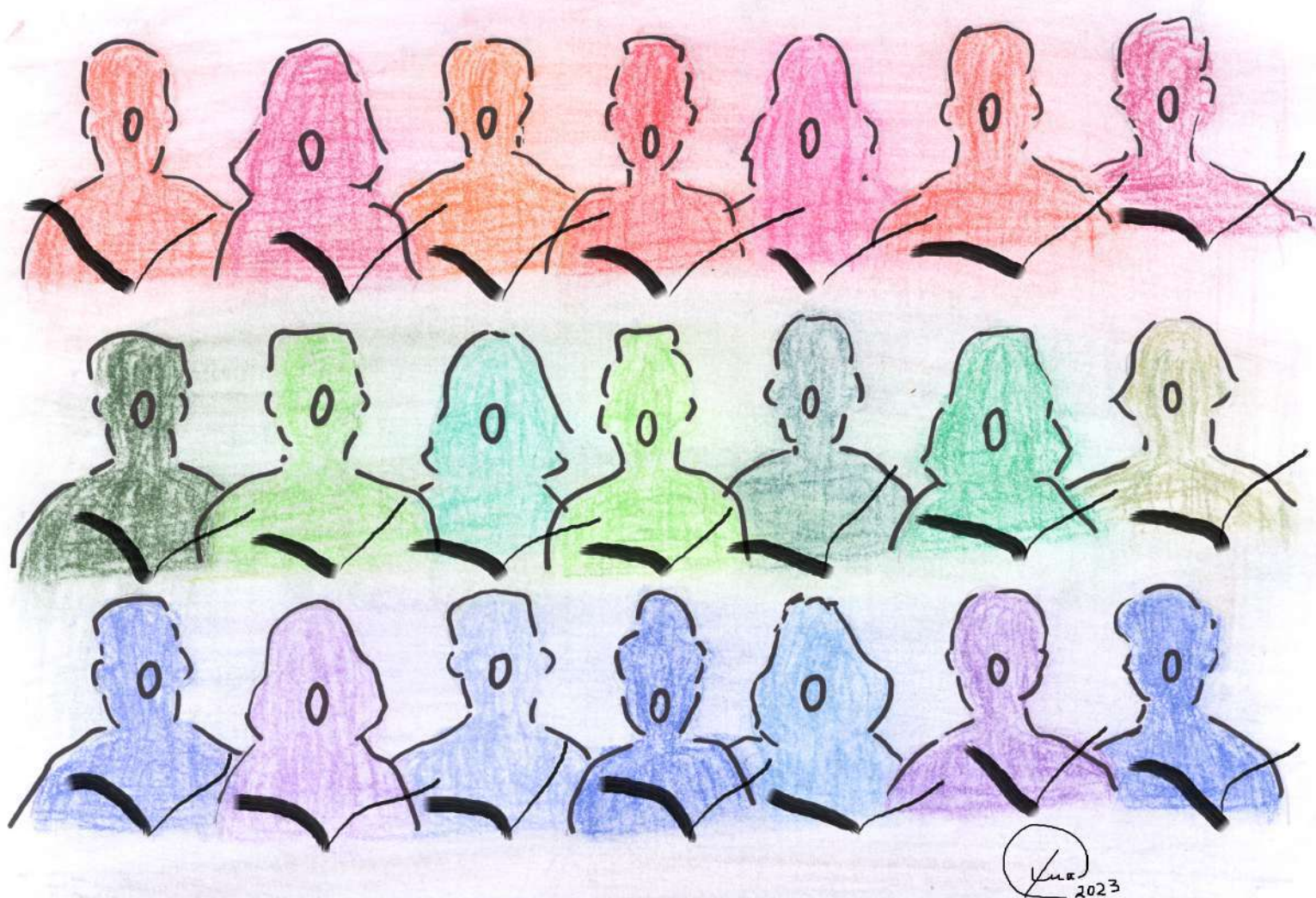


ANAIS
do
III Colóquio Mar de Corais

Org. Prof. Dr. Sérgio Deslandes



Recife, novembro de 2023

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Anais do III Colóquio Mar de Corais [livro eletrônico] / org. Sérgio Deslandes. -- Recife, PE : Ed. dos Autores, 2024.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-01-05460-5

1. Artigos 2. Canto coral 3. Regência coral
4. Regência (Música) I. Deslandes, Sérgio.

24-211284

CDD-782.5145

Índices para catálogo sistemático:

