

Título do trabalho

Contribuições de estudos sobre a interação compositor-intérprete para o ensino de instrumento: reflexões sobre a peça *Jurema Encantada* de Danilo Guanais

Autor: Airton Fernandes Guimarães Filho
UFRN
guimaraes.airton@hotmail.com

Coautor: Fábio Soren Presgrave
UFRN
fabiopresgrave@yahoo.com

Resumo: Este artigo trata do trabalho colaborativo entre compositor/intérprete na peça *Jurema Encantada* para contrabaixo solo, do compositor Danilo Guanais. É um recorte do nosso projeto de dissertação que está em andamento. Buscamos apresentar, a partir do trabalho colaborativo, as contribuições que podemos dar como intérprete da peça, nos múltiplos aspectos da linguagem musical, como também quais os impactos da nossa participação no processo colaborativo para o ensino do instrumento. Abordaremos aspectos que envolvem escolhas do intérprete para a execução da peça,, como também o uso de técnicas expandidas. Averiguamos os seus impactos para o ensino do instrumento, baseados no fato de não termos encontrado equivalentes no repertório tradicional do contrabaixo, como também pela visão privilegiada que temos ao participar da sua construção. Procurando subsidiar a contribuição da prática do professor bacharel para o ensino de instrumento, tomamos como referências os trabalhos de Webern (2019), Weber e Garbosa (2015), Araújo (2006), Glaser e Fonterrada (2007). A metodologia será aplicada através de entrevistas semi-estruturadas, encontros presenciais com o compositor e uso de tecnologias de áudio e vídeo. Serão apresentados alguns excertos retirados dos movimentos II (O Casamento) e III (Guerra), como também o *link* para escuta do áudio do excerto apresentado na Fig. 1, para que se possa ter uma maior compreensão dos aspectos musicais que envolvem o conceito de *pizzicato/percussão*. A revisão bibliográfica ampara-se nos estudos feitos por Queiroz (2002), Lima (2014), Holschuh (2017) e Ventura (2007), sobre o movimento armorial e a sua influência na obra de Guanais. Sobre o trabalho colaborativo apoia-se em Börem (1998), Lobo (2016) Borges (2017), Brandino, (2012), Ray (2010), Cardassi (2016) e Domenici (2011). A metodologia Esperamos com esse artigo, apresentar uma parte importante do nosso projeto de dissertação, que refere-se a propostas de linguagens musicais originais para o contrabaixo, construídas a partir do trabalho colaborativo.

Palavras-chave: Trabalho colaborativo. Ensino do instrumento. *Jurema encantada* de Danilo Guanais.

Introdução

O presente trabalho tem como objeto de estudo o processo colaborativo entre compositor e intérprete na concepção da peça *Jurema Encantada* para contrabaixo solo de Danilo Guanais. Analisa a relevância dos seus resultados para a educação musical, especificamente para o ensino do instrumento. O objetivo principal é apresentar os resultados musicais desenvolvidos em colaboração com o compositor. A justificativa para a escolha do tema é a necessidade de ampliação do repertório para o contrabaixo, através do trabalho colaborativo, o que possibilita a inserção de elementos inovadores propostos pelo compositor, podendo o intérprete ser um aliado importante do compositor na procura de soluções técnicas e interpretativas, próprias da linguagem do contrabaixo. Abordaremos a importância das informações resultantes do trabalho colaborativo para o ensino do contrabaixo. Considerando que os resultados do trabalho colaborativo, elabora estudos detalhados sobre a obra, que resultam num facilitador, tanto da abordagem da mesma, como em um motivo de interesse a mais pelos futuros estudantes do contrabaixo. A metodologia amparou-se em revisão bibliográfica da temática abordada, reuniões presenciais com o compositor, entrevistas semiestruturadas e correspondência eletrônica, técnicas de coleta de dados por meio das quais foi possível o envio de imagens e áudios, para serem analisados por Guanais. Nesta comunicação, especificamente, buscamos, a partir da descrição do trabalho colaborativo supracitado, evidenciar contribuições do processo, o qual contemplou múltiplos aspectos da linguagem musical, no ensino do instrumento. Acreditamos que, por meio das soluções musicais encontradas através do trabalho colaborativo, poderemos contribuir para fomentar uma linguagem bastante original, do ponto de vista da literatura tradicional do repertório do contrabaixo acústico, bem como contribuir com o trabalho didático-pedagógico de professores de contrabaixo, sobretudo daqueles que pretendam trabalhar repertório dentro dessa linguagem.

