfonia nº1*, 2002 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]. Ligaduras em vermelho escritas pelo autor desta dissertação.

Na *Paixão segundo Alcaçus*, no primeiro movimento (I- Introdução, c. 03) a ligadura delimita a estrutura fraseológica de três compassos, e aparenta um constructo melódico. Contudo, a articulação do contrabaixo e violoncelo deve ser enérgica e incisiva, como o caráter inicial da obra exige. Para tal optamos durante os ensaios pela seguinte delineação:

**Exemplo 98:** Delineação do arco. *Paixão segundo Alcaçus*: I- Introdução (c. 03 ao 05).

The image shows two staves of music for Cello solo and Double Bass solo. The top staff is labeled 'Violoncelo solo' and the bottom staff is labeled 'Contrabaixo solo'. Purple brackets above the cello staff indicate phrasing over three-measure units. The tempo marking 'mp' is present in both staves.

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]

O excerto abaixo é executado pelo violoncelo como suporte melódico ao cantor, e as ligaduras estão em função da estrutura fraseológica delineada por este. Estas ligaduras colocadas na linha do violoncelo são facilmente confundidas com arcadas, por causa das curtas estruturações frasais. Durante os ensaios que preparam a *première* da obra, optamos pela seguinte execução:



**Exemplo 99:** Delineação do arco. *Paixão segundo Alcaçus*: II- A ceia do Senhor (c. 01 ao 24).

The image displays a musical score for the piece 'Paixão segundo Alcaçus', specifically the section 'II- A ceia do Senhor' (c. 01 to 24). The score is arranged in three systems. The first system includes a vocal line (Voz) and a solo cello part (violoncelo solo). The vocal line features lyrics: 'Das bru-mas, da po-ei-ra da His-tó-ri-a, a luz que lem-bra a bus-ca da ver-da-de man-tém a-ce-sa a voz da hu-ma-ni-da-de e traz dos céus a-mor, po-der e gló-ri-a. Não'. The cello part is marked with dynamics like 'p espressivo' and 'pp sostenuto'. The second system includes vocal and cello parts with lyrics: 'pos-so com-bi-nar dor e vi-tó-ri-a, mas fá-lo de es-pe-ran-ça e-de-co-ra-gem. E ho-je ao re-cor-dar a-que-lai-ma-gem (a a-que-les-cu-ja fé nos fez irmãos) de quem mor-reu na cruz, cra-vos nas mãos ve-re-mos co-mo en-tão vo-cês re'. The third system shows a vocal line with lyrics: 'a-gem ve-re-mos co-mo en-tão vo-cês re-a-gem'. Red annotations, including vertical lines and curved brackets, are placed above the cello parts, indicating specific bowing techniques and phrasing. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

**Fonte:** *Paixão segundo Alcaçus*, 2013 [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor]. Ligaduras em vermelho acrescentadas pelo autor desta dissertação.

Como a estrutura do violoncelo é suporte para o canto do solista, a articulação do arco acima explicitada, está em função do acento prosódico. Esta marcação exemplifica a possibilidade de definir a arcada a partir deste raciocínio, em passagens que o violoncelo ou violino, atuam como suporte melódico aos solistas ou coro. Cita-se como exemplo destas passagens: IV- Jesus no Getsemani (c. 05 ao 11) e XI- Crucificação (c. 74 ao 81).

Os elementos expostos e remissivos ao naipe das cordas são de longe uma imposição. Constituem sugestões vivenciadas nos ensaios enquanto regente assistente, questionadas e investigadas junto ao compositor, aos instrumentistas e professores de cordas, e que tiveram sua funcionalidade com a Orquestra Sinfônica da UFRN. “A opção por um determinado plano de arco nunca deve ser tomada como verdade absoluta. As escolhas variam de orquestra para orquestra<sup>206</sup>”.

<sup>206</sup> Ibidem, 662.

### 3.7 A Redução para Piano da *Missa de Alcaçus*

No processo de preparação de uma obra que abrange coro e orquestra, é comum nos ensaios iniciais que o regente prepare ambos separadamente antes de reuni-los, para desvencilhar particularidades inerentes a cada um. Partindo desta perspectiva, a trilogia composicional: *Missa de Alcaçus*, *Sinfonia nº1* e a *Paixão segundo Alcaçus*, são composições que possuem em comum uma estrutura coral. Enquanto regente assistente da OSUFRN<sup>207</sup>, vivenciei tanto os momentos de preparação do coro quanto da orquestra. Nos ensaios do coro, pude constatar a dificuldade dos coristas em compreender suas entradas e a composição em sua totalidade, dada a ausência de um referencial, ou seja, uma redução para piano da parte orquestral da obra.

Como reflexo dos meus estudos em regência orquestral, e tendo em vista a delineação acima explicitada, elaboramos um documento de auxílio a performance (Anexo A). Este, consiste em uma redução para piano da parte orquestral da *Missa de Alcaçus*. Optamos por reduzir a *Missa* por ser o primeiro pilar composicional da trilogia, que serviu de base conceitual para as outras duas obras que a sucede e, como meio de retificar grafias estilísticas do Armorial publicadas de forma equivocada. Consideramos também, o fator de ter sido a obra mais executada da tríade, em diversas localidades brasileira, como: Manaus, Natal, São Paulo, Aracajú, Brasília, Cuiabá e Rio de Janeiro. Entre dezembro de 2007 e janeiro de 2008, a *Missa* realiza uma turnê por cidades italianas<sup>208</sup>, como: Milão e Vimercate.

Outro fator, é o acesso do intérprete a partituras de música brasileira contemporânea, que se torna difícil e restrito, ora pela escassez de edições, como também pela carência de subsídios que busquem fornecer elementos que auxiliem o desenvolvimento dos procedimentos de preparação e execução<sup>209</sup>.

A música brasileira vem, pouco a pouco, ganhando mais espaço nas salas de concerto. Esse espaço poderia ser bem maior se os intérpretes se interessassem

---

<sup>207</sup> Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (OSUFRN).

<sup>208</sup> A organização italiana representante dos direitos humanos e da preservação da água no mundo, “*Contratto Mondiale dell’Acqua*” passa a anunciar a composição como: “*Messa della siccità*” (Missa da Seca), em analogia ao clima nordestino e do sotaque armorial da composição. (Jornal local do município de Natal (RN), Tribuna do Norte, 2007. Acesso ao acervo pessoal do compositor em Junho de 2014).

<sup>209</sup> Além da redução para piano da *Missa de Alcaçus*, estão em anexo a esta dissertação as partituras orquestrais da *Sinfonia nº1* e da *Paixão segundo Alcaçus*, como forma de divulgação do material composicional de Danilo Guanais.

mais por uma música rica e dedicassem mais tempo a pesquisa de novos repertórios. Danilo Guanais integra uma nova safra de compositores brasileiros que deveria merecer toda a atenção de músicos sérios, que buscam em seus concertos e recitais sair um pouco do lugar comum. Muitas vezes, porém, a intenção do intérprete é barrada por alguns percalços que acabam por impedir tal desejo. Um dos principais problemas e justamente a falta de boas edições da música brasileira. Geralmente os materiais disponíveis são de baixa qualidade, ou então são manuscritos, nem sempre tão confiáveis. (Queiroz, 2002: 11)

A redução para piano é um material que auxilia o processo de preparação da composição, tornando o ensaio do coro mais fluído e conciso, por possibilitar referências diretas sobre o discurso estrutural da *Missa*. Este material também possibilita a execução da respectiva composição em ambientes que não suportem sua performance com orquestra<sup>210</sup>. Caso o intérprete opte por esta alternativa performativa, recomendamos que as linhas da percussão sejam executadas, por serem estruturas carregadas da linguagem nordestina popular empregada na concepção da obra.

Uma determinada redução é uma variante para piano de um texto original. Transcrever uma partitura orquestral para outra realidade (como o piano por exemplo), consiste em um jogo de perdas e ganhos de elementos estruturantes. Tal sentido, nos permite citar as palavras de Arnold Schoenberg sobre redução: “*Only be like the view of a sculpture from one viewpoint*”<sup>211</sup>. Por outro lado, o autor Jonathan Kregor<sup>212</sup>, acredita que a redução é uma possibilidade de compreender a arquitetura da composição original. De fato, em um ensaio seccionado (coro / orquestra), como a dimensão coral pode ter a noção da completitude de uma composição não vivenciada outrora?

Por mais que seja louvável todo o esforço para aumentar a capacidade de imaginar música escrita, esta capacidade só se pode desenvolver a partir de um grande manancial de imagens musicais que tenham sido vivenciadas na prática, de forma muito consistente e consciente [...]. Só se pode imaginar algo novo a partir do que se conhece [...]. Não se logra reconhecer o que nunca foi dado a conhecer e no caso do reconhecimento visual de complicados fenómenos acústicos, causando de facto uma impressão musical auditiva em quem os lê, esse conhecimento anterior tem que estar profundamente enraizado. É neste ponto que o uso do teclado pode ser fundamental. (Vasco Negreiros<sup>213</sup>)

---

<sup>210</sup> Vale salientar que no caso da execução da *Missa* com a redução para piano, deve ser explicitado no programa do concerto uma nota sobre sua estruturação original.

<sup>211</sup> Schoenberg, 1984: 349

<sup>212</sup> Kregor, 2012: 20-23

<sup>213</sup> Me recordo das aulas de redução e leitura de partituras orquestrais ao piano, ministrada pelo professor Vasco Negreiros, durante o primeiro ano do mestrado em Direcção de Orquestra da Universidade de Aveiro. O docente entregou um determinado material para ser lido em classe, do qual, é supracitado nesta abordagem um extrato de suas delineações.

Considerando a redução da *Missa* uma estrutura que dá referência acerca da arquitetura da obra original, todos os elementos que remetem a estruturação musical Armorial foram preservados, levando em conta o idiomatismo do instrumento. São exemplo destas estruturas: as notas rebatidas sobre nota pedal, os padrões rítmicos do baião, e os extratos dos Romances de Alcaçus.

**Exemplo 100:** Estrutura original da *Missa*, e a Redução para Piano. Credo (c. 37 ao 41).

The image displays two musical staves. The upper staff, titled "TEXTO ORIGINAL", is an orchestral score for strings: Viola, Violins I, Cellos, and Contrabass. The lower staff, titled "REDUÇÃO", is a piano reduction featuring a Violino Solo and a Piano. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The piano reduction uses a "p" dynamic and includes a "Violino Solo" label.

**Fonte:** *Missa de Alcaçus*, 2012 [Partitura]. Redução para piano elaborada pelo autor desta dissertação.

Em nossa redução do ensemble de cordas para piano da *Missa de Alcaçus*, tendo em vista o seu auxílio na preparação do coro, optamos por escrever estruturas de *ossia* para o piano, como suporte para determinadas passagens corais que estejam sem apoio harmônico instrumental. São exemplos destas: *Domine Deus*, *Deum de Deo* e *Qui Tollis* (c. 17 ao 20). Salientamos que este recurso deve ser usado apenas nos ensaios do coro, não na performance da composição quando a redução for utilizada. O excerto a seguir, exemplifica nossa delineação:

**Exemplo 101:** Estruturação da *Ossia* como elemento de apoio ao coro da *Missa*- Qui Tollis (c. 17 ao 20).

The musical score is arranged in five systems. The first system contains the vocal parts: Soprano (S 1), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics for each part are: S 1: mi - se - re - re mi - se - re - re; A: mi - se - re - re mi - se - re - re; T: mi - se - re - re mi - se - re - re; B: mi - se - re - re mi - se - re - re. The tempo is marked as quarter note = 56 (a.2). The second system is for the Piano *Ossia*, showing a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The third system is for the Piano (Pno.) and Cello/Double Bass (Cellos e Contrabaixo), with the piano part marked *p* and the strings playing sustained notes. Vertical dashed lines indicate the end of the *Ossia* section.

**Fonte:** Redução para Piano da *Missa de Alcaçus* elaborada pelo autor desta dissertação.

A elaboração deste material de auxílio performativo, é um pequeno passo para a contribuição para a divulgação da música contemporânea brasileira, notadamente o trabalho composicional de Danilo Guanais. Pois, este possibilita sua execução fora de sua estruturação original (coro e ensemble de cordas), fazendo com que a obra alcance outros horizontes.



## **Considerações finais**

---





O presente trabalho que ora se finaliza nasceu da hipótese erguida por este autor, a qual expõe uma construção interpretativa consciente com as particularidades estilísticas e estruturais que arquitetam a trilogia composicional: *Missa de Alcaçus*, *Sinfonia nº1* e a *Paixão segundo Alcaçus*, do compositor Danilo Guanais. Este constructo interpretativo não deveria ser fruto peculiar da individualidade reflexiva de quem rege alguma destas três composições, contudo, convergiria no tentame de resgatar a filosofia que impregna o conteúdo discursivo das obras.

É factual que as peculiaridades estético-estilísticas do Movimento Armorial agenciaram o nascer de possibilidades sonoras, a partir da manipulação dos elementos da cultura popular nordestina visando uma criação musical erudita. Tais peculiaridades são identificadas como elementos arquitetônicos na trilogia composicional de Guanais, o que não significa que este resgate sonoro deve ocorrer de igual modo em cada obra da tríade. Uma vez que estes elementos são modelados, emoldurados e apresentados com uma nova imagem.

Na *Missa de Alcaçus*, o tratamento composicional dado as cordas fazem o violino e a viola de arco terem a voz da rabeca, com ataques mais ásperos e sonoridade opaca (*sul tasto*). No entanto, em dados momentos a escrita composicional faz estes instrumentos aparecerem com sua própria identidade sonora. Esta delineação se distancia na realidade interpretativa, tanto da *Sinfonia nº1* quanto da *Paixão*. Se considerarmos o canto das *Incelenças* (*Sinfonia*), e a estruturação melódica das entoadas discursadas pelos repentistas e cantadores nordestinos (*Paixão*: II- A ceia do Senhor), por exemplo, não estaria factível buscar uma aproximação sonora com as carpideiras ou repentistas. De tal modo, vale reexpor as palavras proferidas pelo compositor em depoimento pessoal ao autor desta pesquisa:

Com a questão da sonoridade eu acho complicado [...], na minha cabeça o discurso é erudito, a sonoridade popular, a sonoridade cultural do povo ela é peculiar ao povo. A orquestra sinfônica tocando com a sonoridade que é peculiar ao povo, eu acho isso um deslocamento, a não ser que isso seja um efeito buscado em uma peça contemporânea, o que não é o caso. Apenas uma sutil aproximação sonora, não uma imitação. Eu já penso que o elemento da cultura popular, serve como uma referência composicional, uma maneira de dizer assim: eu estou em sintonia com a identidade do meu povo. (Danilo Guanais)<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> Guanais, Danilo. **Compositor Danilo Guanais: depoimento [Junho de 2014]**. Entrevistador: Erickinson Bezerra de Lima. Natal, 2014. arquivo MP3.

A *Missa* é uma obra *in natura*, por anteceder os estudos formais em composição de Guanais, e que fala uma linguagem essencialmente tonal / modal. Estes elementos são somados a estrutura serial da *Sinfonia* e da *Paixão*, e passam a ter certos simbolismos. Compreender esta relação e a manipulação entre tonal, modal e o serial, se torna uma ferramenta importante no momento de sugerir preceitos interpretativos concernentes a sonoridade, agógica, direcionamento fraseológico e articulações, por exemplo.

A partir da *Sinfonia n<sup>o</sup>1*, todo o arquétipo modal é correlacionado a estruturas textuais de Ariano Suassuna, e na *Paixão segundo Alcaçus* aos textos de sua própria autoria. Assim, correlacionando o elemento musical armorial sobre o elemento poético literário. Nas respectivas composições, toda estrutura serial (dissonâncias, tensões ou sobreposição das estruturas tonais modais e seriais), remete diretamente ao conflito, ou situações conflitantes. São exemplos destas, *Sinfonia n<sup>o</sup>1*: a relação entre Deus e o homem até a expulsão deste do paraíso; *Paixão segundo Alcaçus*: a traição, a condenação e a crucificação de Jesus. E toda estruturação tonal é a resolução do conflito: Deus confortando Adão e a redenção do homem (*Sinfonia*), O Coração - *Membra Jesu Nostri* (*Paixão*, XII- Final).