1. Regência coral e instrumental : Música 782.5145

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

III Colóquio Mar de Corais

quinta-feira 07/12/2023



Local: Auditório 3 da Biblioteca Central da UFPE

9h30 – Credenciamento - entrega de crachás

10h – Palestra de Abertura – Sérgio Deslandes “A Série de publicações: Música Coral Brasileira – Compositores Nordestinos, Vol. 1 e 2 da Editora da UFPE”

10h30 - Perdas recentes e muito sentidas: Maestro Nelson Almeida por Valdiene Pereira (vídeo), e Maestro Tom K por Daniel Berg (palestra).

Almoço

Tarde - Comunicações (20 min. cada)

Local: Auditório 3 da Biblioteca Central da UFPE

13h30 - Comunicação 1 – Eustórgio Wanderlei: compositor pernambucano de músicas infantis no início do séc. 20 (Marcio Pereira)

14h - Comunicação 2 – A Música Coral de Eli-Eri Moura: uma proposta analítica para o Salmo 150. (Lorrany Andrade)

14h30 - Comunicação 3 – Engajamento político na literatura coral brasileira: uma proposta analítico-interpretativa para *(Em) Cantando Salmo*, de José Alberto Kaplan (José Adriano de Sousa Lima Júnior)

15h - Comunicação 4 – A literatura coral no Projeto da Nova Música Armorial (NAMP): análise da produção entre 2014 e 2023 (Vladimir Silva)

15h30 - Comunicação 5 – Coro Ars Canticus, trajetória de uma coralista (Ana Candeias)

16h - Comunicação 6 – Revisão do arranjo de Maracatu de Ernst Mahle - turma 2023_2 de Reg. 2

16h30 - Comunicação 7- Madrigais renascentistas como ponto de partida para uma compreensão histórica de linguística. (Flamarion Diniz)

17h - Encerramento – Mesa do Grupo

Lançamentos:

- *Compositores Nordestinos VOL. 2*
- *Canções para sorrir e sonbar (Vladimir Silva)*
- *Anúncio do concurso para o IV Colóquio: Composição Coral*

18h – Apresentação: Coro **Vox Amatoria**.

Local: Hall de entrada da Biblioteca Central

Lançamentos
disponíveis gratuitamente nos links abaixo



<https://editora.ufpe.br/books/catalog/book/3>



<https://editora.ufpe.br/books/catalog/view/composicoescorais/composicoescorais/2980>

A literatura coral no Projeto da Nova Música Armorial (NAMP): análise da produção entre 2014 e 2023

Vladimir Alexandre Pereira Silva
vladimir.alexandro@professor.ufcg.edu.br
Unidade Acadêmica de Música – UNAMUS-UFCG
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM-UFPB

Danilo Cesar Guanais de Oliveira
danilo.guanai05@gmail.com
Escola de Música da UFRN

Resumo: O Projeto da Nova Música Armorial (The New Armorial Music Project – NAMP) é uma parceria entre o regente-tenor Vladimir Silva e o compositor-violonista Danilo Guanais. O presente artigo tem como objetivo geral apresentar as obras corais que integram o referido projeto, a saber: *A Paixão Segundo Alcaçus* (2012-2013), *Missa de Alcaçus* (2017), *A Cachoeira de Paulo Afonso* (2019), *Domingo de Ramos* (2019) e o *Cancioneiro Atlântico* (2023). Os resultados indicam que o NAMP tem ampliado a visibilidade da música brasileira internacionalmente, uma vez que as composições que integram o projeto já foram apresentadas em diferentes países, nos quais, além da performance, também foram realizadas várias oficinas e palestras sobre o tema.

Palavras-chave: Nova Música Armorial. Literatura coral brasileira. Regência.

1. Introdução

O Movimento Armorial, iniciado por Ariano Suassuna na década de 1970, surgiu com a proposta de ressignificar manifestações culturais brasileiras, a fim de desenvolver um novo tipo de arte inspirada nas tradições populares, mais notadamente aquelas vinculadas aos fazeres e saberes do Nordeste, incluindo a literatura de cordel, a xilogravura, a música de cantoria, os cantos de incelência, dentre outras. Conforme Andrade (2023) observa, na concepção de Suassuna

esse repertório de imagens das manifestações populares representava os timbres da heráldica do “povo”, isto é, o conjunto dos emblemas, insígnias e brasões da cultura popular que serviriam de pesquisa para a composição de uma arte armorial. Com esse propósito, o movimento se interessou pela criação nas áreas da arquitetura, dança, escultura, cerâmica, cinema, gravura, música, pintura, poesia, romance, tapeçaria e teatro (Andrade, 2023, p. 20).