O Compositor Danilo Guanais

[...] 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, [...] (SUASSUNA apud LIMA, 2014, p. 31).

Danilo Guanais tem uma carreira consolidada como compositor, violonista, e atualmente é professor doutor da Escola de Música da UFRN, lecionando Linguagem e Estruturação Musical naquela universidade. Segundo Lima “O paulistano mais potiguar que São Paulo já produziu”, nasceu em 29 de março de 1965, sua família mudou-se para Natal, Rio Grande do Norte, antes dele completar um ano de vida (LIMA, 2014, p. 32).

Compõe para diversas formações da música erudita. Além de arranjador, tem composto “diversas trilhas sonoras para teatro, cinema e dança, e até pela literatura” (QUEIROZ 2002, p. 21). Guanais recebeu diversos prêmios, sendo dois internacionais (V Festival Internacional de Teatro em Pelotas - RS e II Festival Internacional de Artes Cênicas de Resende - RJ)” (NÓBREGA, 2000, apud HOLSCHUH, 2017, p. 36-37).

A influência do armorial em sua carreira é destacada por Lima (2014) e Queiroz (2002), em suas dissertações de Mestrado. No trabalho de Queiroz (2002), encontra-se disponível um catálogo de obras do compositor, em que há destaques para obras compostas em estilo Armorial. De acordo com Holschuh (2017), três entre suas composições mais importantes são consideradas como parte deste estilo. São elas: a Missa de Alcaçus (1996) (GUANAIS, 2012a), a Sinfonia n. 1 (2002) (GUANAIS, 2002) e a Paixão segundo Alcaçus (2013) (GUANAIS, [2013]). (HOLSCHUH, 2017, p. 36-37).

De acordo com Queiroz (2014), sua obra Paixão segundo Alcaçus está entre as mais importantes composições em estilo armorial:

Queiroz (2014) menciona, como obras de destaque compostas recentemente sob a influência armorial: o Concerto duplo Armoralis para viola e violoncelo, escrito em 2007, por Eli-Eri Moura (MOURA, 2014); a ópera armorial Dulcinéia e Trancoso, escrita em 2009, também por Eli-Eri

Moura com libreto do escritor e teatrólogo Waldemar José Solha (MOURA, 2009); e a Paixão segundo Alcaçuz, escrita em 2013, por Danilo Guanais (GUANAIS, [2013]) (HOLSCHUH, 2017, p. 35).

Sua obra mais antiga em estilo armorial é a Missa de Alcaçuz (GUANAIS, 2012 apud HOLSCHUH, 2017, p. 37). Atualmente, Guanais se dedica a um conjunto de composições para solistas de instrumentos de corda (Violino, Viola, Violoncelo e Contrabaixo), intitulada “Tetralogia da tragédia”. Compõem essa tetralogia ***Com loro nei fiume***, para viola solo; ***O Caldeirão dos esquecidos***, para violino solo; ***Jurema encantada***, para contrabaixo solo; e a última, uma peça para violoncelo solo, com argumento e nome ainda não definido até o presente momento¹.

Interações entre compositor e intérprete

Na construção do trabalho colaborativo, encontramos diversas formas de interações entre o compositor e intérprete, “Argyris e Schön (1974) descrevem dois tipos de interação: aquelas em que os indivíduos têm papéis fixos e defensivos (tipo I) e aqueles em que as pessoas podem questionar ideias sobre seu papel (tipo II)”. (ARGYRIS e SCHÖN 1974, apud CARDASSI, 2016, P. 77). Comentando o seu próprio trabalho colaborativo desenvolvido com Celona, Cardassi afirma: “Estávamos abertos para experimentar juntos, questionando nossos próprios papéis no processo criativo ao longo da colaboração.” (CARDASSI, 2016, P. 77). E continua: “Há evidentemente muitas maneiras de desenvolver uma colaboração. Este artigo descreve um desses modelos, escolhido por ter sido uma das minhas colaborações artísticas mais recompensadoras.” (CARDASSI, 2016, P. 97).