A escolha em abordar a trilogia composicional de Danilo Guanais não é correlata com a nossa aproximação com o compositor, mas, pelo valor que suas composições revelam ao serem investigadas. A relação enquanto intérprete (regente) com o compositor foi bastante profícua no momento de sugerir os subsídios interpretativos apresentados no *corpus* do trabalho. Todavia o culminar desta interação foi a contribuição, no caso da recente estreada *Paixão segundo Alcaçus*, das sugestões de otimização da partitura a partir de seus ensaios e execução. Através destes o compositor pode nos ouvir e observar os ajustes necessários para sua composição.

A participação do compositor Danilo Guanais durante os ensaios da *Paixão*, nos permite estabelecer paralelismo ao pensamento de Lima<sup>215</sup> remissivo ao termo “Observador-Criador”. Nesta acepção, Guanais ao se voltar para sua composição, tinha seu olhar constituído pela subjetividade que lhe cabe enquanto espectador e, pela a objetividade de seu posto autoral. Assim, “uma vez formada a forma não continua a ser realidade impessoal, mas

---

<sup>215</sup> de Lima, 2013: 30.

configura-se como memória concreta não só do processo formante, mas da própria personalidade formadora<sup>216</sup>”

A presente investigação oferece aos executantes as condições de uma performance coerente com as peculiaridades estilísticas que as composições propõem. Regentes, instrumentistas ou cantores, que porventura não possuam as informações necessárias concernentes a música do nordeste brasileiro, encontraram nesta pesquisa sugestões e subsídios interpretativos para uma construção performativa mais autêntica destas obras. As características inerentes e as sugestões interpretativas da trilogia composicional, só puderam ter sua consubstancialidade, após o estudo dos aspectos históricos, estéticos e estruturais do Movimento Armorial, e a identificação estrutural das manifestações artísticas nordestinas inseridas na realidade da tríade. Nesta perspectiva, “a pesquisa é essencial para elevar o nível artístico de uma execução<sup>217</sup>”.

Por fim, concluímos que o intérprete deve antes de tudo ser um investigador, para que suas concepções interpretativas tenham profundidade. Ao mesmo tempo em que torna sublime a sua atividade de dar vida a música.

---

<sup>216</sup> Eco, 2012: 29

<sup>217</sup> Silva, 2014: 60



## Referências

---

## Referências

---

- Alvarenga, Oneyda. 1982. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Duas Cidades.
- Almeida, Jorge de. 2007. *Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial.
- Aloan, Rafael Borges. 2008. *A Organologia e a Adaptação Timbrística na Música Armorial*. Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Monografia de Licenciatura Plena em Educação Artística habilitação em música.
- Aurélio. 2009. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 4. ed. Curitiba: Positivo.
- Barenboim, Daniel; Said, Edward W. 2003. *Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Barraud, Henry. 2005. *Para compreender as músicas de hoje*. [Tradução, J.J. de Moraes e Maria Lúcia Machado], 3. ed. São Paulo: Perspectiva.
- Barros, Frederico Machado de. 2013. *César Guerra-Peixe: A modernidade em busca de uma tradição*. São Paulo: USP. Tese de Doutorado.
- Batista, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. 2002. *O Romancero Tradicional Popular: Origem e Permanência no Nordeste do Brasil*. Revista Conceito: 94-96.
- Boulez, Pierre. 2007. *A Música Hoje 2*. [Tradução, Geraldo Gerson de Souza], 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Brandino, Herivelto. 2012. *A função do equilíbrio na relação intérprete-compositor*. Belo Horizonte: UFMG. Dissertação de Mestrado.
- Carvalho, Márcia Ferreira de. 2006. *O romancero ibérico de amor desgraçado: uma abordagem semiótica*. João Pessoa: UFPB. Dissertação de Mestrado.
- Campos, Esthefania Ribeiro. 2013. *Processos de intertextualidade na homenagem musical: um estudo sobre Homenagem a Camargo Guarnieri de Almeida Prado*. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/03MUSICA\\_Esthefania\\_Ribeiro\\_Campos.pdf](http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/03MUSICA_Esthefania_Ribeiro_Campos.pdf)>. (Acessado em Janeiro 10, 2014).
- Camorlinga, Rafael Steckel. 2010. *Seu João do pife: o pífano e sua contribuição para a educação musical*. Florianópolis: UDESC. Monografia de Licenciatura Plena em Educação Musical.
- Cascudo, Luís da Câmara. 2000. *Vaqueiros e Cantadores: Folclore poético do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- de Lima, Erickaline. 2013. *Às Margens da Autocrítica*. Natal: UFRN. Monografia de Licenciatura Plena em Teatro.
- de Oliveira, Danilo César Guanais. 2002. *Sinfonia: uma experiência em composição multidimensional*. Campinas: UNICAMP. Dissertação de Mestrado.

\_\_\_\_\_. *Cabocolinhos e Incelenças: empréstimos culturais na composição erudita*. In: Anais do II Encontro nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). Salvador. Disponível em: <[http://abetmusica.org.br/dld.php?dld\\_id=128](http://abetmusica.org.br/dld.php?dld_id=128)>. (Acessado em Agosto 09, 2014).

\_\_\_\_\_. *Ciência, determinação e arte: os quadrados mágicos e a composição*. 2010. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM): 1006-1016.

\_\_\_\_\_. *A Paixão segundo Alcaçus: conciliação de diferenças na composição musical*. 2013. Rio de Janeiro: UNIRIO. Tese de Doutorado.

Eco, Umberto. 1986. *A definição da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Ferreira, Eliseu; Ray, Sonia. 2006. *Planejamento de arco na prática orquestral: considerações e aplicações em grupos semiprofissionais*. In: Congresso da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música (ANPPOM). Anais, Brasília: UnB. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2006/CDROM/COM/06\\_Co m\\_Perf/sessao02/06COM\\_Perf\\_0204-141.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/06_Co m_Perf/sessao02/06COM_Perf_0204-141.pdf)>. (Acessado em Agosto 15, 2014).

Gurgel, Deífilo. 1992. *Romanceiro de Alcaçus*. Natal: EDUFRN – Editora da UFRN.

Guillen, Isabel Cristina Martins. 2007. *Guerra Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais (1930–1950)*. Revista ArtCultura 14: 235-51.

Guerra-Peixe, Cesar. 1955. *Maracatus do Recife*. São Paulo-Recife: Irmãos Vitale.

Heindegger, Martin. 2010. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Almedina.

Houaiss, Antônio. 2009. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva - Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia.

Lago Junior, Sylvio. 2002. *A arte da regência: história, técnica e maestros*. Rio de Janeiro: Editora Lacerda.

Kregor, Jonathan. 2012. *Liszt as transcriber*. New York: Cambridge University Press.

Laboissière, Marília. 2007. *Interpretação musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética*. São Paulo: Annablume.

Lima, Ana Paula Campos. *A Música Armorial. Pernambuco*. 2000. Disponível em: <<http://www.unicap.br/armorial/movimento/produtos/amusica-armorial.pdf>> (Acessado em Março 05, 2014).

Lima, Ivaldo Marciano de França. 2010. *Entre Pernambuco e a África. História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960 - 2000)*. Rio de Janeiro: UFF. Tese de Doutorado.



- Lopes, António Manuel Correia de Jesus. 2010. *O Valor de um Bach autêntico: Um estudo sobre o conceito de autenticidade na execução de obras musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Maior, Gilber Cesar Souto; Fornari, José Eduardo. 2014. *A Utilização de Princípios Gestálticos no Estudo da Música Armorial*. In. Anais do X Simpósio de Cognição e Artes Musicais (SIMCAM). Campinas: UNICAMPI. Disponível em: <<http://www.abccogmus.org/simcam/index.php/simcam/simcam10/paper/viewFile/471/53>>. (Acessado em Setembro 28, 2014).
- Marinho, Marina Tavares Zenaide. 2010. *Aspectos analítico-interpretativos e a estética armorial no concertino em lá maior para violino e orquestra de cordas, de Clóvis Pereira*. João Pessoa: UFPB. Dissertação de Mestrado.
- Mariz, Vasco. 2000. *História da música no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Maurício, Maria Laura de Albuquerque. 2006. *ABOIO, o canto que encanta: uma experiência com a poesia popular cantada na escola*. João Pessoa: UFPB. Dissertação de Mestrado.
- Melo, Paulo de Tarso Correia de. 1998. *Romances de Alcaçus*. Natal: EDUFRN – Editora da UFRN.
- Merquior, José Guilherme. 2013. *A estética de Lévi-Strauss*. São Paulo: É Realizações Editora.
- Minsky, Marvin. 1993. *Music, mind and meaning*. In: *Machine Models in Music*. Cambridge: Schwanauer e Levitt, editors.
- Moraes, Maria Thereza Didier de. 2000. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)*. Recife: Universitária da UFPE.
- Moraes, Jonas Rodrigues de. 2009. *“Truce um triângulo no matulão [...] xote, maracatu e baião”*: A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina. São Paulo: PUC. Dissertação de Mestrado.
- Nóbrega, Ariana Perazzo da. 2000. *A Música no movimento armorial*. Rio de Janeiro: UFRJ. Dissertação de Mestrado.
- \_\_\_\_\_. *A Música no movimento armorial*. 2007. In: Congresso da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música (ANPPOM). Anais, São Paulo: UNESP. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/musicologia/musicol\\_APNobrega.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_APNobrega.pdf)>. (Acessado em Fevereiro 21, 2014).
- Oliveira, Solange Ribeiro. 2002. *Literatura e Música*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Oliveira, André Muniz Luiz. 2002. *O Magnificat de Johann Sebastian Bach: uma interpretação à luz de seu significado retórico musical*. Campinas: UNICAMP. Dissertação de Mestrado.

\_\_\_\_\_. de Lima, Erickinson Bezerra. 2013. *Sinfonia em Quatro Movimentos by Danilo Guanais: An analytical study of their armorial aesthetic language*. In. Atas do Congresso Internacional a música. “A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico”. Lisboa. Disponível em: <[http://www.caravelas.com.pt/atas\\_do\\_congresso\\_internacional\\_a\\_musica\\_no\\_espaco\\_luso\\_brasileiro.pdf](http://www.caravelas.com.pt/atas_do_congresso_internacional_a_musica_no_espaco_luso_brasileiro.pdf)>. (Acessado em Junho 19, 2014).

Pareyson, Luigi. 2001. *Os problemas da estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes.

Queiroz, Rucker Bezerra de. 2002. *Abordagem Analítico - interpretativa da Sonatina para Violino e Piano de Danilo Guanais*. Campinas: UNICAMP. Dissertação de mestrado.

\_\_\_\_\_. 2014. *O movimento Armorial em três tempos: aspectos da música nordestina na contextualização dos quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru*. Campinas: UNICAMP. Tese de Doutorado.

Raymundo, Sônia Marta Rodrigues. *A Influência do Baião no repertório brasileiro erudito para Contrabaixo*. 1999. In: Congresso da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música (ANPPOM). Anais, Porto Alegre. Disponível em: [http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/RAYMUNDO.PDF](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/RAYMUNDO.PDF). (Acessado em Setembro 21, 2014).

Salles, Paulo de Tarso. 2009. *Villa Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp.

Sautchuk, João Miguel Manzóllilo. 2009. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: UnB. Tese de Doutorado.

Santos, Idelette Muzart Fonseca dos. 1999. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da Unicamp.

Santos, Daniel Zanella dos; Piedade, Acácio Tadeu de C. Piedade. 2010. *O Motivo 1-5-6-5 nos 24 Prelúdios e fugas de Dmitri Shostakovich*. In: Congresso da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música (ANPPOM). Anais, Florianópolis: UDESC. Disponível em: <[http://www.plm.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/shostakovich\\_2010.pdf](http://www.plm.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/shostakovich_2010.pdf)>. (Acessado em Setembro 02, 2014).

Schoenberg Arnold, 1984. *The Modern Piano*. In. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. New York: St. Martins Press.

Silva, Débora Borges da. 2014. *O movimento armorial e os aspectos técnico-interpretativos do concertino para violino e orquestra de câmara de César Guerra-peixe*. Porto Alegre: UFRGS. Dissertação de Mestrado.



\_\_\_\_\_. 2013. *Paixão segundo Alçaçus*. [Partitura não publicada: acesso ao acervo pessoal do compositor].

RN TV, Entrevista. 2010. Quadro de Cores e Nomes: Danilo Guanais. Natal. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=nA-YtrtWIMo>>. (Acessado em Fevereiro 15, 2014).

Samico, Gilvan. 1993. *Criação Homem e Mulher*. In: Catálogo das Artes. Disponível em: <<http://www.catalogodasartes.com.br>>. (Acessado em agosto 27, 2014).

TCM Canal 10, Entrevista. 2011. Danilo Guanais. Mossoró. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=nA-YtrtWIMo>>. (Acessado em Fevereiro 20, 2014).

Vídeo Ariano Suassuna. 2000. *Ariano Suassuna fala de Danilo Guanais*. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=-tedDKp5V\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=-tedDKp5V_U)> (Acessado em Fevereiro 15, 2014).

**Anexo A: Autorização do uso das partituras redigida pelo compositor Danilo Guanais / Redução para Piano da *Missa de Alcaçus***

---

Material de auxílio ao constructo performativo: Redução para coro, solistas e piano elaborada pelo autor desta dissertação, referente a obra *Missa de Alcaçus*, do compositor Danilo Guanais. O material na íntegra está disponível para download em link privado, divulgado apenas nesta dissertação.

Redução para piano da *Missa de Alcaçus*:

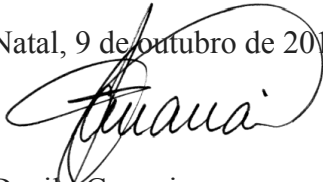
[https://www.dropbox.com/s/m46zh9dxxrv9v1m/MISSA\\_DE\\_AICA%C3%87US-Redu%C3%A7%C3%A3o%20Para%20Piano.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/m46zh9dxxrv9v1m/MISSA_DE_AICA%C3%87US-Redu%C3%A7%C3%A3o%20Para%20Piano.pdf?dl=0)



## AUTORIZAÇÃO

Eu, Danilo Cesar Guanais de Oliveira, brasileiro, solteiro, residente à Rua Paraú, 183, Nova Parnamirim, Parnamirim/RN, venho, por meio deste documento, AUTORIZAR Erickinson Bezerra de Lima a fazer uso completo ou parcial da partitura das obras “Missa de Alcaçus”, “Sinfonia nº 1” (anteriormente chamada “Sinfonia em 4 movimentos”) e “Paixão Segundo Alcaçus”, todas de minha autoria, em sua dissertação de mestrado, sem depósito de direitos autorais. Esta autorização se estende também às necessidades de redução para piano, desde que feitas para finalidades acadêmicas ou de pesquisa, e sem fins lucrativos.

Natal, 9 de outubro de 2014



Danilo Guanais

(Danilo Cesar Guanais de Oliveira)

# 1. Kyrie

Danilo Guanais  
Redução para piano: Erickinson Bezerra

♩ = 106

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Sopranos 1**: Treble clef, 4/4 time signature. Three measures with a whole rest in each.
- Contraltos**: Treble clef, 4/4 time signature. Three measures with a whole rest in each.
- Tenores**: Treble clef, 4/4 time signature. Three measures with a whole rest in each.
- Baixos**: Bass clef, 4/4 time signature. Three measures with a whole rest in each.
- Soprano Solo 2**: Treble clef, 4/4 time signature. Three measures with a whole rest in each.
- Baritono Solo**: Bass clef, 4/4 time signature. Three measures with a whole rest in each.
- Triângulo Bombo Ganzá**: Percussion staff with a 4/4 time signature. Three measures with a whole rest in each.
- Piano**: Grand staff (treble and bass clefs), 4/4 time signature. Three measures of accompaniment. The right hand features a melodic line with a double line above it, and the left hand features a bass line with a double line below it.

Nesta redução foram omitidos os compassos: 01 ao 08



1. Kyrie

4

Perc.

Ganzá

Pno.

Measures 4-5. Percussion: Drum roll. Piano: Melodic line in right hand, bass line in left hand. Percussion part labeled 'Ganzá' with rhythmic notation.

6

Perc.

Pno.

Measures 6-7. Percussion: Rhythmic notation. Piano: Melodic line in right hand, bass line in left hand.

8

Perc.

Violinos

Cellos  
Contrabaixos

*f*

*mf*

Pno.

Measures 8-9. Percussion: Drum roll, then rhythmic notation. Piano: Melodic line in right hand, bass line in left hand. Violinos and Cellos/Contrabaixos enter in measure 9. Dynamics: *f* for Violinos, *mf* for Cellos/Contrabaixos.