A conexão do compositor Danilo Guanais com o Movimento Armorial é antiga e remonta ao ano de 1994 com a composição de *Baião de dois*, para piano a quatro mãos, obra publicada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Essa ligação se

intensifica em 1996, com a primeira versão da *Missa de Alcaçus*, apresentada por Ariano Suassuna, que assim escreveu no encarte que acompanha o CD da referida obra:

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 “Ferros 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 [...] (Suassuna, 1996).

Essa aproximação se consolida em 1999, ano no qual Ariano Suassuna visitou Natal-RN, em virtude do lançamento do seu livro de poemas, momento no qual Danilo Guanais teve, de fato, a oportunidade de encontrar pela primeira vez o escritor paraibano. Naquela ocasião, na sessão de autógrafos, Ariano escreveu a seguinte dedicatória para Danilo: “Meu caro Danilo Guanais, no romance que estou escrevendo, procurei prestar-lhe uma homenagem, fazendo aparecer, nele, cinco movimentos da sua bela Missa. Receba então com esse livro o abraço afetuoso de seu amigo e admirador” (Oliveira, 2016). Posteriormente, no ano 2000, ao receber o título de Doutor Honoris Causa, outorgado pela UFRN, Ariano Suassuna assim comentou: “Danilo Guanais é um músico da mais alta importância para o nosso país”¹.

De fato, a admiração recíproca concretizou-se por meio de muitos gestos e Ariano cumpriu com a sua promessa, pois, no *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, obra póstuma publicada depois de sua morte em 2014, cita Danilo Guanais: “Finalmente, na 7ª, a Cantata Pedra do Reino, formada pela junção de 5 partes da Missa composta por Danilo Guanais no Rio Grande do Norte” (Suassuna, 2017, p. 558).

Nessa perspectiva, Danilo Guanais, a partir da *Missa de Alcaçus*, lançou, em 1996, aquilo que se transformaria nas ideias fundantes do Projeto da Nova Música Armorial (The New Armorial Music Project – NAMP). Partindo dos princípios que nortearam a música Armorial das décadas de setenta e oitenta, mais especificamente no que concerne à simplicidade melódica, rítmica, harmônica e à profundidade formal e estrutural das obras, Danilo Guanais insere estratégias típicas da música dos séculos XX e XXI em sua música, incluindo politonalidade, serialismo e minimalismo, sem perder de vista os elementos que asseguram

¹ O discurso está disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-tedDKp5V_U.

nossa identidade regional. Assim, seu *cópus* diferencia-se daquele produzido nos primórdios do Movimento Armorial, porque agrega elementos da música do nosso povo, tempo e lugar.

O NAMP nasceu, portanto, da parceria artística celebrada entre o regente-tenor Vladimir Silva, da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), e o compositor-violonista Danilo Guanais, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), com o objetivo de produzir e levar a todos os tipos de público espetáculos com obras vocais e corais inéditas e originais de alto nível, promovendo a nova música produzida no Nordeste brasileiro. O lançamento oficial do projeto ocorreu no dia 26 de julho de 2019, na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

2. Obras

2.1. A Paixão Segundo Alcaçus

A Paixão Segundo Alcaçus é uma obra para ator, solistas, coro e orquestra, tendo como base o Evangelho de Marcos, o Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago, e poemas do próprio Danilo Guanais. A obra, que é fruto da pesquisa de doutorado realizada na UNI-Rio, foi escrita entre 2011 e 2012, tendo sido apresentada parcialmente no Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), em agosto de 2013, na cidade de Natal-RN.

Alcaçus, comunidade nos arredores da capital potiguar, é conhecida por seus romances. Essa forma poético-musical, que mantém estreita relação com as narrativas encontradas na península ibérica à época da nossa colonização, ainda hoje está presente na região Nordeste do Brasil. As histórias cantadas naquele lugarejo, passadas oralmente numa tradição secular, foram recolhidas e publicadas pelo pesquisador Deífilo Gurgel, no *Romanceiro de Alcaçus*. Danilo Guanais utiliza várias melodias do romanceiro na sua *Missa de Alcaçus* (1996) e na *Paixão*, ratificando suas conexões com a cultura popular.