Essa abertura à experimentação é em nossa forma de ver, elemento importante no processo de construção da obra. Ela reafirma a interação existente no processo colaborativo, o texto de Cardassi reafirma isso: “Em nossa colaboração, Celona e eu estávamos procurando maneiras novas de criar uma obra de arte...” (CARDASSI, 2016, p. 89).

É importante lembrar que durante algum tempo, a palavra colaboração não significava necessariamente trabalho compartilhado, “A palavra colaboração foi adotada sem sua implicação de autoria compartilhada e se tornou a regra.” (CARDASSI, 2016, P. 84).

¹ Informação fornecida por Danilo Guanais, em sua casa, em Natal, em outubro de 2017.

No trabalho colaborativo desenvolvido com Guanais, buscamos essa autoria compartilhada da qual Cardassi nos fala. Guanais e eu temos uma relação de amizade que já dura muitos anos, além disso, trabalhamos juntos na mesma instituição como professores, acredito que isso é um facilitador no processo de construção conjunta da “Jurema Encantada”, como dito por Cardassi acima “Estávamos abertos para experimentar juntos” (CARDASSI, 2016, P. 77). Reforçando as palavras de Cardassi, Domenici aborda uma forma de relação entre compositor e intérprete que busca a horizontalidade, ou seja, a igualdade de condições para propor, quando necessário: “...o trabalho colaborativo coloca compositor e performer em uma relação horizontal caracterizada pelas inter-relações entre a oralidade e a notação. (DOMENICI, 2013, p. 2). A possibilidade de equilibrar essa oralidade (que consideramos como as contribuições de ambas as partes), e a notação, (que é muitas vezes um trabalho próprio do compositor), mas que pode ser muito mais eficiente, do ponto de vista idiomático, como também do ponto de vista musical, quando há a contribuição dos dois lados.

De acordo com Domenici (2013), essa parceria é realmente uma nova maneira de produção musical, um novo caminho a ser desvelado, porque a ideia de parceira, durante muito tempo, não fez parte dos processos produtivos em composição: “De fato, a própria ideia de colaboração vai de encontro à estrutura tradicional da relação vertical compositor-obra-intérprete...” (DOMENICI, 2013, P. 5), e continua Domenici, ao abordar uma situação aonde o performer se coloca de maneira passiva:

Será que podemos denominar de colaboração uma situação na qual o performer age passivamente esperando que o compositor determine unilateralmente a construção da performance? Ou ainda que o compositor veja no contato com o performer apenas uma oportunidade ter acesso ao seu arsenal técnico? (DOMENICI, 2013, P. 8-9)

Acreditamos que desde o início da colaboração com Guanais, houve essa divisão do trabalho de forma horizontal, onde tanto busquei ouvir as proposições do compositor, como também pude opinar sobre soluções de problemas técnicos e principalmente musicais, ligados aos idiomatismos próprios do contrabaixo, pensamos igualmente que “colaborações são frequentemente marcadas por relações de amizade, afinidades de ordem ideológica, estética ou estilística.” (DOMENICI, 2013, P.9), esse aspecto esteve presente durante todo o

processo colaborativo e norteou a forma como sendo construída a peça. Dois aspectos que julgamos relevante para que seja possível o processo de colaboração, é estarmos nós e compositor, num ambiente acadêmico que tem estimulado sobremaneira o contato entre compositores e intérpretes.

Contribuições para o Ensino do Instrumento

Buscamos neste artigo averiguar de que forma uma pesquisa sobre a elaboração de uma obra por meio do trabalho colaborativo poderia contribuir para o ensino do instrumento. Weber (2019), abordando os saberes mobilizados por professores de instrumento, fala-nos sobre os vários saberes necessários ao ensino do instrumento, dentre eles estão os saberes: disciplinares; curriculares; das ciências da educação; da tradição pedagógica; experienciais e da ação pedagógica. Além disso, identifica “um novo saber, específico ao professor de instrumento, o “saber da performance”. (WEBER, 2019, p. 216). Esse saber da performance é o que colocamos em foco aqui e o relacionamos com a nossa prática de ensino, “o ensino do instrumento estaria relacionado à maneira como o professor mobiliza os saberes construídos ao longo de seu processo de vida e formação” (WEBER, 2019, p. 216).