# 3. laudamus te

Danilo Guanais  
Redução para Piano: Erickinson Bezerra

♩ = 120

The score is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features five vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts include Sopranos 1 and 2, Contraltos, Tenores, and Baixos. The piano part is divided into 'Cordas' (strings) and 'Piano' (piano). The lyrics are: 'Lau - da - mus te be - ne - di - ci - mus te a - do - ra - mus te lau - da - mus te be - ne - di - ci - mus te a - do - ra - mus te glo - ri - fi - ca - mus te'. The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The piano part features a 'Cordas' section with a *mp* dynamic and a 'Piano' section with *mf* and *mp* dynamics. The vocal parts are marked with *mf* and *f* dynamics. The score is divided into three systems, with the first system ending at measure 8, the second at measure 16, and the third at measure 24. The piano part includes a 'Cordas' section from measure 9 to 16 and a 'Piano' section from measure 17 to 24. The vocal parts are marked with *mf* and *f* dynamics. The score is divided into three systems, with the first system ending at measure 8, the second at measure 16, and the third at measure 24.

Sopranos 1

Contraltos

Tenores

Baixos

Soprano solo 2

Cordas

Piano

S 2

Pno.

S 2

Pno.

*mf* Lau - da - mus te be - ne - di - ci - mus te a - do - ra -

- mus te lau - da - mus te be - ne - di - ci - mus te a - do -

ra *f* mus *mf* te *mf* glo - ri - fi - ca - mus te

# 4. gratias agimus

Danilo Guanais

Redução para Piano: Erickinson Bezerra

♩ = 130

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Sopranos, Contraltos, Tenores, Baixos, Ganzá, and Piano. The second system includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Baixo (B), Ganzá, and Piano (Pno.).

**System 1:**

- Sopranos:** Rests in all three measures.
- Contraltos:** Rests in all three measures.
- Tenores:** Melody with lyrics: Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam.
- Baixos:** Bass line with lyrics: Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam.
- Ganzá:** Percussion part with a steady eighth-note pattern.
- Piano:** Accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

**System 2:**

- S (Soprano):** Melody with lyrics: Glo - ri - am tu - am Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter.
- A (Alto):** Melody with lyrics: Glo - ri - am tu - am Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter.
- T (Tenor):** Melody with lyrics: Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter.
- B (Baixo):** Bass line with lyrics: Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter.
- Ganzá:** Percussion part with a steady eighth-note pattern.
- Pno. (Piano):** Accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

# 5. Domine Deus

Danilo Guanais

Redução para piano: Erickinson Bezerra

♩ = 80

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baxos

Piano

{Do - mi - ne De - us Rex cae - les - te De - us Pa - ter om - ni - po - tens

\*  
Do - mi - ne De - us Rex cae - les - te De - us Pa - ter om - ni - po - tens

S

A

T

B

Pno.

Do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su Chris - te

Do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su Chris - te

\* O "Domine Deus" é originalmente escrito para coro a capela.

A parte do piano subjacente deve ser executada apenas nos ensaios

# 6. Qui tollis

Danilo Guanais

Redução para Piano: Erickinson Bezerra

♩ = 66 (a.2)

Sopranos 1

Contraltos

Tenores

Baixos

Soprano solo 2

Baritone solo

Piano

*mf*

*mp*

# 7. quoniam

Danilo Guanais

Redução para Piano: Erickinson Bezerra

♩ = 138

The musical score is arranged in two systems. The first system includes four vocal staves: Sopranos, Contraltos, Tenores, and Baixos. The second system includes Baritono solo, Ganzá, and Piano. All parts are in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The vocal parts (Sopranos, Contraltos, Tenores, Baixos, and Baritono solo) are currently silent, indicated by a horizontal line with a dash. The Ganzá part is also silent. The Piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The left hand accompaniment consists of eighth notes with a dotted quarter note pattern. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is placed below the first measure of the piano accompaniment. In the third measure, the right hand has a melodic phrase starting with a dotted quarter note, followed by an eighth note, and then two quarter notes, with a slur over the last two notes. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is placed above this phrase.

# 8. Cum Sancto Spiritu

Danilo Guanais

Redução para Piano: Erickinson Bezerra

♩ = 144

Sopranos  
cum Sanc - to Spi - ri - tu in glo - ri - a

Contraltos  
cum Sanc - to Spi - ri - tu in

Tenores  
cum Sanc - to Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

Baixos  
cum Sanc - to Spi - ri -

Piano

4  
S  
De - i Pa - tris in

A  
glo - ri - a De - i Pa - tris in

T  
Pa - tris in

B  
tu in glo - ri - a De - i Pa - tris

4  
Pno.



# 9. Credo / 10. Deo de Deo

Danilo Guanais

Redução para Piano: Erickinson Bezerra

♩ = 56

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top four staves are for vocal parts: Sopranos, Contraltos, Tenores, and Baixos. The bottom three staves are for instrumental parts: Triângulo, Zabumba, and Piano. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 56. The vocal parts have lyrics: "Cre-do in u-num Deum, Pa-trem om - ni-po - ten-tem in u-num Deum pa-trem". The instrumental parts are mostly rests, with some rhythmic notation in the first few measures.

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

Triângulo

Zabumba

Piano

Cre-do in u-num Deum, Pa-trem om - ni-po - ten-tem in u-num Deum pa-trem

Cre-do in u-num Deum, Pa-trem om - ni-po - ten-tem in u-num Deum pa-trem

9. Credo / 10. Deo de Deo

87

S

A

T

B

Trgl.

Perc.

Pno.

*cresc.*

*cresc.*

3

\*

{De - um de De - o

{De - um de De - o

The image shows a musical score for a choir and piano. It consists of six staves. The top four staves are for the vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The fifth and sixth staves are for the percussion section, labeled 'Trgl.' (Triangle) and 'Perc.' (Percussion). The bottom two staves are for the piano (Pno.). The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The vocal parts have lyrics: '{De - um de De - o'. The piano part includes a triplet of eighth notes and a section marked with an asterisk (\*). The word 'cresc.' (crescendo) is written below the piano staves.

\* O "Deo de Deo" é originalmente escrito para coro a capela.  
A parte do piano subjacente deve ser executada apenas nos ensaios

# 11. Qui propter

Danilo Guanais

Redução para Piano: Erickinson Bezerra

Soprano solo

qui prop - ter nos

Piano

Detailed description: This system contains the first six measures of the piece. The Soprano solo part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a series of rests for the first four measures, followed by a half note G4 in measure 5 and a quarter note A4 in measure 6. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It consists of a steady accompaniment of quarter notes in the bass clef (G2, A2, B2, C3) and rests in the treble clef. A repeat sign is placed at the end of measure 6.

S. So

ho - mi-nes et prop - ter nos - tram sa - lu - tem

Pno.

Dona branca

Detailed description: This system contains measures 7 through 12. The Soprano solo part continues with a half note G4 in measure 7, a quarter note A4 in measure 8, a quarter note B4 in measure 9, a quarter note C5 in measure 10, a quarter note B4 in measure 11, and a half note G4 in measure 12. The Piano part continues with the same accompaniment as the previous system. A dynamic marking 'Dona branca' is placed above the piano part in measure 7. A repeat sign is placed at the end of measure 12.

S. So

qui

Pno.

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The Soprano solo part has rests for measures 13, 14, and 15, followed by a half note G4 in measure 16. The Piano part continues with the same accompaniment as the previous systems. A dynamic marking 'Dona branca' is placed above the piano part in measure 13. A repeat sign is placed at the end of measure 16.

# 12. Et incarnatus

Danilo Guanais

Redução para Piano: Erickinson Bezerra

♩ = 100

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

Piano

*mf*

et in - car -

et in - car -

et in - car - na - tus

et in - car - na - tus

6

S

A

T

B

Pno.

na - tus est de Spi - ri - to Sanc - to ex Ma - ri - a

na - tus est de Spi - ri - to Sanc - to ex Ma - ri - a

est de Spi - ri - tu Sanc - to ex Ma - ri - a

est de Spi - ri - tu Sanc - to ex Ma - ri - a

# 13. Crucifixus

Danilo Guanais

Redução para Piano: Erickinson Bezerra

♩ = 70

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

Piano

crucifixus

S

A

T

B

Pno.

crucifixus

crucifixus

crucifixus

crucifixus

# 14. et resurrexit

Danilo Guanais

Redução para piano: Erickinson Bezerra

$\text{♩} = 100$

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

Piano

et re-sur - re - xit et re-sur - re - xit re-sur - re - xit re-sur-

et re-sur - re - xit et re-sur - re - xit re-sur - re - xit re-sur-

et re-sur - re - xit et re-sur - re - xit re-sur - re - xit re-sur-

et re-sur - re - xit et re-sur - re - xit re-sur - re - xit re-sur-

S

A

T

B

Pno.

re - xit et re-sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cum - dum scrip - tu - ras se -

re - xit et re-sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip - tu - ras se -

re - xit et re-sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip - tu - ras se -

re - xit et re-sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip - tu - ras se -

# 15. Et in Spiritum Sanctum

Danilo Guanais

Redução para piano: Erickinson Bezerra

$\text{♩} = 64$

The musical score is arranged in systems. The first system includes vocal staves for Sopranos, Contraltos, Tenores, and Baixos, all with rests. Below them are staves for Triângulo, Agogo, and Tambor Grande, followed by a grand staff for Violas e Cellos and Piano. The second system starts at measure 6 and includes Percussion (Triângulo and Agogo), Violins, and Piano. The third system starts at measure 9 and includes Percussion and Piano.

Nesta redução foram omitidos os compassos: 01 ao 20

# 17. et vitam venturi

Danilo Guanais

Redução para piano: Erickinson Bezerra

♩ = 144

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five vocal parts and a piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 144. The lyrics are in Portuguese and describe the life of the coming age.

**Sopranos**  
et ven - tam ven - tu - ri sae - cu - li ven -

**Contraltos**  
et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

**Tenores**  
et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li ven - tu - ri

**Baixos**  
et vi - tam ven - tu - ri

**Piano**

**S**  
tu - ri sae - cu - li — et

**A**  
li ven - tu - ri sae - cu - li et

**T**  
sae - cu - li et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

**B**  
sae - cu - li — ven - tu - ri sae - cu - li

**Pno.**



# 18. Sanctus

Danilo Guanais

Redução para piano: Erickinson Bezerra

♩ = 90

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

Sino

Piano

Violino Solo

Simile

Violão

5

Sin.

5

Pno.

Tutti Cordas

11

Pno.

Violino Solo

Detailed description: This is a musical score for the Sanctus, measures 1 through 11. The score is arranged for a choir (Sopranos, Contraltos, Tenores, Baixos), a bell (Sino), and piano accompaniment (Piano). The piano part is divided into two systems. The first system (measures 1-4) features a 'Violão' (guitar) part with a 'Simile' marking and a 'Violino Solo' (violin solo) part. The second system (measures 5-8) includes a 'Sin.' (bell) part and a 'Pno.' (piano) part with 'Tutti Cordas' (all strings) marking. The third system (measures 9-11) features a 'Pno.' (piano) part and a 'Violino Solo' (violin solo) part. The tempo is marked as ♩ = 90. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/8. The piano part consists of a continuous eighth-note triplet pattern in the left hand and a melodic line in the right hand.

# 19. Hosanna

Danilo Guanais

Redução para piano: Erickinson Bezerra

$\text{♩} = 100$

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Sopranos 1, Contraltos 1, Tenores 1, and Baixos 1. The second system includes parts for Sopranos 2, Contraltos 2, Tenores 2, and Baixos 2. The piano accompaniment is divided into two parts: Piano/Ossia 1 and Piano 2. The score is in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The lyrics are: 'Ho - sa - nna in e - xcel - sis Ho - sa - nna in e - xcel - sis Ho - sa - nna'.

Sopranos 1  
Ho - sa - nna in e - xcel - sis Ho - sa - nna in e - xcel - sis Ho - sa - nna

Contraltos 1  
Ho - sa - nna in e - xcel - sis Ho - sa - nna in e - xcel - sis Ho - sa - nna

Tenores 1  
Ho - sa - nna in e - xcel - sis Ho -

Baixos 1  
Ho - sa - nna in e - xcel - sis Ho -

Sopranos 2  
Ho - sa - nna in e - xcel - sis Ho - sa - nna in e - xcel - sis Ho -

Contraltos 2  
Ho - sa - nna in e - xcel - sis Ho - sa - nna in e - xcel - sis Ho -

Tenores 2  
Ho - sa - nna in e - xcel - sis

Baixos 2  
Ho - sa - nna in e - xcel - sis

Piano  
Ossia 1

Cellos e Contrabaixos

Piano 2

# 20. Benedictus

Danilo Guanais

Redução para piano: Erickinson Bezerra

♩ = 64

Tenor Solo

Violino solo

Piano

T. So

Pno.

T. So

Pno.

# 21. Agnus Dei

Danilo Guanais  
Redução parapiano: Erickinson Bezerra

♩ = 80

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Sopranos 1:** Treble clef, 4/4 time, key of D major. Lyrics: *f* Ag - nus Dei qui tol - lis pec - ca - ta
- Contraltos:** Treble clef, 4/4 time, key of D major. Lyrics: *f*
- Tenores:** Treble clef, 4/4 time, key of D major. Lyrics: *f* Ag - nus Dei qui Tol - lis pec - ca - ta
- Baixos:** Bass clef, 4/4 time, key of D major. Lyrics: *f*
- Soprano solo 2:** Treble clef, 4/4 time, key of D major. Rested.
- Baritone solo:** Bass clef, 4/4 time, key of D major. Rested.
- Triângulo 1:** Percussion staff, 4/4 time, key of D major. Rested.
- Tambor grande 2:** Percussion staff, 4/4 time, key of D major. Rested.
- Piano:** Grand staff, 4/4 time, key of D major. Dynamics: *f*. Marking: *Simile*.

21. Agnus Dei

9

S 1  
mun - di *pp* - se - re - re no - bis

A  
*pp*

T  
mun - di *pp* - se - re - re no - bis

B  
*pp*

S. Solo 2

B. Solo

9

Triang  
1

Tamb 2

9

Pno.  
*pp*

15

(♩ = 120)

Violão  
*f*

Cellos



## **Anexo B: Partituras orquestrais da Sinfonia nº1 e da Paixão segundo Alcaçus**

---

As partituras das composições: *Sinfonia nº1* e da *Paixão segundo Alcaçus*, foram formatadas para impressão em tamanho A3. Anexá-las na formatação (A4) do remissivo trabalho, dificultaria sua visualização por diminuir o tamanho de sua estruturação de impressão. Por outro lado, anexá-las na íntegra estenderia demasiadamente a quantidade de páginas desta abordagem. Para dirimir tais fatores, disponibilizamos os ficheiros em PDF das obras para download, através de um link vitalício e privado divulgado apenas nesta dissertação. Eis os respectivos links:

*Sinfonia nº1:*

[https://www.dropbox.com/s/jxa4g951e8zosbd/Sinfonia\\_No\\_01-Danilo-Guanais.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/jxa4g951e8zosbd/Sinfonia_No_01-Danilo-Guanais.pdf?dl=0)

*Paixão segundo Alcaçus:*

[https://www.dropbox.com/s/w321voek3xr9891/Paixao%20segundo%20Alcacus\\_partitura%20completa-Danilo-Guanais.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/w321voek3xr9891/Paixao%20segundo%20Alcacus_partitura%20completa-Danilo-Guanais.pdf?dl=0)

As partituras também podem ser solicitadas ao compositor através do e-mail: [danilo.guanais05@gmail.com](mailto:danilo.guanais05@gmail.com)





## Tipos de foco

---

<b>P</b>	Luz superior de pino: Elipsoidais
<b>F</b>	Luz frontal: Plano convexo aberto
<b>C</b>	Contra-luz: Refletores Par 68, foco 5
<b>L</b>	Luz lateral: Par 68, foco 5
<b>D1 e D2</b>	Luz diagonal (anteparo posterior – ciclorama): Elipsoidais com facas laterais
<b>G</b>	Luz geral de setor: no ciclorama, Set-lights; no coro e orquestra, plano convexo fechado

## Cores

---

Setor A: predominantemente Vermelho / Âmbar

Setor B: predominantemente Azul

Setor C: predominantemente Branco

Ciclorama diagonal 1: Verde

diagonal 2: Azul

set-lights: Branco

Coro / orquestra: Âmbar

## Operadores de execução

---

Subir lentamente em resistência	▲
Subir rapidamente em resistência	▲▲
Baixar lentamente em resistência	▼
Baixar rapidamente em resistência	▼▼
Extensão da operação (resistência)	—————
Acionar	○
Desligar	●

# Sinfonia

- I -

Daniilo Guanais  
Natal - Campinas, 2002

Flute 1

Flute 2

Oboe

Clarinet in Bb 1

Clarinet in Bb 2  
(Bass clarinet in Bb)

Bassoon

Trumpet in Bb 1

Trumpet in Bb 2

Trombone 1

Trombone 2

Timpani  
*mp*

Marimba

Glockenspiel

Percussion 1  
percussionista 1  
percussionista 2

Percussion 2  
percussionista 3  
percussionista 4

Harp

Piano

Narrator/Deus

A

B

C

Cielorama

Coro

Orquestra

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

Violin I

Violin I

Violin II

Violin II

Viola

Viola

Cello

Contrabass

5

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2  
(Bb B. cl.)