De modo geral, ele harmoniza as melodias modais do *Romanceiro* utilizando uma técnica denominada *descante dual*, alternando sistematicamente consonâncias e dissonâncias, criando um fluxo contínuo de tensão-repouso. Além desse procedimento, emprega também na *Paixão* um quadrado mágico para elaborar séries, construir sequências melódicas e progressões harmônicas, bem como definir os dezesseis instrumentos da obra, que estão divididos em quatro grupos, cada um com quatro músicos. O ator tem papel fundamental, assumindo, ao mesmo tempo, a voz do narrador e a voz do Cristo. Os solistas descrevem as etapas da paixão, realçando

passagens do texto de Saramago e da Bíblia, sublinhando os conflitos entre o Homem-Comum e o Homem-Deus. Os poemas de Danilo Guanais, escritos no melhor estilo da décima espinela, resgatam os temas dos *membra Jesu nostri*, abordando as diferentes partes do corpo de Jesus crucificado: pés, joelhos, mãos, lados, peito, coração e cabeça (Figura 1).



Figura 1 – *A Paixão Segundo Alcaçus*, cartaz da apresentação de 2013.
Fonte: Acervo dos pesquisadores.

A Paixão está dividida em onze movimentos e cada um descreve uma etapa da caminhada rumo ao Calvário. A percussão tem função relevante na criação dos momentos mais intensos e dramáticos da narrativa, enquanto as intervenções da flauta, do violão e do tenor solista, por exemplo, sublinham o lirismo que também lhe é inerente. A obra foi estreada no dia 21 de julho de 2014, na noite de abertura do IV Festival Internacional de Música de Campina Grande (FIMUS). Interessante notar que, dois dias depois, Ariano Suassuna faleceu.

Participaram da estreia Alzeny Nelo (soprano), Malu Mestrinho (alto), Vladimir Silva (tenor), Luiz Kleber (baixo), Francisco Oliveira (ator), Coro de Câmara de Campina Grande, Orquestra da Escola de Música da UFRN. André Muniz Oliveira foi o regente.

2.2. Missa de Alcaçus

Como já mencionado, a primeira versão da *Missa de Alcaçus* foi escrita em 1996 para celebrar os trinta anos do Madrigal da UFRN, para soprano, barítono e violão solistas, coro misto, orquestra de cordas e percussão. A *Missa*, baseada no ordinário da missa católica, tem vinte e um movimentos, que

remontam desde o canto chão medieval, passando pelas organa de Notre Dame, Palestrina, Bach e Mozart (encontrados no tratamento dado às vozes, orquestração, contraponto e harmonia), aos elementos oriundos da tradição da cultura popular, notadamente dos cantadores, romanceiras, vaqueiros, rabequeiros e repentistas (presentes em padrões rítmicos, escalas e modos). Esses elementos foram manipulados em uma linguagem erudita que inclui, além do aparato vocal de duas a oito vozes, uma orquestração baseada em um conjunto de cordas com percussão e um grupo de solistas que combina um soprano, um barítono e um violão (Oliveira, 2012, p. 7).

Em 2016, atendendo ao convite do maestro Vladimir Silva, Danilo escreveu a segunda versão da peça, celebrando, assim, os vinte anos do seu lançamento. A proposta era tornar a obra ainda mais atrativa e acessível. E assim ele procedeu, preservando o texto em latim e os ritmos de dança do Nordeste do Brasil, substituindo a parte do violão e da orquestra de cordas por um piano. A Figura 2 apresenta as capas das partituras das duas versões da *Missa de Alcaçus*. A primeira contém a grade orquestral e foi publicada pela EDUFRN, em 2012, quando da celebração dos 50 anos da UFRN. A segunda, versão do Carnegie Hall, foi publicada em 2017, pela Libretto Editora.