ARAÚJO (2006) chama a atenção para o **saber da função educativa** que, segundo ele, são os conhecimentos específicos das práticas de viabilização para o ensino do instrumento, são elas: “a didática, as metodologias empregadas, enfim, o conjunto de conhecimentos que fazem parte do ‘ser’ professor de piano no que tange a sua função de ensino” (ARAÚJO, 2006, p. 61).

Ainda segundo Araújo, nas décadas de 80 e 90, houve um “resgate do conhecimento do professor como forma de contribuição para as práticas de ensino e aprendizagem” e continua: “[...] justificando a importância da comunicação das experiências vivenciadas por meio da pesquisa, para o aprimoramento das práticas de ensino pedagógico-musical.” (ARAÚJO, 2006, p. 31).

Weber e Garbosa (2015) concluem “[...] que cada bacharel em instrumento torna-se docente-bacharel através da construção e da mobilização de saberes”, e que “são integrados

ao ser professor por meio dos processos formativos e das experiências na prática profissional.” (WEBER; GARBOSA, 2015, p. 89).

De acordo com Glaser e Fonterrada (2007), a função do professor é a de um facilitador, com uma “abordagem de ensino centrada no aluno e no conceito de professor como facilitador do aprendizado” e prossegue “que coloca como foco principal o aluno e não o conteúdo” (GLASER; FONTEERRADA 2007, p. 39). A abordagem de ensino centrada no aluno é, a nosso ver, elemento necessário para um bom trabalho formativo de ensino de instrumento, e a pesquisa feita na pós-graduação tem sido uma porta de acesso ao saber pedagógico, necessário igualmente ao professor de instrumento.

Os autores citados enfatizam a necessidade de o professor de instrumento aprimorar-se e atualizar-se didaticamente, e chamam a atenção para o fato de que o professor bacharel, frequentemente, não tem uma formação específica da pedagogia do instrumento, um aspecto que poderá ser abordado de forma mais ampla no nosso trabalho final da dissertação.

Metodologia

A metodologia amparou-se em revisão bibliográfica, e especialmente para esse artigo, sobre publicações que tratam da prática pedagógica de professores de instrumento; reuniões presenciais com o compositor; entrevistas semiestruturadas; uso de ferramentas digitais e envio de imagens e áudios, para serem analisados por Guanais, técnicas de coleta de dados por meio dos quais foi possível “colocar em relevo os aspectos da composição que decorrem de diálogos, sugestões, opiniões, negociações, acordos, além de divergências e convergências” (BORGES, 2017, P. 5). Ser intérprete de uma peça feita em colaboração com o compositor, possibilita ter uma visão ampla da obra em questão, conhecer todos os seus aspectos enquanto estão sendo construídos, essa discussão de todas as características, sejam históricas; de estilo; com uso de técnicas expandidas, resulta em uma gama de informações privilegiadas, tanto para a minha compreensão como intérprete da obra, como também como professor. Não é comum, pelo menos nas obras do repertório tradicional, escritas para o contrabaixo, encontrarmos textos que discorram sobre as questões interpretativas, históricas, de estilo, técnicas expandidas e posicionamento do compositor e

do intérprete sobre possíveis soluções de interpretação. Acreditamos que esse conjunto de informações possibilitará para o ensino do instrumento, elementos facilitadores da compreensão da peça como um todo, como também poderá causar um maior interesse nos futuros intérpretes.

Resultados

Passaremos agora a apresentar alguns exemplos da “Jurema Encantada” no qual, através da colaboração, foram encontradas soluções musicais que resultaram em linguagem original, do ponto de vista técnico, mas principalmente do ponto de vista musical. Para o primeiro exemplo (Fig. 1), será disponibilizado o seu respectivo áudio, para uma melhor compreensão do efeito musical resultante.