Bsn.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Mrb.

Glk.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

Pno.

Nar./Deus

5

[Narrador] Ao terceiro dia,

A.

B.

C.

Cic.

Cor.

Orq.

PIN / CON    ▲

S 3

CAlt.

T

B

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vlc.

Cb.



13

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2  
(Bb B. cl.)

Bsn.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Mrb.

Glk.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

Pno.

Nar./Deus

13

que circunda o mundo inteiro, Ao terceiro dia alcança os limites do céu.

A.

B.

C.

Cic.

Cor.

Orq.

S 3

CAlt.

T

B

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vcl.

Cb.

17

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2  
(Bb B. cl.)

Bsn.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Mrb.

Glk.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

Pno.

Nar./Deus

17

E ao norte do jardim      há um mar de água,      claro e puro ao paladar,      como nada iguala;

A.

B.

C.

Cic. **DIA 2** ▲

Cor.

Orq.

S 3

CAlt.

T

B

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vcl.

Cb.

A Paixão segundo Alcaçus  
I - Introdução

Danilo Guanais  
Textos: Evangelho de Marcos; José Saramago e Danilo Guanais

Flauta  $\text{♩} = 120$

Oboé

Clarineta em Si $\flat$

Fagote

Trompa em Fá

Trompete em Si $\flat$

Trombone

Tuba

Percussionista 1

Timpanos *ff*

Pandeiro sinfônico

Percussionista 2

Glockenspiel

Pratos A2

Prato suspenso *a2*

Percussionista 3

Marimba *ff*

Caixa militar

Percussionista 4

Tubular bells

Bombo

Triângulo sinfônico

Triângulo popular

Soprano solo

Mezzo-soprano solo

Tenor solo

Baixo solo

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

Voz

Violino solo  $\text{♩} = 120$

Violão solo

Violoncelo solo

Contrabaixo solo

Um rei não pren-de ou-tro rei Um deus não ma-ta ou-tro deus Pa-ra que hou-ves-se quem pren-des-se e ma-tas-se é que

Um rei não pren-de ou-tro rei Um deus não ma-ta ou-tro deus Pa-ra que hou-ves-se quem pren-des-se e ma-tas-se é que

Um rei não pren-de ou-tro rei Um deus não ma-ta ou-tro deus Pa-ra que hou-ves-se quem pren-des-se e ma-tas-se é que

Um rei não pren-de ou-tro rei Um deus não ma-ta ou-tro deus Pa-ra que hou-ves-se quem pren-des-se e ma-tas-se é que

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mp* *mf*

Tpa.

Tpt.

Tbn. *mp*

Tba.

Timp. *mp* *f*

Pand. *mp*

Glock. *f* *mp*

Prt A2  
Prt susp

Mar.

Cx.

Tub.

Bomb.

Tri. *mp*

S. Solo

M-S. Solo

T. Solo

B. Solo

S. *mf*  
fo-ram fei - tos os ho-mens co-muns!  
Um\_deus não ma - ta ou-tro deus

C. *mf*  
fo-ram fei - tos os ho-mens co-muns!  
Um\_deus não ma - ta ou-tro deus

T. *mf*  
fo-ram fei - tos os ho-mens co-muns!  
Um rei não pren - de ou-tro rei  
Pa - ra que hou-ves - se quem pren-des-se

B. *mf*  
fo-ram fei - tos os ho-mens co-muns!  
Um rei não pren - de ou-tro rei  
Pa - ra que hou-ves - se quem pren-des-se

Voz

Vln. *mf*

Vlão.

Vc. *mp*

Cb. *pizz*

*♩=140*



Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Timp.

Pand.

Glock.

Prt A2  
Prt susp.

Mar.

Cx.

Tub.

Tri.

S.

C.

T.

B.

Vião.

Vc.

Cb.

*mf*

*mp*

*f*

*p*

*pizz.*

*Prt. susp.*

Pa - ra que hou-ves - se quem ma-tas-se é que fo-ram fei-tos os ho-mens co-muns

Um rei não pren - de ou-tro rei Um deus não ma - ta ou-tro deus Um rei não pren - de ou -tro

Pa - ra que hou-ves - se quem ma-tas-se é que fo-ram fei-tos os ho-mens co-muns

Um rei não pren - de ou-tro rei Um deus não ma - ta ou-tro deus Um rei não pren - de ou -tro

é que fo-ram fei-tos os ho-mens co-muns

Um rei não pren - de ou-tro rei Um deus não ma - ta ou-tro deus Um rei não pren - de ou -tro

é que fo-ram fei-tos os ho-mens co-muns

Um rei não pren - de ou-tro rei Um deus não ma - ta ou-tro deus Um rei não pren - de ou -tro

Fl. *mf*

Tpa. *mp* *mf* *mf*

Tpt. *p*

Tbn. *mf*

Pand.

Glock.

Prt A2  
Prt susp

Mar.

Cx.

Tub.

S. *mf* *f*  
Um deus não ma - ta ou-tro Um rei não pren - de Um deus não ma - ta Um rei não... Um deus não... Um rei não! Um deus não! Um rei não! Um deus não! Um rei! Um deus! Um rei! Um deus! Um rei!

C. *mf* *f*  
Um deus não ma - ta ou-tro Um rei não pren - de Um deus não ma - ta Um rei não... Um deus não... Um rei não! Um deus não! Um rei não! Um deus não! Um rei! Um deus! Um rei! Um deus! Um rei!

T. *mf* *f*  
Um deus não ma - ta ou-tro Um rei não pren - de Um deus não ma - ta Um rei não... Um deus não... Um rei não! Um deus não! Um rei não! Um deus não! Um rei! Um deus! Um rei! Um deus! Um rei!

B. *mf* *f*  
Um deus não ma - ta ou-tro Um rei não pren - de Um deus não ma - ta Um rei não... Um deus não... Um rei não! Um deus não! Um rei não! Um deus não! Um rei! Um deus! Um rei! Um deus! Um rei!

Vln.

Vlão.

Vc.

Cb.

The musical score for page 149 includes the following parts:

- Fl.** Flute
- Ob.** Oboe
- Cl.** Clarinet
- Fag.** Bassoon
- Tpa.** Trumpet
- Tpt.** Trompete
- Tbn.** Trombone
- Tba.** Tubax
- Timp.** Timpani
- Prt A2** / **Prt susp** Percussion
- Mar.** Maracas
- Cx.** Cymbals
- Bomb.** Bombard
- S.** Soprano
- C.** Contralto
- T.** Tenor
- B.** Baixo
- Vln.** Violin
- Vlão.** Viola
- Vc.** Violoncello
- Cb.** Contrabaixo

**Lyrics:**  
Um deus! Um rei! Um deus!  
Um rei não pren - de ou - tro rei. Um deus não ma - ta ou - tro deus. Pa - ra que hou-ves - se quem pren-des-se, pa - ra que hou-ves - se quem ma - ta-se é que fo-ram fei-tos os

**Performance markings:** *ff*, *arco*, *pizz.*, *tr*, *sfz*



## Anexo C: Notas em jornais e programas de concertos

---

- Concerto de abertura da 11ª Noite da Cultura. *Missa de Alcaçus*, Orquestra Sinfônica da Paraíba e Madrigal da UFRN. 13 de Dezembro de 1996.
- Programa em estilo de folheto de cordel. *Missa de Alcaçus*, Orquestra e Coro da Universidade de Brasília (UnB). Junho de 2005,
- Jornal da UnB no caderno Cultura noticia a execução da *Missa de Alcaçus* pelo coro da UnB. 27 de Junho de 2005.
- Concerto no VII Cantat. *Missa de Alcaçus*. Madrigal da UFRN. Aracaju. 12 de agosto de 2005.
- 1ª Audição em São Paulo da *Missa de Alcaçus*. 9 de Abril de 2006.
- Concerto em São Paulo da *Missa de Alcaçus*. 11 de Abril de 2006.
- Concerto especial do II encontro Brasil – Itália. *Missa de Alcaçus*. Natal. 19 de Agosto de 2007.
- Concerto na Itália: *Missa de Alcaçus*. Província de Milão. Agosto de 2007.
- Concerto na Itália: *Missa de Alcaçus*: Província de Milão. 13 de Dezembro de 2007.
- Concerto na Itália: *Missa de Alcaçus*: Província de Milão. 14 de Dezembro de 2007.
- Concerto na Itália: *Missa de Alcaçus*: Província de Milão. 21 de Dezembro de 2007.
- Concerto na Itália: *Missa de Alcaçus* – “*Messa della sciccità*”: Piazza del Carmine. 23 de Dezembro de 2007.
- Concerto na Itália: *Missa de Alcaçus* – “*Messa della sciccità*”: Basilica de San Lorenzo. 26 de Dezembro de 2007.
- Concerto na Itália: *Missa de Alcaçus* – “*Messa della sciccità*”: Vimercate. 5 de Janeiro de 2008.
- Concerto na Itália: *Missa de Alcaçus* – “*Messa della sciccità*”: Parrocchia di San Marco. 6 de Janeiro de 2008.
- Jornal Tribuna do Norte (Natal-RN). Notícia sobre a turnê na Itália da *Missa de Alcaçus*. 3 de Janeiro de 2008.
- Jornal Italiano (Vimercate). Notícia sobre o concerto da *Missa de Alcaçus* – “*Messa della sciccità*”. 3 de Janeiro de 2008.
- Concerto Orquestra Sinfônica do Mato Grosso. *Missa de Alcaçus*. Cuiabá. 28-30 de Março de 2008.
- Concerto *Missa de Alcaçus*. São Paulo. 7 de Abril de 2013
- Concerto na Mostra Internacional de Música de Olinda (MIMO). *Sinfonia nº1*. 4 de Setembro de 2010.
- Concerto de Encerramento do Projeto Vozes. *Sinfonia nº1*. Natal. 2005
- Concerto de Abertura do V Festival Internacional de Campina Grande. *Paixão segundo Alcaçus* (Estreia Mundial). Paraíba. 21 de Julho de 2014.
- Concerto na Escola de Música da UFRN. *Missa de Alcaçus*. Natal, 13 de Setembro de 2014.



## ORQUESTRA SINFÔNICA DA PARAÍBA

Diretor Artístico e Regente Titular  
Osman Giuseppe Gioia

### 1ºs VIOLINOS

Ronedilk Dantas (spalla)  
Renata Simões (concertina)  
Dário Américo Batista

### 2ºs VIOLINOS

Dominique J. H. M. Toupin (principal)  
Ana Elizabeth da Cruz Ribeiro  
Edilson Bonner Marinho

### VIOLAS

Washington G. de Andrade (principal)  
Luiz Carlos Durier  
Marcos A. Fonseca S. de Lima

### VIOLONCELOS

Francieudo da S. Torres  
Agostinho Jorge de Lima

### CONTRABAIXO

Xisto Medeiros de Sousa

### VIOLÃO

Álvaro Barros (convidado)

### PERCUSSÃO

Germana França da Cunha  
Murilo Simas (convidado)

## SETOR TÉCNICO ADMINISTRATIVO - OSPB

### DIRETORIA ADMINISTRATIVA

Anna Christina Moura Borborema

### ASSESSORA DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Rejane Vieira Viana

### SECRETÁRIA

Maria Eudívia V. Figueiredo

### REDAÇÃO MUSICAL

Adriana Lídice Chaves Silveira

### COPISTA

Isa Y Plá

### INSPETOR

Josenildo Sales Matias

### ARQUIVISTA

Ana Cláudia M. Germóglia  
Fábio Pereira Cavalcanti  
Kilze V. Rosenstock  
Maria do Carmo Germóglia

### CHEFE DE MONTAGEM

Luiz Carlos B. de Lima

### MONTADORES

Eduardo B. de Pontes  
Francisco de A. Nascimento  
Manoel Justino de Souza  
Manoel Correia Sobrinho

### APOIO CULTURAL:

GOVERNO DO ESTADO DA PARAÍBA  
SECRETARIA DA EDUCAÇÃO E CULTURA



## ORQUESTRA SINFÔNICA DA PARAÍBA

# MISSA DE ALCAÇUS

DANILO GUANAIS

## CONCERTO DE ABERTURA DA 11ª NOITE DA CULTURA

com a participação do  
Madrigal da UFRN, OSPB e Solistas

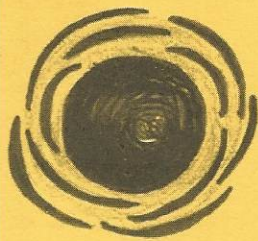
Regente André Oliveira

20h00 - PÁTIO DA IGREJA DE SÃO BENTO GONÇALVES  
Hotel Globo  
Centro Histórico da Cidade de João Pessoa  
13 DE DEZEMBRO DE 1996  
João Pessoa - PB



FUNESC

MISSA DE ALCACUS



CORAL DA UNB



## A MISSA

A história desta *Missa*  
começa num Madrigal  
a quem Guanais dedicou  
tão bela peça coral,  
pra cantar na UFRN,  
Rio Grande do Norte,  
lá onde o povo é crente  
e cabra macho é forte.

Mais que música é poesia,  
de grande concepção,  
pois nas rezas de Alcaçus  
foi buscar inspiração  
transformando o Madrigal  
em coro muito famoso,  
que chegou até Brasília  
com trabalho valioso.

Cantamos em oito vozes,  
orquestra e três solistas,  
*Missa* em latim escrita  
que nos lembra os repentistas,  
mas tem jeito de Mozart  
e Bach, esses cabras da pesada,  
que com certeza teriam  
gostado das vaquejadas.

Às mulheres rezadeiras  
da cidade de Alcaçus  
dedicamos essa *Missa*  
e pedimos a Jesus  
que a elas proteja e ore  
com alma de menestrel  
e nos guie, oh senhor,  
nesta noite de canto e cordel.

C

CULTURA

CORRICO BRASILENSE

Brasília, segunda-feira, 27 de junho de 2006

Edição: Clara Aragão / clara.arago@corricobrasil.com.br

Subeditores: Helo Franco, Natal Fustaghi, Sérgio Mingoti / sergio.mingoti@corricobrasil.com.br

Cultura@corricobrasil.com.br

Tel: 32111178 e 32111179

# AMADORISMO COM SERIEDADE

COM A ESTRÉIA DE MISSA EM LATIN EM RITMO NORDESTINO, O CORAL DA UNB SOBE AO PALCO NESTA SEMANA COM QUADRO DE VOZES RENOVADO. O CADERNO C ACOMPANHOU UM DIA DE ENSAIO NA VIDA DO CORO, QUE COMPLETA 25 ANOS EM 2006

Foto: Marcelo Frenkel/CMK



O MAESTRO ÉDER CAMUZIS COMANDA OS 32 CORALISTAS E DEZ MÚSICOS DA ORQUESTRA DE CÂMARA DA ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA DURANTE ENSAIO DA MISSA DE ALÇAÇUS DISCIPLINA NA MEDIDA CERTA

RICARDO DAZEM  
DA EQUIPE DO CORRICO

À frente do palco do Teatro Levino de Alcântara, ao invés de público, estão os meninos Antônio e Mário. Alheios ao ensaio do Coral da Universidade de Brasília, eles fazem da manhã de sábado um tempo para corre-corre e agitação. Se desafiaram parte da concentração dos 32 coralistas e dos dez músicos de orquestra de câmara da Escola de Música de Brasília (EMB), as crianças plantam certa desconfiança: "Esses meninos não têm mãe, não!", arrisca alguém. Quem responde é a violoncelista Lucimara do Valle: "Mãe tem. Só não tem babá". Em segundos, ela já está com as crianças, e exagera: "Não pode girar aqui dentro, porque senão o moço lá da frente grita com a gente".

O moço "lá da frente" é o maestro Eder Camuzis. Distante do autoritarismo, ele impõe a disciplina na medida certa ao longo das quase quatro horas de ensaio. Eder dispersa as conversas paralelas — na verdade, diálogos musicais compartilhados entre os cantores — com um tranqüilo "Não fala! Não fala!", mas não renega elogios e chega a se entusiasmar com o acerto de passagem difícil da peça *Missa de Alçaçus*, ensaiada por quase quatro meses. Confiança é palavra de ordem no grupo que, na próxima quinta-feira, estréia a carreira nacional da peça erudita criada pelo maestro Danilo Guimarães, em homenagem ao 30º aniversário do Madrigal da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Como sinalizam cartaz e programa em formato de cartêl, ninguém deve esperar burocracia da peça, apesar do

respeito à composição daquelas cantadas em latim, com direito a *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei*. Solos de soprano, barítono e violão chegam atrelados às vozes do coral. "Há combinação de modo e rítmica popular", destaca o maestro Eder.

Repentistas, vaqueiros e romancesiras são referenciados nas melodias que remontam à colonização portuguesa. O título, *Missa de Alçaçus*, evoca um local próximo a Natal, no qual foram coletados pelo antropólogo Delfino Gurgel romances que tenderam noção musical e inspiração à missa composta em 1996. "A orquestra incorporou instrumentos populares como o agogô, pau-de-chuva e zabumba. Há repetição incomum do triângulo e até o bumbo sinfônico está com levada de baião", enfatiza o percussionista Victor Lacombe.

Na estréia da parceria entre coral e orquestra, com a renovação há quatro anos do quadro de vozes comandado por Eder Camuzis, durante o ensaio é possível testemunhar algum deslumbramento dos cantores. Eles chegam a esquecer a hora de entrada. "O que foi? Tá todo mundo abobado com a orquestra?", alardeia, com brincadeira, a contralto Rosa Pecorelli. À frente do movimento "Ogubho de ser contralto", ela alimenta a rixa jocosa entre sopranos e contraltos: "Cantar bem não é cantar agudo. É muito mais difícil e melhor ser contralto e sempre responder pelas notas mais dissonantes".

Aplicada, no ritmo de todos, Rosa aproveita o ensaio para marcar, literalmente, todas as respirações com gavotas apontadas no caderno de pauta. O policiamento segue escrito nas representações fonéticas das palavras latinas e nos pontos em que o maestro exige tom angelical (quando Rosa abrevia, *todos querubins*).

"Tô achando meio fantasmagórico, quero vozes lindamente joiais como o espírito que tem", grita Eder, em outro estímulo. "Há vários graus de dificuldade, uma vez que o coral está mais acostumado ao canto à capela. Outra barreira é o cuidado de não apertu-guermos os latim, que tem de prevelecer", observa a soprano Ana Paula da Costa, atenta a acobertar o sotaque carioca.

No ensaio do coral, formado principalmente por amadores do canto lírico, é possível descobrir relações entre os integrantes passíveis da incógnita. Bem destacada, a solista soprano Beatriz de Mattos — a não ser pelo comando de breve aquecimento vocal conjunto — recata a postura de técnica vocal oficial, exercida há dois anos. "Nesta altura, o maestro pediu para eu me desligar do coro. Normalmente, porém, a minha função é nivelar as vozes: cobrar brilho das mais foscas e arredondar aquelas muito claras para que se destaquem menos e não furem o conjunto", explica Beatriz.

Laços familiares entre integrantes do coral também não ficam nítidos durante o ensaio, pela exigência de concentração. A contralto Lílian Oliveira, 26 anos, se distancia do barítono e marido Lucas Moreira, 27 anos, e ainda dá de mão dada, a soprano piauiense Raimunda Oliveira, 50 anos. "A gente fica separado pelos nomes que o maestro determina, mas na verdade sempre somos muito unidos; a música é um complemento para este entrosamento, ela traz discussões em casa, sobre timbre e projeção de voz. Eu entrei praticamente leiga no grupo, mas a dinâmica, o interesse de estudar em casa e a prática de palco me deixaram solta e voz vai junto", explica Lílian.

#### Amigos para sempre

A intimidade entre os coralistas — construída em festas, churrascos e saídas para karankés — se propaga durante os ensaios. O espírito de união e amizade fixou o economista mineiro Euler de Paula Veloso, 54 anos. Recentemente integrado ao Coral da UnB e desde a adolescência ligado ao canto, aos 54 anos, ele aproveita a atual posição de titular, depois de um período no "banco de reserva", desde a inscrição no ano passado. "Vai ser meu primeiro recital. O que me motiva é gostar da harmonia de conjunto e exercer o dom natural da afinação da voz. Fiquei surpreso com a seriedade, o profissionalismo e o envolvimento de todos, apesar de o grupo ser amador", comenta Euler. O acompanhamento do maestro, que chega a ser individual, motiva Euler para se aper-

feiçoar. "O latim traz particularidades como não ter sonoridade anasalada. Meu maior cuidado é o de não emendar as palavras, para evitar cacófonas. Também é estimulante cantar com a participação dos músicos, que enriquecem a obra e dão sustentação para detalhes da missa", observa Euler.

Seis violonistas, dois violões, duas violoncelistas, uma contrabaixista e dois percussionistas estão a postos para enfatizar as vozes do coral marcado pela predominância de mulheres. Professor da EMB, Marcus Moraes, 27 anos, sente o raro peso de atuar como solista empunhando violão. "A oportunidade da regência causa tanto estranhamento quanto satisfação. Tenho dedicado duas horas por dia, especialmente para a peça", comenta.

Renovado pela persistência dos componentes, depois da dupla apresentação da *Missa de Alçaçus*, o Coral da UnB oferecerá no segundo semestre novo desafio para os integrantes: atender o convite da organização do Cantapueblu, um efervescente evento argentino de coralistas, em novembro próximo. O entrave vem pela falta de garantia de patrocínio. "O coral é uma comunidade. O que a gente oferece é nosso trabalho", explica Rosa Pecorelli. Sem remuneração, os coralistas ao menos comemoram a realização de *Missa de Alçaçus*, executada com apoio de pouco mais de R\$ 4 mil, vindos em parte do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) do incendiário e cantante deputado Roberto Jefferson.

#### MISSA DE ALÇAÇUS

Apresentação da obra do maestro Danilo Guimarães, com participação do Coral da UnB, de orquestra de câmara da Escola de Música de Brasília e do solista Moisés Ribeiro. Quinta-feira, às 20h30, no Auditório Ulysses Guimarães (SGAS, Qd. 913, Cj. B) e dia 3 de julho, às 20h, na Igreja Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (SHS EQ - Qd. 916, Cj. A - Lago Sul. Em frente ao Gilberto Salmorão). Entrada franca.



A SOPRANO BEATRIZ DE MATTOS AFINA O CORO

# VII NORDESTE CANTAT

12 de Agosto

## Abertura

- 1) Grupo Vocal Vivace/ SE  
Regência: Antônio Sérgio T. Chagas
- 2) CODA Grupo Vocal/ SE  
Direção Musical: Patrícia Sandes
- 3) Quarteto Sândalo/ PE  
Regência: Bruno Gusmão
- 4) Grupo Vocal Staccato/ SE  
Regência: Cláudio Alexandre
- 5) Coral Sacra Vox/ RJ  
Regência: Valéria Matos  
Preparadora Vocal: Vera Prodan
- 6) Coral SER JOVEM/ SE  
Igreja Adventista de Aracaju  
Regência: Ezequiel Oliveira

12 de Agosto

1a. parte

- 1) Coral da Petrobras - UN/SEAL  
Regência: Antônio Sérgio T. Chagas
- 2) Coral Masculino da PIBA  
Primeira Igreja Batista de Sergipe  
Regência: Daniel Freire
- 3) Coral do SESI/AL  
Regência: Luis Fernando G. R. Figueirêdo

2a. parte

## MISSA - Danilo Guanais

Madrigal da Escola de Música da UFRN

Regência: André Oliveira

Compositor: Danilo Cesar Guanais de Oliveira

Preparadora Vocal e Solista: Cláudia Roberta de Oliveira Cunha

Solista: Edison Davi Oliveira Ramos

Orquestra Sinfônica de Sergipe

Regência: Ion Bressan

UM FELIZ ENCONTRO COM A MÚSICA CORAL, COM A MÚSICA SACRA, COM A MÚSICA DO NORDESTE, COM A MÚSICA CONTEMPORÂNEA, COM A NOSSA HISTÓRIA.

Tantos são os motivos que poderiam justificar a escolha do Coral Luther King em realizar a Missa de Alcaçus de Danilo Guanais neste momento como primeira audição absoluta na cidade de São Paulo.

Todas as razões acima referidas são presentes no prazer deste encontro que é prioritariamente musical e artístico mas que não deixa de lado a riqueza do encontro humano com a equipe de Natal. Sim, porque nós trouxemos do Rio Grande do Norte não somente o autor da obra como também o seu intérprete principal, o violonista Alvaro Barros. Fizemos ainda coincidir a presença da jovem e talentosa regente Marilene Campos, também de Natal, usando a Missa como esteio do seu trabalho de especialização em regência junto à Comunidade Coral Luther King.

A nossa cidade que acolhe no seu frenesi econômico os povos do Nordeste e deles usufrui a força e dedicação do trabalho é carente de compreender a importância da música e da cultura nordestina no nosso universo sonoro e emotivo.

O coro está feliz de dar mais esse passo na conquista de uma identidade coral brasileira, e orgulhoso de poder colaborar uma vez mais com músicos e cantores da cidade de São Paulo neste projeto que abre as fronteiras internas e externas da nossa música.

COMUNIDADE CORAL LUTHER KING

CORAL LUTHER KING  
MADRIGAL "Officina Barocca"  
Quarteto "Prometeus"

(Sira Milani, Rosana Danin, David Matias e Wagner Dias)

Duo de Violões: Alvaro - Danilo

Solistas

soprano: Anna Carolina Moura

alto: Andréia de Abreu

tenor: Fernando Grecco

baixo: Sebastião Edson Teixeira

I violino: Mauricio Takeda

II violino: Liu Man Ying

Viola.: Tânia Kier

Cello: Cristina Manescu

Contrabaixo: Mauro Domenech

Percussão: Guello e Caio Ferragini

Agradecimentos

Oboré - Projetos Especiais em Comunicações e Artes

1a. Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo

SESC - Ipiranga

Sindicato dos Químicos e Plásticos de São Paulo

Parlamento Latino-Americano

Associazione Culturale Cantosospeso

Fundação José Augusto - Natal/RN

Escola de Música da Universidade Federal do Estado do Rio Grande do Norte

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

PETROBRÁS

# CORAL LUTHER KING

Direção Artística: Martinho Lutero Galati

Música Sacra do Nordeste

Rio Grande do Norte

Baseada nos Cantos do

Romanceiro de Alcaçus

## MISSA DE ALCAÇUS

de Danilo Guanais

1a. Audição em São Paulo

DUO DE VIOLÕES ALVARO - DANILLO

Regência

Marilene Campos

Rosana Danin

SESC - Ipiranga 09 de Abril 20:30 hs

Catedral Evangélica 11 de Abril 20:00 hs

São Paulo - 2006

Música Sacra do Nordeste  
Rio Grande do Norte

Baseada nos Cantos do  
Romanceiro de Alcaçus

# MISSA DE ALCAÇUS

DE  
DANILO GUANAIS

1a. Audição em São Paulo

# CORAL LUTHER KING

Direção Artística: Martinho Lutero Galati

DUO DE VIOLÕES ÁLVARO - DANILO

Mari lene Campos

Regência

Preparação do Coro: Rosana Danini

Terça-Feira 11 de Abril  
20:00hs

Catedral Evangélica de São Paulo  
Rua Nestor Pestana, 152

Ingressos: 8339.3126 ou 3231.5778

**ORQUESTRA SINFÔNICA DO RIO GRANDE DO NORTE**  
**Concerto Especial do II Encontro Cultural Brasil-Itália**

Dia 19 de Agosto às 20:30 horas  
Teatro Alberto Maranhão – Natal - RN

**Programa**

**I**

Antonio Carlos Gomes  
da ópera “Se Sa Minga” - *Prelúdio do II Ato*

Wolfgang Amadeus Mozart  
do Concerto nº 21 em Dó maior - *II Andante*  
Solista: Roberto Mingarini

Wolfgang Amadeus Mozart  
das óperas : Don Giovanni- *Madamina, Il Catalogo è Questo*

As Bodas de Figaro - *Non Più Andrai Farfallone Amoroso*  
Solista: Davide Rocca

**II**

Danilo Guanais  
da Missa de Alcaçuz *Kyrie – Gloria – Credo – Sanctus*  
Regente: Marilene Campos

G. F. Haendel  
do Oratório “O Messias” - *Sinfonia Pastorale Coro - Since By Man*  
*Aria - The Trumpet Shall Sound*

*Le Rejouissance - “ Fireworks ” Coro - Haleluiah G. Verdi*  
da Ópera “Il Nabucco” - *Overture*  
*Coro dos Escravos: “Va Pensiero”*

**Participação Especial : Coral Harmus - Regente: Marilene Campos**  
**Coral do CEMAI - Regente: Leandro Rocha**  
**Coral da UERN – Mossoró – Regente: Gideão Lima**

**Regente Titular:**  
André de Oliveira

**Regente Convidado:**  
Martinho Lutero Galati

**Solistas:**  
Roberto Mingarini / Davide Rocca

**O Regente**

**Martinho Lutero Galati**, regente de coro e orquestra ítalo - brasileiro, nasceu em Minas Gerais. Depois de concluir os estudos superiores de música em Buenos Aires-Argentina e São Paulo onde se formou em regência de coro e orquestra, frequentou a Faculdade de História da Universidade de São Paulo. Entre 1980 e 1984 completou a sua especialização na Europa, estudando na Hungria, Itália, França e Suíça. Estudou com Jonas Christensen, H.J.Koelheuter e Peter Erdei. Frequentou os cursos da Accademia Chigiana di Siena na classe do Maestro Franco Ferrara. Importante etapa da sua formação é o longo período de estudos guiados pelo compositor Luigi Nono.

Fundou em 1970 o Coral Luther King - São Paulo - Brasil, do qual é ainda hoje Diretor Artístico. De 1978 a 1984 trabalhou na África como musicólogo pesquisador da música tradicional do continente negro. Em Moçambique dirigiu o Coro e Orquestra da Escola Nacional de Música, onde lecionou regência e composição.

Em 1988 vence o prêmio André Segovia de regência em Santiago de Compostela -Espanha. Recebe a Comenda Vaticana da Ordem de S.Luiz IX. Em Milão recebe o título de cidadão honorário por serviços prestados à cultura, título antes concedido a Carlos Gomes.

Atualmente é docente do Instituto Superior di Musicologia de Milão, e alterna a atividade de regente de Coro e Orquestra com a de compositor junto a importantes teatros e instituições musicais na Itália, Alemanha, Suíça e Estados Unidos da América.

É também diretor do Coro “Bat Kol” da Comunidade Hebraica Italiana. É diretor artístico da Associação Cultural CANTOSOSPESO por ele fundada em 1987.

**Os Solistas**

**Roberto Mingarini** pianista italiano conceituado como solista e co-repetidor para os principais teatros de ópera da Itália, formou-se no Conservatório N.Paganini de Genova sob orientação do Maestro Franco Trabucco. Especializou-se depois na interpretação de Mozart em Viena com Elisabeth Leonskaja e em Genebra com Matha Argerich.

Vencedor de prêmios nacionais e internacionais, realiza concertos em numerosas cidades italianas e em vários outros países como França, Áustria, Alemanha, Holanda, Bélgica, Grécia, Egito, Inglaterra, e Turquia. Realizou turnês artísticas no Japão e nos Estados Unidos ( Nova York, Los Angeles, San Francisco e Phoenix ).

Do seu repertório constam programas solistas e de câmara: com cantores líricos seja em acompanhamento de lieder como de óperas. Trabalhou com cantores famosos como Gabriella Ravazzi e Kátia Ricciarelli. É convidado constantemente para Stages e Masterclasses em diversas montagens de ópera e como “Maestro Sostituto e Ripassatore”.