Tendo a peça de Guanais uma forte influência do Movimento Armorial, um aspecto que nos chamou a atenção foi como funciona a percussão na música do Quinteto Armorial por exemplo. O Quinteto Armorial, pensava na percussão a partir dos próprios instrumentistas que compunham sua formação, não havia um responsável por toca-la, segunda Antônio Madureira, integrante o Quinteto Armorial desde seu primeiro LP gravado em 1974; “Como a percussão do Quinteto foi sempre sutil, então não necessitava de um percussionista com habilidades específicas para tal, então a gente se dividia conforme as música, mas eu não tenho na lembrança quem fazia” (informação verbal), essa informação foi dada ao bandolinista pernambucano Marcos César, a nosso pedido. Exceção encontrada na gravações do Quinteto Armorial é “Romance ibérico”, recriado por Antônio Madureira, (1974), e “Entremeio para Rabeca e Percussão” de Antônio Carlos Nóbrega (1978), mas nesse caso, a percussão tem função de acompanhamento, diferentemente de quando é executada pelos músicos do Quinteto, onde o elemento rítmico está inserido na construção composicional;

A estética armorial revelou de maneira enfática aspectos do universo artístico popular nordestino... (MORAES, 2000 apud LIMA 2014, p. 17)

Um exemplo da manutenção desse princípio é a percussão no Quinteto da Paraíba, muitas vezes executada pelo baixo, (Zabumbaixo, um conceito criado por Xisto Medeiros,

contrabaixista do Quinteto da Paraíba), um exemplo muito característico é Toré de Antônio Madureira (1974), regravado pelo Quinteto da Paraíba em 1998.

Guanais, inseriu na Jurema, aspectos percussivos de forma muito original, tendo o interprete que executar uma linha melódica e um motivo rítmico ao mesmo tempo.

Na figura abaixo temos o primeiro exemplo dessa linguagem musical que sendo construída através do trabalho colaborativo entre nós e o compositor Guanais.

Na Fig. 1, acreditamos que se encontra o exemplo mais significativo do contexto colaborativo em que trabalhamos com Guanais, pode-se dizer que foi o momento aonde surgiu a nossa primeira contribuição significativa para a peça. Como dito anteriormente por Cardassi: “Estávamos abertos para experimentar juntos” (CARDASSI, 2016, P. 77). Essa experimentação, sendo baseada no conhecimento empírico da música armorial, deu mais subsídios para as proposições, tanto de Guanais quanto as minhas. Dessa forma, como podemos ver na Fig. 1 abaixo, a proposição de Guanais era a execução da percussão com a mão direita, no tampo do instrumento, a nossa sugestão foi a percussão com a mão esquerda no braço do instrumento, o que resultou num efeito percussivo mais fluido e ao mesmo tempo bastante inovador, chamaremos a esse efeito de *pizzicato/percussão*. Ele é a junção do pizzicato com a batida da mão esquerda por cima das cordas, a sonoridade que resultou se deve ao uso inclusive, do som da batida do anel usado em minha mão esquerda, o efeito sonoro tornou-se inusitado também por conta desse choque da mão junto com o anel. Além da partitura, encaminhamos o link para a audição do excerto abaixo: https://drive.google.com/open?id=1SCU73bNtxuL-Mpik1A-89AhIx4s_-qv

FIGURA 1: Uso do Pizzicato/percussão

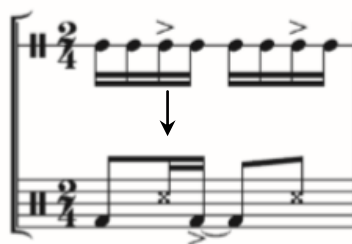
The image displays a musical score in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one flat. It is divided into five systems of staves, each starting with a measure number (61, 70, 77, 83, 89). The notation includes various articulations and dynamics. System 1 (measures 61-64) features a triplet of eighth notes, followed by a half note with a dynamic of *mf* and *pizz.*, and then a half note with a dynamic of *p*, *arco*, and *pizz.*. Two downward arrows with asterisks indicate percussive attacks. System 2 (measures 70-73) alternates between *arco* and *pizz.* with a dynamic of *mf*. System 3 (measures 77-82) includes first and second endings, alternating *pizz.* and *arco*. System 4 (measures 83-88) consists of six measures alternating *pizz.* and *arco*. System 5 (measures 89-94) continues the alternating *pizz.* and *arco* pattern. A tempo marking of $\text{♩} = 100$ is present at the beginning. A note *como um eco* is written above the second system. A legend at the bottom indicates *(*) percussão no tempo*.