**Davide Rocca**, Barítono Italiano, formou-se no Conservatório de Roma em piano e canto. Em 1991 se especializa em canto com os professores V. Puecher, A. Leone e S.Piacenti no Laboratório Lírico del Teatro Grande di Brescia. Em 1993 vence o “Concorso Musica Vocale da Camera” Città di Conegliano Veneto e no ano seguinte o “Concorso Internazionale Spazio Musica” con l’opera “Le Nozze di Figaro”.

Em 1995 trabalha estilo e agilidade barroca com Emma Kirby e E. Tubb a Dartington ( U.K ). Em 1993 trabalha o estilo Monteverdiano na Scuola di Musica di Fiesole com o M. Claudio Desderi no papel de Ottone na ópera “L’incoronazione di Poppea” di C. Monteverdi começando um extraordinário percurso artístico que o leva aos teatros e salas de concerto mais prestigiosas: Teatro Municipale di Losanna ( Fiorello no Barbiere di Siviglia di G.Rossini, 1997), Festival de Lubiana (Tobia na Cambiale di matrimonio di G.Rossini, 2001), Teatro de Nimes e Carcassonne (Don Magnifico na Cenerentola di G.Rossini, em 1997; Taddeo nell’Italiana in Algeri di G.Rossini, 1998), Teatro La Fenice di Venezia ( Alessio na Sonnambula de V. Bellini, 1994; Sciarone na Tosca di G. Puccini, 1995), Teatro Mancinelli di Orvieto ( Don Alfonso in Così fan tutte di W. A. Mozart, 1995; No campo concertístico se distinguiu como interprete de Haendel (Messias), Mozart Missa da Coroação, G. Fauré Requiem, G. Rossini Petite Mese Solemnel, em 2003 um concerto com K.Ricciarelli e a orquestra de Lecce, e em 2004 a “Grande Missa em Si menor” di J.S.Bach com a orquestra UECA de Milão.

Atualmente prepara uma ópera contemporânea para a próxima temporada no Teatro Scala de Milão, com estréia marcada para o mês de Setembro.

2007

# LA MUSICA DEI CIELI

MISSA DE ALCAÇUZ

Voci e Musiche nelle Religioni del Mondo

Consulenza artistica:

Associazione Culturale Vagalume - tel. 02 48194128



Provincia  
di Milano

GIOVEDI' 13 DICEMBRE - ore 21:00

AUDITORIUM ASTERIA - Milano

PROGRAMMA

Tradizionale del Natale	<i>Adeste Fidelis</i>	
Tradizionale Peruviano	<i>El Ahuasca</i>	
Pixinguinha	<i>Lamento</i>	<i>duo chitarre</i>
Marlos Nobre -	dalla Suite Nordestina - <i>A muié de Lampião</i>	
Tradizionale dell'Amazzonia	<i>Suite Caiapó</i>	
Rinascimentale Inglese	<i>Gagliarda</i>	<i>duo chitarre</i>
Matteo Flecha el Viejo	<i>Ensalada : " El Fuego "</i>	
Benjamin Britten da Ceremony of Charols	<i>Hodie Christus Natus Est</i>	
	<i>There is no Rose</i>	
	<i>solo arpa</i>	
	<i>Nightingale</i>	
	<i>Hodie Christus Natus Est</i>	
Waldir Azevedo	<i>Brasileirinho</i>	<i>duo chitarre</i>
Edu Lobo e Vinicius de Morais	<i>Canto Triste</i>	
Tradizionale del Giappone	<i>Akatombo</i>	
Danilo Guanais	dalla Missa de Alcaçus - <i>Kyrie</i>	
	- <i>Gloria</i>	
	- <i>Sanctus</i>	
Tom Jobim e Vinicius de Morais	<i>Insensatez</i>	
Luis Antonio e Jota Jr.	<i>Lata d'agua na cabeça</i>	
Vinicius de Morais e Baden Powell	<i>Berimbau</i>	
Assis Valente	<i>Boas Festas</i>	

CORO CANTOSOSPESO

DUO DI CHITARRE : DANILO GUANAIS E ÁLVARO BARROS

ARPA : SILVIA MUSSO

Percussioni : Gilson e Marcos Baboo

DIREZIONE: MARTINHO LUTERO GALATI DE OLIVEIRA



VENERDI' 14 DICEMBRE - ore 21:00  
AUDITORIUM DELLA BANCA POPOLARE DI LODI

PROGRAMMA

Tradizionale del Natale	<i>Adeste Fidelis</i>
Tradizionale Africano	<i>Nkosi Sikelele Africa</i>
Tradizionale Ebraico	<i>Eli, Eli</i>
Tradizionale Peruviano	<i>El Ahuasca</i>
Pixinguinha	<i>Lamento duo chitarre</i>
Marlos Nobre -	dalla <i>Suite Nordestina - A muié de Lampião</i>
Tradizionale del Burkina Faso	<i>Csu war da Nye</i>
Tradizionale Africano	<i>Congo</i>
Tradizionale dell'Amazzonia	<i>Suite Caiapó</i>
Rinascimentale Inglese	<i>Gagliarda duo chitarre</i>
Matteo Flecha el Viejo	<i>Ensalada : " El Fuego "</i>
Waldir Azevedo	<i>Brasileirinho duo chitarre</i>
Edu Lobo e Vinicius de Moraes	<i>Canto Triste</i>
Tradizionale del Giappone	<i>Akatombo</i>
Dalla Missa Luba - Africa	<i>Sanctus</i>
Daniilo Guanais	dalla <i>Missa de Alcaçus - Gloria e Sanctus</i>
Tom Jobim e Vinicius de Moraes	<i>Insensatez CON CHITARRE</i>
Luis Antonio e Jota Jr.	<i>Lata d'agua na cabeça - CON CHITARRE</i>
Vinicius de Moraes e Baden Powell	<i>Berimbau - CON CHITARRE</i>
Assis Valente	<i>Boas Festas - CON CHITARRE</i>
Tradizionale del Kenya	<i>Mganga Karima M'ganga</i>

**CORO CANTOSOSPESO**

**CORO DIDONE**

DUO DI CHITARRE : **DANILO GUANAIS E ÁLVARO BARROS**

Percussioni : **Daniel Kole e Marcos Baboo**

DIREZIONE: **MARTINHO LUTERO GALATI DE OLIVEIRA**

## **Domenica 2 dicembre**

PuntoPero - ore 11

Aperitivo letterario "Non è mai troppo tardi per iniziare a scrivere (e pubblicare)"

Parrocchia Cerchiate - ore 17

Spettacolo Giovani



## **da Sabato 1 a Domenica 9**

Sala via Turati

Terza Biennale d'Arte a cura di Arte e Creatività

## **Domenica 9 dicembre**

Oratorio Cerchiate - ore 16

Rappresentazione Teatrale "Esclusi i presenti" Compagnia Teatrale "Lietofine"



## **Venerdì 14 dicembre**

Teatro Parrocchia Visitazione - ore 21

Spettacolo di Danza "Christmas Show" realizzato da Palestra Sport Center Club

## **Sabato 15 dicembre**



Palestra Giovanni XXIII - ore 21

Saggio Full Dance e Astra

## **Domenica 16 dicembre**

Palestra Giovanni XXIII - ore 18

Festa Fansport

Chiesa Visitazione - ore 21

Concerto di Natale



## **Sabato 15 dicembre**

Chiesa di Cerchiate - ore 21

"MUSICA DEI CIELI"

"Fermarono i cieli" - Le canzoncine spirituali di S. Alfonso de' Liguori

Canti religiosi popolari di Ambrogio

Sparagna con Peppe Servillo



## **Venerdì 21 dicembre**

Chiesa della Visitazione in Pero - ore 21

"MUSICA DEI CIELI"

Missa de Alacacuz (Messa della Siccità) di Danilo Guanais ( Brasile )

Prima rappresentazione in Europa



## **dà Venerdì 21 a**

## **Domenica 23**

In piazza Mercato a Pero

e in Piazza Roma a Cerchiate

dalle ore 9 alle 22

MERCATINI DI NATALE

a cura dell'Assessorato al Commercio

Comune di Pero

Corpo Musicale della Visitazione e Cori

## **Venerdì 21 dicembre**

Pranzo di Natale - ore 12 - organizzato da Assessorato Servizi alla Persona



Palestra Giovanni XXIII - ore 18

Saggio GinniKa 2001

Piazza Mercato a Pero - ore 16.30

Animazione per bambini e ragazzi

Piazza Roma a Cerchiate - ore 16.30

Gli Zampognari

## **Sabato 22 dicembre**



a Cerchiate ore 15 e, a seguire, a Pero presentazione del Calendario "Gocce d'infinito" del poeta Giovanni Formaggio accompagnato dal suono delle Pive

## **Domenica 23 dicembre**

a Pero e Cerchiate - ore 15

Animazione per bambini e coro CAI Milano

Animazione per ragazzi con Capitan Riciclo

Palestra di Piazza Marconi Ballo AuserPero (come tutte le domeniche dell'anno)

Palestra Giovanni XXIII Festa Volley Pero



**Cantosospeso**  
Arte · Cultura · Solidarietà

presenta

# Coro Luther King di San Paolo del Brasile

DIRETTO DAL MAESTRO MARTINHO LUTERO



Tournée Europea 2007

# Messa della Siccità

DI DANILO GUANAIS

Capolavoro Musicale della Regione Nordest Brasiliana. Canti tradizionali per coro, solisti, chitarra, percussioni ed archi

**23 Dicembre 2007 / ore 21 / Milano**

*Chiesa di Santa Maria del Carmine*  
Piazza del Carmine, 2

**Cantosospeso**  
Arte · Cultura · Solidarietà

presenta

# Coro Luther King di San Paolo del Brasile

DIRETTO DAL MAESTRO MARTINHO LUTERO



Tournée Europea 2007

# Messa della Siccità

DI DANILO GUANAIS

Capolavoro Musicale della Regione Nordest Brasiliana. Canti tradizionali per coro, solisti, chitarra, percussioni ed archi

26 Dicembre 2007 / ore 21 / Milano

*Basilica di San Lorenzo Maggiore*  
Colonne di S. Lorenzo

## Danilo Guanais e Álvaro Barros - chitarre

Danilo Guanais (Danilo César Guanais de Oliveira) inizia la sua carriera artistica come compositore ricevendo sin da giovanissimo riconoscimenti e premi (V Festival de Teatro de Pelotas dello Stato del Rio Grande do Sul e nel Festival Internacional de Artes Cênicas de Resende a Rio de Janeiro). Nel 1996 compone la Missa de Alcaçuz, che combina elementi di musica colta ed elementi di musica della cultura popolare del nord est del Brasile. È professore alla Scuola di Musica dell'Università federale dello stato di Rio Grande do Norte (UFRN), in Brasile. Danilo Guanais affianca alla carriera di compositore la carriera di chitarrista nel duo "de violões" con Álvaro Barros. I due artisti collaborano dal 1984 eseguendo brani di un repertorio molto vasto: dalla musica colta, con composizioni classiche e contemporanee per chitarra, a brani della tradizione e della cultura popolare brasiliana. Hanno al loro attivo numerose registrazioni e concerti giudicati positivamente dalla critica e dal pubblico.

## Maestro Martinho Lutero Galati De Oliveira

Direttore di cori e orchestra italo brasiliano, è nato a Minas Gerais. Ha compiuto gli studi superiori di musica a Buenos Aires, Argentina, dove ha conseguito la laurea in Direzione di coro e orchestra. Studia direzione di coro e orchestra con Jonas Christensen, Pablo Sosa, Franco Ferrara, Hans Joachin Koelheutter e Peter Erdei. Importantissima tappa della sua formazione è un lungo periodo di studi compiuti sotto la guida del compositore Luigi Nono. Fonda nel 1970 il Coro Luther King a São Paolo del Brasile, del quale è tuttora Direttore Artistico. Dal 1978 al 1984 lavora in Africa nella ricerca sulla musica tradizionale. Nel 1988 vince il premio André Segovia di direzione a Santiago de Compostela, Spagna. Nel 1990 riceve la Commenda del Vaticano e nel 2002 la Benemerenza Civica dal Comune di Milano. Attualmente svolge la sua attività di Direttore e di compositore presso importanti teatri ed istituzioni musicali in Italia, Germania e Svizzera. È inoltre docente presso l'Istituto di Musicologia di Milano. È Membro del Coordinamento Internazionale del Forum Corale Mondiale. È Direttore del Coro Cantosospeso di Milano, da lui fondato nel 1987.

Evento realizzato grazie al contributo di:



Si ringrazia per la collaborazione:



Agenzia di Comunicazione per i Consumi Etici, Sociali e Solidali  
02.36538806 - accesso@accessocoop.it



Coordinamento Lombardo Acqua  
Comitato Milanese Acqua  
Comitato Acqua Monza e Brianza

con il patrocinio di:



Associazione **Cantosospeso** presenta

## CORO LUTHER KING di San Paolo del Brasile

in

# MESSA DELLA SICCIITÀ

## Missa de Alcaçuz

di Danilo Guanais  
Diretto dal Maestro Martinho Lutero

*Un appuntamento con la musica corale, sacra e contemporanea, un incontro con la musica del nord-est del Brasile. La musica sacra del medioevo iberico miscelata al panteismo degli autoctoni americani e arricchita dalla ritmica degli schiavi africani.*



5 Gennaio 2008 - ore 21  
Spazio Capitol - Via Garibaldi 22  
Vimercate

# Parrocchia di San Marco

Piazza San Marco, Milano – tel. 02.29002598

## ***Santa Messa per la Festa dell'Epifania 2008***

**DOMENICA 06 gennaio 2008 - ore 12.00**

**Programma per la partecipazione alla Messa**

### ***“ MESSA DELLA SICCITA' ”***

#### ***Canti sacri e tradizionali del Brasile***

- 1° brano    **prima della messa: Natal, canto popolare brasiliano**
- 2° brano    **prima della messa : A muié de Lampião, canto popolare brasiliano**
- 3° brano    **Kyrie Eleison: dalla Messa della Siccità di Danilo Guanais**
- 4° brano    **El Fuego: ensalada di Mateo Flecha**
- 5° brano    **Gloria: dalla Messa della Siccità di Danilo Guanais**
- 6° brano    **Offertorio : Were you there ? canto tradizionale afro-americano**
- 8° brano    **Sanctus: dalla Messa della Siccità di Danilo Guanais**
- 9° brano    **Comunione: Cunhataiporã, canto popolare brasiliano**
- 10° brano    **Brano Finale: Anositeceu, canto popolare brasiliano**

**CORO LUTHER KING** di São Paulo del Brasile

**Chitarre : Danilo Guanais e Alvaro Barros**

**Dirige : Martinho Lutero Galati De Oliveira**

# Missa Armorial

RAFAEL DUARTE  
repórter

O violonista, instrumentista e arranjador potiguar Danilo Guanais é protagonista, hoje, de um dos momentos mais importantes da música sacra do Rio Grande do Norte. Na Itália desde novembro do ano passado, ele vem apresentando, em igrejas e casas lotadas, a Missa de Alcaçuz - peça composta há 12 anos para a celebração dos 30 anos do Madrigal da UFRN. A Missa de Alcaçuz traz de forma original a mistura da música erudita com a música nordestina. É uma missa latina cantada por violadeiros e embalada pelo ritmo típico nordestino.

O convite surgiu através do regente do coral italiano Canto Sospeso, Martinho Luthero, que ouviu a peça no CD comemorativo do grupo. A Missa já foi apresentada em cinco igrejas diferentes na Itália.

**"Missa de Alcaçuz", obra composta pelo violonista e compositor Danilo Guanais, vem lotando casas, espaços culturais e igrejas na Itália**

Acompanhado do músico potiguar Álvaro Barros, Guanais está emocionado com o carinho que tem recebido do público e das pessoas ligadas à música erudita na Itália. O VIVER não conseguiu contato com o violonista potiguar ontem pela manhã, mas conversou com o músico e alu-

no dele, Jânio Basílio, que desde o início da viagem vem atuando como um relações públicas de Guanais no Brasil. "Danilo está encantado com a receptividade do público. Numa das vezes que nos falamos, ele disse que acredita que este é o momento mais importante da música sacra do RN. Danilo vem se apresentando em salas onde já tocaram ícones da cultura renascentista e barroca, sempre lotadas. No repertório, além da missa, Danilo e Álvaro tocam música brasileira, bossa nova e o choro "Brasileirinho" (de Waldir Azevedo), que o povo adora. O público chega a aplaudi-los durante cinco minutos", conta.

## MISSA ARMORIAL

A peça apresentada por Guanais e Barros na Europa só foi batizada de Missa de Alcaçuz algum tempo depois de criada. Em Milão, adotada pela Contratto Mondiale dell'Acqua - organização italiana ligada à questão



O músico Danilo Guanais compôs Missa de Alcaçuz há 12 anos

dos direitos humanos pela preservação da água no mundo, os italianos passaram a divulgar as apresentações como "Messa Della Siccità" (em português, "Missa da Seca", numa referência às características do Nordeste apresentado na peça). Criada dentro da estética do Armorial - movimento lançado oficialmente em 1970 por Ariano Suassuna como uma espécie de fusão entre as culturas popular e erudita - a Missa mistura elementos sacros, como os da época da Renascença, com nordestinos dentro da linha Armorial. Na composição, por sinal, Guanais

se inspirou no livro Ferros do Cariri: uma erúdic brasileira (1974), de Ariano Suassuna.

Composta para os 30 anos do Madrigal da UFRN, a música entrou no repertório do CD do grupo, na época regido pelo atual comandante da Orquestra Sinfônica do RN, André de Oliveira. "Esse CD comemorativo é, hoje, o disco erudito mais vendido no Brasil. A gente não percebe isso porque é da UFRN, não tem objetivos econômicos, mas foi através deste CD que a missa chegou ao regente Martinho Luthero e levou Danilo a Milão", conta.

ALEX RÉGIS/2004

## PARCERIA PODERÁ RENDER FRUTOS EM 2008

Radicado há mais de 20 anos em Milão, na Itália, o mineiro Martinho Luthero é responsável pelo famoso coral Luther King, em São Paulo, e o conhecido coral Canto Sospeso, em Milão. O grupo italiano, por sinal, vem acompanhando Danilo Guanais e Álvaro Barros nas apresentações pela Europa. Ligado à arte contemporânea, o regente costuma usar o trabalho com corais no mundo para inclusão social. "Ele faz o intercâmbio da música da África para a Europa, por exemplo. Numa das viagens que faz pelo mundo, ouviu a Missa de Danilo, gostou e fez o convite para uma apresentação em novembro de 2006, em São Paulo, junto ao coral Luther King, que ocorreu no Teatro Municipal e na Igreja Presbiteriana. O pessoal ficou encantado. Tanto que Martinho veio a Natal algumas vezes quando fez um seminário sobre regência na escola de música da UFRN e desse intercâmbio, que já trouxe, inclusive, o coral Canto Sospeso para Natal, houve o convite, com a ajuda de um senador italiano, para que a missa fosse apresentada em Milão", explica. Segundo ele, o projeto na Europa vai render frutos, em breve, no Brasil. "Danilo disse que esta temporada é ponto de partida para outros projetos futuros, inclusive com a criação de parcerias para formação de orquestra em cidades como Mossoró", conta.

## CULTURA

## La storia

Nato nel 1970, il coro è diventato una delle maggiori realtà brasiliane

## Il progetto

Il gruppo si occupa di aiutare i giovani disagiati delle periferie di San Paolo

**Vimercate** - Tradizione, musica e sociale. Questi i tre ingredienti che rendono speciale lo spettacolo che sabato 5 gennaio andrà in scena tra le mura dello Spazio Capitol di via Garibaldi. Di scena il Coro Luther King di San Paolo del Brasile con la Messa della siccità, titolo originale Missa de **Alacuzi**.

Non un "semplice" concerto ma un'esperienza culturale a tutto tondo che collega la tradizione brasiliana con la cultura cattolica e il tema della povertà legata alla mancanza di risorse primarie come l'acqua. Una piaga questa

Il coro Luther King è composto da 35 giovani cantanti. Questo è il primo tour in Italia

che colpisce pesantemente il nord-est brasiliano, una regione grande cinque volte l'Italia e dove la carenza d'acqua è tra le cause principali della diffusa povertà. Il coro è composto da 35 giovani cantanti al loro primo tour italiano, organizzato dall'Associazione culturale Cantosospeso di Milano con il patrocinio di Regione Lombardia e Progetto Monza e Brianza della provincia di Milano. Tra i supporter ci sono numerose realtà impegnate sul tema Acqua bene comune tra cui il comitato italiano Contratto mondiale sull'Acqua, Acea Onlus, Deafal ong, Fma - Puntorosso e aziende brianzole come Cap spa, Idra e Brianzacque.

La storia del coro Luther King è lunga. Nato 37 anni fa, è diventato nel corso del tempo una delle più importanti realtà musicali brasiliane. Ha tenuto più di mille concerti sul continente latino americano, collaborando con i principali musicisti sudamericani. La caratteristica del gruppo è la



## Messa della siccità La voce del Brasile

ricerca. Uno studio che parte dalla musica brasiliana, sviluppandosi di pari passo con le radici europee ed africane. Il repertorio che sarà presentato venerdì, accanto alla Messa della siccità, comprende un saggio della tradizione vocale brasiliana, spaziando dal popolare all'erudito, dal barocco fino alla

bossanova. La direzione è affidata al fondatore del coro, Martinho Lutero De Oliveira, direttore di cori e orchestra di origine italo-brasiliana, già benemerito nel 2002 del comune di Milano, oltre che docente dell'Istituto di musicologia e direttore del coro Cantosospeso. Tra i numerosi riconoscimenti

alla carriera figura anche la Commenda del Vaticano nel 1990 oltre che, nell'88, il premio André Segovia di direzione a Santiago di Compostela. La Missa de **Alacuzi** è opera di Danilo **Guanais**, giovanissimo compositore e chitarrista oltre che professore della Scuola di musica dell'Università federale

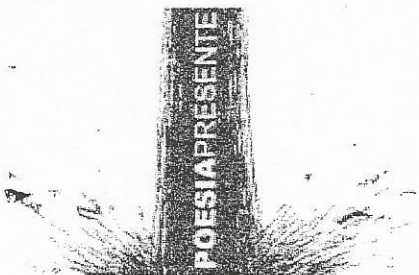
dello stato di Rio Grande do Norte, in Brasile. L'opera, composta nel 1996, fonde elementi di musica colta ed elementi popolari seguendo l'ordinarium latino della messa cattolica. Le parti liturgiche che compongono la messa sono divise in vari movimenti, tranne che per il Kyrie e l'Agnus Dei. Due le metodologie scelte per la sua composizione che prevede infatti la non osservanza della sequenza testuale e la sovrapposizione di diverse teniche come il contrappunto modale delle voci e l'accompagnamento orchestrale basato sulla ritmica popolare del nord-est brasiliano. Legando tutto questo ai canti oriundi della tradizione iberica portati in Brasile dai contadini portoghesi dal '600 in poi. Sul palco, insieme al coro Luther King, ci saranno anche il Coro Cantosospeso di Milano, il quartetto vocale Prometeo e il quintetto d'archi Milano Oggi. Alle chitarre Danilo **Guanais** e Alvaro Barros, due artisti che collaborano con il coro dal 1984. Ma c'è di più. Accanto alla passione per la musica, il coro Luther King rappresenta anche un momento di solidarietà e aiuto all'interno di un tessuto sociale sconnesso qual'è quello brasiliano. Il gruppo si dedica infatti anche alla formazione dei giovani disagiati che abitano nelle periferie di San Paolo. Una realtà disperante, fatta di baraccopoli e di degrado dove sono proprio i più giovani a non avere alcuna prospettiva per un futuro decoroso. Il coro offre ai ragazzi, invece, la possibilità di studiare e di formarsi oltre che di viaggiare attraverso il continente. Un aspetto sociale che è parte integrante del progetto culturale e musicale.

Simona Calvi

Messa della siccità  
Coro Luther King di S.Paolo  
Sabato 5 gennaio, ore 21  
Spazio Capitol, via Garibaldi 22  
Info: [www.cantosospeso.it](http://www.cantosospeso.it)

**Brianza** - Seconda edizione per la rassegna culturale dedicata ai poeti italiani. In programma incontri e lezioni con i maggiori autori

## PoesiaPresente 2008: un'ode per la nuova Provincia



Seconda edizione per PoesiaPresente, la rassegna poetica che coinvolge i comuni della Brianza. Si parte mercoledì prossimo, 9 gennaio, da Monza con la presentazione della proposta che anche quest'anno punta sulla qualità. Insieme a musica ed arte, anche la poesia diventa protagonista grazie all'associazione culturale Mille Gru con il supporto di Progetto Monza e Brianza. Un progetto in rete che collega il territorio con i festival gemelli di MezzagoArte, Poestate di Lugano, Torino Poesia, Bastian Contrari Festival di Milano e il nascente Poesia Textura Festival di Vimercate. Il calendario prevede tappe a Monza, Ornago, Villasanta, Limbiate, Cesano Maderno, Lissone e Mezzago. Per ogni incontro uno o più poeti. alle prese con le proprie opere oppure con vere e

proprie lezioni - incontro nelle scuole per diffondere la cultura poetica. Gli istituti coinvolti questa volta sono il Mapelli e l'Isa di Monza e le scuole medie ed elementari di Ornago, Villasanta e Limbiate. Tra i protagonisti dell'edizione 2008 ci saranno alcuni dei principali poeti italiani: Franco Loi, Vivian Lamarque, Patrizia Valduga, Milo de Angelis, Davide Rondori, Lello Voce, Gianni D'Elia e Umberto Fiori, oltre a molti giovani talenti del territorio. All'inaugurazione che si svolgerà alle 21 negli spazi di Binario 7, in piazza Castello a Monza, sarà presente la poetessa Ida Travi e i giovani autori brianzoli, Adriano D'Aloia e Paolo Ornaghi. Gli incontri si snoderanno fino al prossimo maggio, tre ogni mese.  
Info: [www.poesiapresente.it](http://www.poesiapresente.it)

### I più regalati

#### 1 Antica Roma Alberto Angela



Come vivevano i romani sotto l'impero? Angela jr. lo spiega con parole semplici.  
**Mondadori**  
17 euro

#### 2 Il giorno in più Fabio Volo



La vita di Giacomo è sempre uguale. Fino ad un fatidico incontro avvenuto sul tram.  
**Mondadori**  
15,50

#### 3 Mille splendidi soli Khaled Hosseini



Un messaggio di pace e di fratellanza nella storia di due giovani donne Mariam e Laila.  
**Piemme**  
18,50

#### 4 La musica sveglia... Daniel Barenboim



La musica sveglia il tempo. Un libro per scoprire le corrispondenze tra musica e vita.  
**Feltrinelli**  
15 euro

#### 5 Mani sporche Gomez/Barbacetto



Con Marco Travaglio quindici anni dopo Mani Pulite. Cosa è cambiato? Niente.  
**Chiarelettere**  
19,60



### **Suíte de Danças para Violão e Orquestra**

A Suíte de Danças para Violão e Orquestra foi originalmente escrita para violão solo em 1993, para as festividades de inauguração do Teatro Arthur Azevedo, em São Luis do Maranhão, a pedido do seu diretor, Fernando Bicudo. Foi neste Teatro que Turíbio Santos fez sua estréia, em 20 de junho de 1962. Os movimentos desta suíte evocam locais e personalidades às quais o compositor sentia-se muito ligado, como a Rua das Hortas e Gonçalves Dias. Esta suíte é dedicada à memória do pai de Turíbio, seresteiro das madrugadas de São Luis.

### **Suíte Senhores**

A Suíte Senhores foi feita para homenagear grandes violonistas brasileiros, começando por Sático Bilhar, que se tornou lendário por tocar sempre a mesma música nas reuniões dos chorões, no Rio de Janeiro. Em seguida, o grande Rafael Rabelo é homenageado com um lamento pelo seu desaparecimento precoce. Seu Nicanor é uma paródia Bachiana-Bahiana, pois o grande violonista e compositor baiano adora compor no estilo de Bach. O quarto 'Senhor' é Maurício Oliveira e seus alunos do Espírito Santo, lembrado aqui com um empolgante batuque. A suíte encerra com uma marcha-rancho em homenagem a um dos fundadores do 'violão brasileiro', o pernambucano Quincas Laranjeiras, amigo de João Pernambuco e Heitor Villa-Lobos.

**MARÇO**

**28, 29 e 30 (sexta, sábado e domingo), 20 horas**  
**Sesc Arsenal**

### **Bela Bartók (1881-1945)**

#### **Danças Romenas**

- I - Jocul cu bata (Dança do Bastão)
- II - Brâul (Dança de Cintura)
- III - Pe loc (Sapateado)
- IV - Buciumeana (Dança Rápida)
- V - Poarga româneasca (Polca Romena)
- VI - Maruntel (Dança Rápida)

### **Luis Gonzaga (1912-1989) e Humberto Teixeira (1915-1979)**

**Fantasia sobre o tema de Assum Preto e Asa Branca**  
(Arranjo: Liduino Pitombeira)

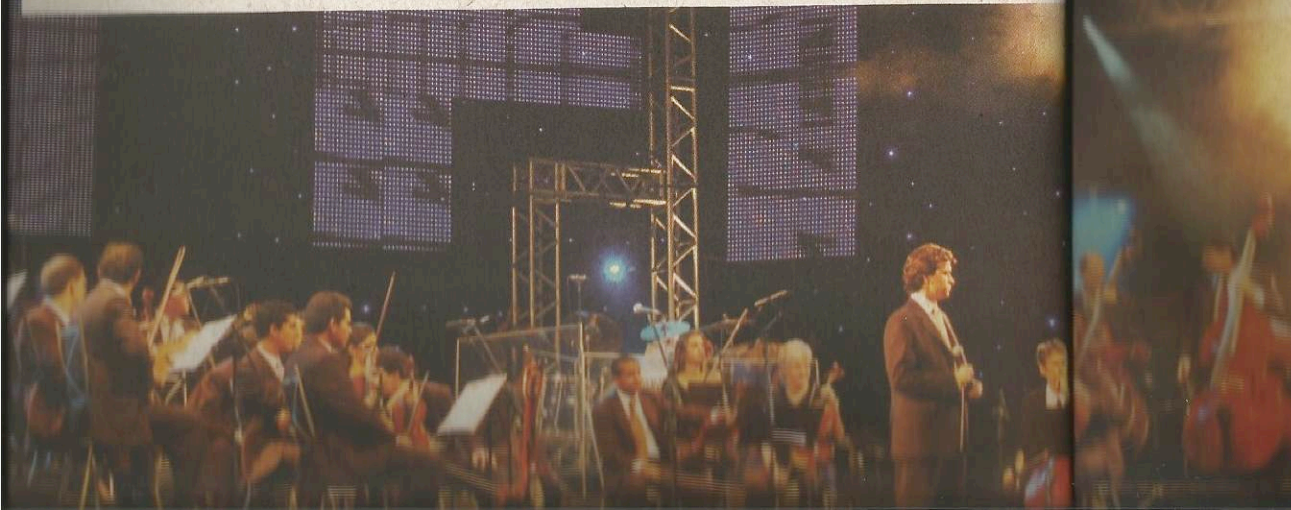
### **Danilo Guanais (1965)**

**Missa de Alcaçuz (seleção de partes)**

- Kyrie
- Gloria
- Credo/Deum de Deo
- Et in Spiritum Sanctus
- Sanctus
- Agnus dei

André Muniz, regência  
Danilo Guanais, violão

Cantorum  
André Vilani, regência coral



## PROGRAMA

### MISSA DE ALÇAÇUS (1996) – Danilo Guanais (1965)

1. Kyrie
2. Gloria
3. Laudamus te
4. Gratias Agimus
5. Domine Deus
6. Qui Tollis
7. Quoniam
8. Cum Sancto Spiritu
9. Credo
10. Deum De Deo
11. Qui Propter
12. Et Incarnatus
13. Crucifixus
14. Et Ressurexit
15. Et In Spiritu Sanctum
16. Confiteor
17. Et Vitam Venturi
18. Sanctus
19. Hosana
20. Benedictus
21. Hosana
22. Agnus Dei

### GLORIA RV 589 – Antonio Vivaldi (1678-1741)

- I. Gloria in Excelsis Deo
- II. Et in terra pax
- III. Laudamus Te
- IV. Gratias agimus Tibi
- V. Propter magnam Gloriam
- VI. Domine Deus
- VII. Domine Fili Unigenite
- VIII. Domine Deus, Agnus Dei
- IX. Qui tollis peccata mundi
- X. Qui sedes ad dexteram
- XI. Quoniam Tu solus Sanctus
- XII. Cum Sancto Spiritu

## CORAL UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

O CoralUSP foi fundado em 1967 por Benito Juarez e José Luiz Visconti, reunindo estudantes da Escola Politécnica e da Escola de Enfermagem.