FIGURA 1: Uso do Pizzicato/percussão

No exemplo musical de Cortes (2014), temos a figura típica do Baião que é a nossa referência para a elaboração do que nomeamos de pizzicato/percussão, nos baseando na rítmica do zabumba com uso do bacalhau:

A zabumba, por sua vez, marca a pulsação através de acentos graves. O zabumbeiro também executa contratempos com o uso de uma baqueta de bambu que tem o nome de “bacalhau”. É preciso deixar claro que o Ex.1 ilustra apenas a condução rítmica mais elementar, visto que há um grande número de variações dessa “levada” nas gravações. O zabumbeiro realiza frases utilizando os graves e diferentes acentuações com o “bacalhau” (CORTES, 2014, P. 197).

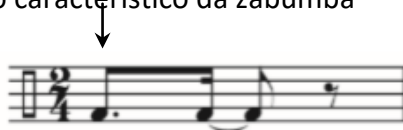
FIGURA 2: A “levada” do triângulo e zabumba no Baião



Fonte: CORTES (2014)

Na fig. 3 temos a célula característica do *Baião*, no acento grave da zabumba, assim como descrito por Cortes (2014):

FIGURA 3: Acento característico da zabumba



Fonte: CORTES (2014)

A compreensão dos ritmos utilizados na música armorial, oriundos da música tradicional nordestina, pode representar uma dificuldade, tanto para quem ensina, quanto para o aluno que está sendo introduzido nesse repertório. Acreditamos ser fundamental que o professor apreenda essa linguagem, só assim poderá repassá-la com propriedade para os seus alunos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O interesse dos compositores em relação ao contrabaixo tem se ampliado a partir da segunda década do séc. XXI, e a contribuição do trabalho colaborativo tem sido significativa. Pode-se considerar que grande parte desse fenômeno deve-se à busca cada vez maior pelo trabalho colaborativo entre compositor e intérprete, e em

grande parte, pela iniciativa do performer, “tomando a frente”. Passados 21 anos, pensamos que hoje, por meio da colaboração entre compositor e intérprete, abre-se um caminho com muitas possibilidades para a performance e para o ensino do contrabaixo. Esperamos que a nossa experiência em particular seja uma contribuição para a expansão do repertório do contrabaixo, ampliando suas possibilidades interpretativas, como também

contribua para um ensino do instrumento com maiores subsídios para a compreensão da obra.

Ser intérprete de uma peça feita em colaboração com o compositor, possibilita ter uma visão ampla da obra em questão, conhecer todos os seus aspectos enquanto estão sendo construídos. A discussão de todas as características, sejam históricas; de estilo; uso de técnicas expandidas (em especial os efeitos percussivos no contrabaixo), resulta em uma gama de informações privilegiadas, tanto para a minha compreensão como intérprete da obra, como também como professor. Não é comum, pelo menos nas obras do repertório tradicional, escritas para o contrabaixo, encontrarmos textos que discorram sobre as questões interpretativas, históricas, de estilo, técnicas expandidas e posicionamento do compositor e do intérprete sobre possíveis soluções de interpretação. Acreditamos que esse conjunto de informações possibilitará para o ensino do instrumento, elementos facilitadores da compreensão da peça como um todo, como também poderá causar um maior interesse pela obra nos futuros estudantes do instrumento.

Referências

ARAÚJO, Rosane Cardoso de. Os saberes docentes na prática pedagógica de professores de piano. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 17, n. 28, p. 39-69, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/7479/4664>. Acesso em: 23 agosto. 2019.

BORÉM, Fausto. **Lucípherez de Eduardo Bértola**: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. OPUS, Rio de Janeiro, agosto, 1998.

BORGES, Rodolfo Cavalcanti; OLIVEIRA, Mário André Wanderley; PRESGRAVE, Fábio Soren. **Pesquisa em performance e o ensino de instrumento**: perspectivas para a educação musical a partir de um estudo sobre a relação compositor-intérprete. XI Conferência Regional Latino-Americana de Educação Musical da ISME, Natal, 2017.

BRANDINO, Herivelto. **A função do equilíbrio na relação intérprete-compositor**. 2012. 50 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2012. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-9FLL6H/herivelto_brandino.pdf?sequence=1. Acesso em: 16 nov. 2016.

CARDASSI, Luciane. **Time and place within a performer-composer collaboration**. In: PRESGRAVE, Fabio Soren (Coord.). Ensaios sobre a música do Século XX e XXI: composição, performance projetos colaborativos. Organizado por Jean Joubert Freitas Mendes e Luciana Noda. Natal: EDUFRN, 2016. p. 76-100. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/22202>. Acesso em: 7 nov. 2017.

CORTES, Almir. **Como se toca o baião**: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga. *Per musi* [online]. 2014, n.29 [cited 2019-05-17], pp.195-208. Available from: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992014000100020&lng=en&nrm=iso. ISSN 1517-7599. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992014000100020>.

DOMENICI, Catarina. **Beyond Natation**: The Oral memory of Confini. Encontros de investigação em performance. Aveiro, 2011. p. 1-14.

_____. O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓSGRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 20., 2010, Florianópolis, SC. **Anais...** Florianópolis, SC: UDESC, 2010. p. 1142-1147. Disponível em: http://www.academia.edu/4023501/O_int%C3%A9rprete_em_colabora%C3%A7%C3%A3o_com_o_compositor_u_ma_pesquisa_autoetnogr%C3%A1fica. Acesso em: 02 abril. 2019.

GLASER, Scheilla; FONTERRADA, Marisa. Músico-Professor: Uma questão complexa. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 7, n. 1, p. 27-49, 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/1741>>. Acesso em: 25 ago. 2019.

HOLSCHUH, Mariana de Moraes. **O caldeirão do Esquecidos de Danilo Guanais: gênese e interpretação de uma obra para violino solo em estilo Armorial**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2017.

LIMA, Erickinson Bezerra de. **Danilo Guanais e sua trilogia composicional: um percurso nordestino e seu impacto na interpretação**. 2014. 255 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, POR, 2014. Disponível em: <<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/13756/1/Tese.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

LÔBO, Rodrigo de Almeida Eloy. **Compositor e intérprete: reflexões sobre colaboração e processo criativo em Caminho Anacoluto II – quase-Vanitas de Marcilio Onofre / Rodrigo de Almeida Eloy**. João Pessoa, 2016.

QUEIROZ, Rucker Bezerra de. **Abordagem analítico-interpretativa da Sonatina (1995) para violino e piano de Danilo Guanais**. 2002. 166 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, 2002. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/285117/1/Queiroz_RuckerBezerra_M.pdf>. Acesso em: 20 set. 2015.

QUEIROZ, Rucker Bezerra de. **O Movimento Armorial em três tempos: Aspectos da música nordestina na contextualização dos Quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru**, Saarbrücken, 2016.

RAY, Sonia. Colaborações compositor-performer no Século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 20., Florianópolis, 2010. **Anais...** ANPPOM, Florianópolis, 2010. p. 13010-1314.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial**. 2007. 200 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pós-Graduação em História, UFRN, Natal, RN, 2007. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=M%C3%BAsica+do+espa%C3%A7os%3A+paisagem+sonora+do+nordeste+no+movimento+armorial.+Leonardo+carneiro+ventura&rlz=1C1SQJL_ptBRBR810BR810&oq=M%C3%BAsica+do+espa%C3%A7os%3A+paisagem+sonora+do+nordeste+no+movimento+armorial.+Leonardo+carneiro+ventura&aqs=chrome..69i57.54866j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>.

WEBER, Vanessa. Saber tocar e saber ensinar: os saberes mobilizados na prática pedagógica do professor de instrumento. **OPUS**, v. 25, n. 2, p. 215-238, maio/ago. 2019. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.20504/opus2019b2510>>. Acesso em: 23 ago. 2019.

_____ ; GARBOSA, Luciane Wilke Freitas. A construção da docência do professor de instrumento: um estudo com bacharéis. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 23, n. 35, p. 89-104, jul./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/557/455>>. Acesso em: 25 ago. 2019.