Em 1989 passou a integrar a Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo. Sua trajetória inclui quatro turnês pelo exterior (EUA, Europa, África e Argentina), cinco premiações da APCA - Associação Paulista de Críticos de Arte como Melhor Coral do Estado de São Paulo, participações e apresentações em festivais, teatros, igrejas, parques, universidades, colégios e programas de rádio e TV. Aclamado pelo público e a crítica especializada, o CoralUSP desenvolveu, ao longo de sua existência, um estilo próprio sintonizado com sua época, em que as linguagens do erudito e do popular convergem e apontam um novo caminho para a música coral brasileira.

### UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor  
Prof. Dr. João Grandino Rodas

Vice-Reitor  
Prof. Dr. Hélio Nogueira da Cruz

Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária  
Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

### Coral Universidade de São Paulo - CoralUSP

Diretora  
Profa. Dra. Fabiela Zioni

Vice-Diretor  
Prof. Dr. Alberto Olavo Advíncula Reis

Diretor Artístico e Regente Titular  
Mto. Alberto Cunha

Regente Adjunto  
Mto. Eduardo Fernandes

Assistente Técnico de Direção  
Lolde Her Cardoso Santos Sanson

Regentes  
André Juarez  
Helena Maria Starzinsky  
Marcia Hentschel  
Mauro Aulicino  
Paula Christina Monteiro  
Sandra Espíresz  
Selma Barağan  
Tiago Pinheiro

Orientadores de Técnica Vocal  
Antonietta Bostos  
Beth Amin  
Carmina Juarez  
Fernando Coutinho Ramos  
Silvia Cueva

Pianista  
Sérgio de Carvalho Oliveira

Copista e Arquivista Musical  
Adriano de Castro Meyer (OSUSP)  
Christiane Pereira de Souza (CoralUSP)

Analista para Assuntos Administrativos  
Mariana Shinohara

Analista de Comunicação  
Cristina Amaral

Técnicos para Assuntos Administrativos  
Adail Fernandes  
Ana Clara Fonseca  
Renata Martins Sayegh  
Roberto Nascimento

Técnico em Comunicação  
Lucieni Gallo

Inspetor  
Fábio Barbosa

Montadores  
Jorge Luiz Milano Macedo  
Marcela Fernandes de Castro

Secretária  
Rosa Pinheiro

Auxiliar em Comunicação  
Aparecida Bernardo

Estagiários  
Ana Maria Pereira Machado  
Gabriela Miranda de Frias  
Leandro Bonizi  
Marcelo Gid Tadeu Garcia

Universidade de São Paulo  
Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária

# Missa de Alçaçus

*Danilo Guanais*

Regente **Eduardo Fernandes**

# Gloria RV589

*Antonio Vivaldi*

Regentes

**Marcia Hentschel e Paula Christina Monteiro**



**7 de abril** de 2013,  
domingo, 12h30  
**Paróquia São Luís Gonzaga**  
Av. Paulista, 2378 - Cerqueira Cesar

**14 de abril** de 2013,  
domingo, 20h30  
**Igreja do Calvário**  
Rua Cardinal Arcoverde, 950 - Pinheiros

**entrada franca**

Coral Universidade de São Paulo

Tels.: 3091.3930/3091.5071 | [www.usp.br/coralusp](http://www.usp.br/coralusp) | email: [coralusp@usp.br](mailto:coralusp@usp.br)

3/Set - 20h30 | Igreja da Sé, Olinda

6/Set - 18h30 | Basílica de Nossa Senhora do Carmo, Recife



### MARIO CANONGE TRIO (Martinica)

Pianista virtuoso, Mario Canonge é considerado um elemento central e essencial na atual música caribenha. Como compositor, dedica-se às experiências e ao intercâmbio musical com países como Cabo Verde, Haiti, Cuba e, em especial, à música de sua terra natal, Antilhas Francesas. Seu trabalho é centrado no jazz crioulo e ritmos quentes como o zouk, biguine, salsa latina, bolero e reggae. Em 20 anos de carreira, gravou cinco álbuns e trabalhou com uma lista impressionante de cantores e músicos como Ralph Thamar, Dee Dee Bridgewater, Nicole Croisille, Manu Dibango, Omar Sosa e Michel Alibo. Mario Canonge faz sua primeira apresentação no Brasil a convite da MIMO.

**Obras:** Mario Canonge

Mario Canonge, piano | Linley Marthe, baixo | Chander Sardjoe, bateria

4/Set - 16h30 | Igreja da Sé, Olinda

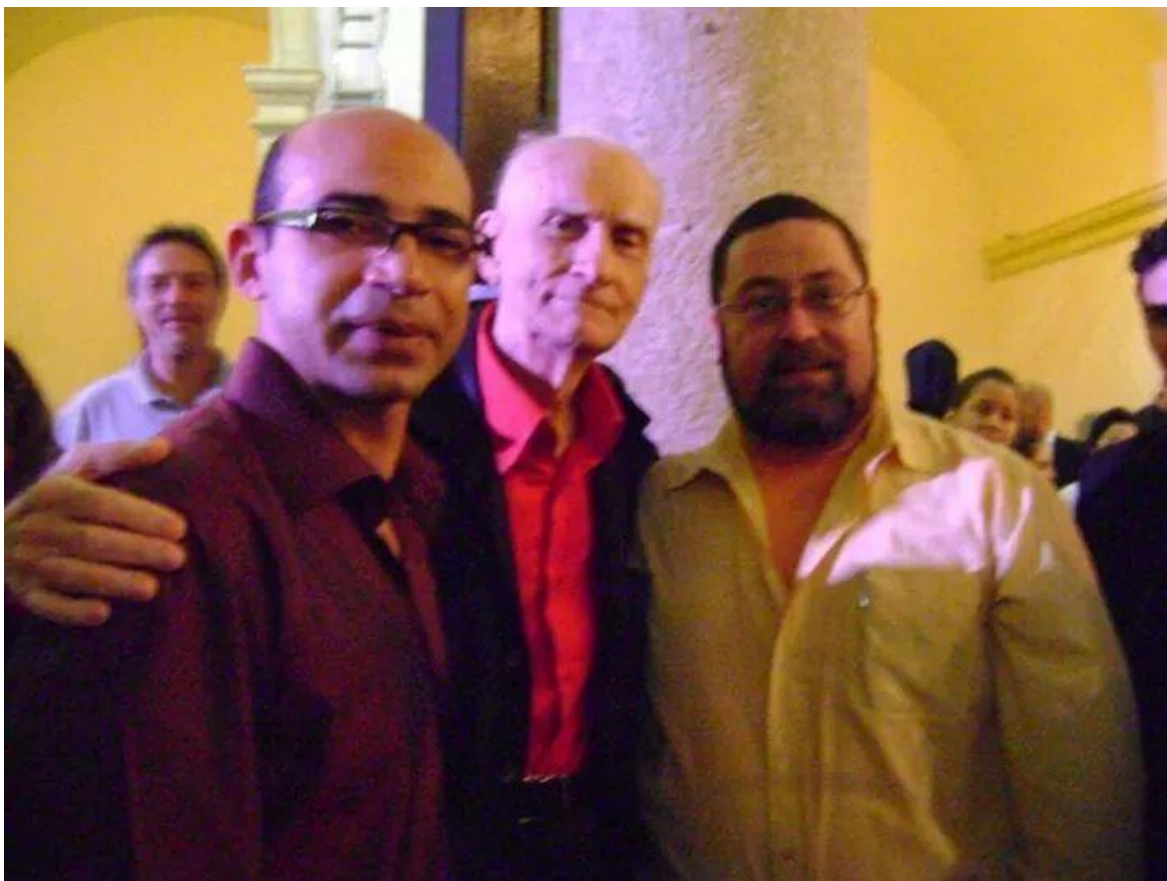


### ORQUESTRA SINFÔNICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

Composta por 60 instrumentistas, entre alunos e professores dos cursos técnicos e de bacharelado da Escola de Música da UFRN, a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio Grande do Norte fará na MIMO 2010 uma homenagem ao escritor Ariano Suassuna. Sob a regência de André Muniz, a Orquestra apresentará a "Sinfonia em Quatro Movimentos", do compositor, arranjador e violonista potiguar Danilo Guanais, composta em 2007 em homenagem aos 80 anos do poeta, dramaturgo e criador do movimento armorial. Complementa o repertório a "Suite em Miniatura", de Alceu Bocchino.

**Obras:** A. Bocchino e D. Guanais

André Muniz, regente | Erickinson Bezerra, regente assistente | Coral Madrigal da UFRN  
Atores convidados: Caio Padilha | Marco França | Orivaldo Junior | Manu Azevedo



Fotografia retirada após a execução da *Sinfonia nº1* na Mostra Internacional de Música de Olinda (MIMO). 4 de Setembro de 2010. Imagem cedida pelo compositor, em 20 de setembro de 2014.

Da esquerda para a direita: Prof. Dr. Zilmar Rodrigues, atual diretor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. No centro, Ariano Suassuna idealizador e fundador do Movimento Armorial. Na direita, o compositor prof. Dr. Danilo Guanais.

**BR** **PETROBRAS** apresenta:

VOZES  
EM QUATRO  
MOVIMENTOS



Madrigal e  
Orquestra da EMUFRN em

**Sinfonia em 4 movimentos**

De Danilo Guanais

# A Sinfonia...

*Ao terceiro dia, Deus plantou o jardim a leste da Terra...*

A Sinfonia em 4 movimentos, para coro, orquestra e quatro atores, obra de Danilo Guanais, foi pela primeira vez encenada em dezembro de 2003, por ocasião das comemorações dos 40 anos da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. A obra é o resultado de um trabalho de investigação e de um processo criativo que incorpora à composição original, materiais da cultura popular do RN (cabocolinhos de Bom Jardim e das incelenças de Tibau do Sul) sobre um texto com enfoque místico e religioso, construído com base no “Livro de Adão e Eva”, e em poemas de Ariano Suassuna, tudo numa perspectiva contemporânea e erudita, que combina e superpõe estruturas modais, tonais, seriais e de referência popular.

A Sinfonia, com o aval do poeta Ariano Suassuna, tem servido de fonte discussão e também tema de estudo para bacharelados e estudantes de música da UFRN.

Depois de sua estréia, movimentos da sinfonia tem sido performados em diversos eventos Oratório de Santa Luzia e Presente de Natal, visto por mais de vinte mil pessoas.

A nova montagem marca o encerramento do Projeto Vozes Interiores em Quatro Movimentos, patrocinado pelo Petrobras Cultural 2004, e que percorreu o Estado formando novos coros e reciclando músicos de bandas nas cidades de Assu, Caicó, Macau, Mossoró e Natal.

**ANDRÉ MUNIZ OLIVEIRA**  
direção artística

**JOÃO MARCELINO**  
narrador  
**MARCOS LEONARDO**  
Deus  
**MARCOS MARTINS**  
Adão  
**CRISTINA NAGAHAMA**  
Eva

**RONALDO COSTA**  
iluminação  
**EDUARDO FERNANDES**  
sonorização



**Teatro Municipal Severino Cabral**  
**Segunda, 21 de julho de 2014, 20 h – Monday, July 21, 2014, 8 pm**

Danilo Guanais (n. 1965)

***Paixão Segundo Alcaçus\****  
I – Introdução  
II – A ceia do Senhor  
III – Pedro é avisado  
IV – Jesus no Getsemani  
V – Jesus é traído e preso  
VI – Jesus perante o sinédrio  
VII – Pedro nega a Jesus  
VIII – Jesus perante Pilatos  
IX – Diálogo  
X – Os soldados zombam de Jesus  
XI – A crucificação  
XII – Final

\*Estreia mundial – World premiere

Chico Oliveira, ator  
Alzeny Nelo, soprano  
Malu Mestrinho, mezzo-soprano  
Vladimir Silva, tenor  
Luiz Kleber Queiroz, baixo  
André Muniz, regente

#### **Sobre a obra**

A Paixão segundo Alcaçus fecha, juntamente com a Missa de Alcaçus e a Sinfonia no 1, um ciclo de três obras armoriais que versam sobre a fé e a relação entre o homem e suas crenças. O nome “segundo Alcaçus” vem do fato de a quase totalidade dos textos do Evangelho de Marcos ser tratado musicalmente com fragmentos extraídos dos romances recolhidos pelo pesquisador Deifilo Gurgel na comunidade de Alcaçus, litoral sul de Natal. Esses romances foram harmonizados por um método original que denominei Discante Dual, e que foi criado na composição desta obra. A composição foi pensada para um grupo relativamente pequeno, um conjunto de dezesseis instrumentistas, mais um órgão, cinco solistas vocais, um deles um ator, e um coro misto a quatro vozes. Os instrumentos são divididos em quatro quartetos, cordas, madeiras, metais e percussão. O texto da obra é uma combinação livre do Evangelho de Marcos, cinco poemas que fiz para a obra, chamados Membra Jesu Nostri, na forma usada pelos repentistas nordestinos, e alguns fragmentos de textos retirados do Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago. Esses textos foram organizados de maneira a estabelecer um roteiro diferente para a exposição deste momento da história de Cristo. Eles enfocam sobretudo a dimensão humana, colocando em um plano importante a definição de quem somos e o nosso papel como protagonistas de uma paixão cujo sentido tem sempre que ser lembrado e recriado.

Danilo Guanais, compositor

#### **About the work**

*The Passion According to Alcaçus closes, along with the Mass of Alcaçus and the Symphony No. 1, a three armorial works that deal with the faith and the relationship between man and his beliefs. The name “according to Alcaçus” comes from the fact that almost all the texts of the Gospel of Mark is treated musically with fragments taken from the novels collected by the researcher Deifilo Gurgel in Alcaçus, a small coast community around Natal. These novels were harmonized by an original method that I called Dual Descant, which was created in the composition of this work. The composition was designed for a relatively small group, a set of sixteen instrumentalists plus a body of five vocal soloists (one is an actor) and a mixed four-voice choir. The instruments are divided into four quartets, string, woodwind, brass and percussion. The text of the work is a free combination of Mark’s Gospel, five poems that I made for the work, called Membra Jesu Nostri, as used by northeastern repentistas, and fragments of texts taken from the Gospel According to Jesus Christ by José Saramago. These texts were organized in order to establish a different exposure to this moment of Christ’s story script. They mainly focus on the human dimension, putting on a major plan to define who we are and our role as protagonists of a passion whose meaning must always be remembered and recreated.*

Danilo Guanais, composer

Um rei não prende outro rei. Um deus não mata outro deus.  
Para que houvesse quem prendesse e matasse é que foram feitos  
os homens comuns.

(José Saramago: O Evangelho segundo Jesus Cristo)



CHICO OLIVEIRA,  
ALZENY NELO, MALU MESTRINHO, VLADIMIR SILVA, LUIZ KLEBER QUEIROZ  
CORO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
ORQUESTRA SINFÔNICA DA UFRN  
ANDRÉ MUNIZ, regente

Daniilo Guanais

# A Paixão segundo Alcaçus

**13 de setembro de 2013 20:00h Auditório da Escola de Música da UFRN**

ESCOLA DE MÚSICA DA UFRN apresenta "A PAIXÃO SEGUNDO ALCAÇUS" de  
DANILO GUANAIS, com CHICO OLIVEIRA, ALZENY NELO, MALU MESTRINHO,  
VLADIMIR SILVA, LUIZ KLEBER QUEIROZ ORQUESTRA SINFÔNICA DA UFRN  
CORO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE. Textos:  
EVANGELHO DE MARCOS, JOSÉ SARAMAGO, DANILO GUANAIS. Regência:  
ANDRÉ MUNIZ Assistentes de regência: FLÁVIA SEABRA e ERICKINSON  
BEZERRA Preparação do coro: VLADIMIR SILVA Sonorização: MEGAFONE  
Design de som: EDUARDO PINHEIRO operação de som: RICARDO FÉLIX  
Iluminação: FOCUS LUZ E ARTE operação de luz JOSÉ RICARDO VIEIRA.