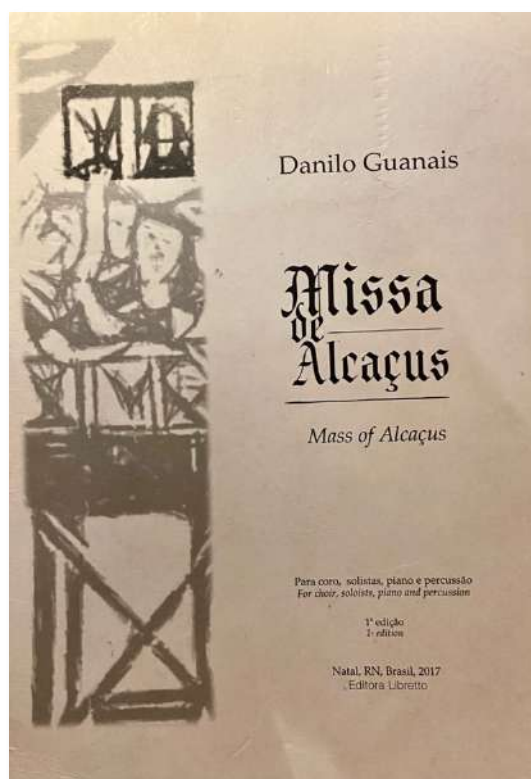
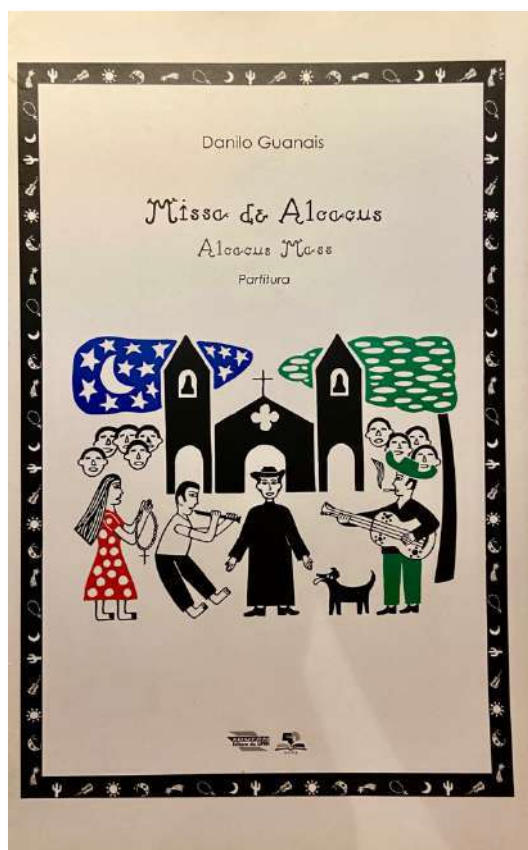


Figura 2 – Capas das duas versões da *Missa de Alcaçus*.
Fonte: Acervo dos pesquisadores.

A estreia da nova versão da *Missa* ocorreu nos Estados Unidos, no Carnegie Hall, em maio de 2017, como parte da programação do *Distinguished Concerts International New York*². Participaram do evento setenta cantores oriundos do Brasil, da França e dos Estados Unidos. O Coro de Câmara de Campina Grande abraçou o projeto sem hesitação, assim como o Tutti Choir BSB, sob a direção de Daniel Moraes, e o Loiret's Singers, da França, sob a liderança de Julie Cassia Cavalcante, que também foi solista, ao lado do tenor Jeonai Batista. Regiane Yamaguchi, que integra o quadro docente da UFCG, foi a pianista e Vladimir Silva, o regente (Figura 3).



Figura 3 – Coros e solistas no Carnegie Hall para a estreia da *Missa de Alcaçus* (Maio, 2017).
Fonte: Acervo dos pesquisadores.

A apresentação ocorreu no evento *Celebration & Reflection*, às 19h do dia 26 de maio, no Stern Auditorium/Perelman Stage, Carnegie Hall, organizado para celebrar o *Memorial Day*, nos Estados Unidos. Ao longo da noite, apresentaram-se três grupos com programas distintos, na seguinte ordem: Hudson Festival Chorus and Orchestra (OH), que cantou o *Requiem* (Gabriel Fauré), com o maestro Thomas Scott; depois, a nossa apresentação, com a *Missa de Alcaçus*; e, por último, um coro suíço, com mais de cem integrantes, que apresentou o programa

² A programação completa pode ser vista no seguinte endereço: <https://dciny.org/events/celebration-reflection/>. Há também um documentário, produzido por Danilo Guanais, disponível no YouTube no link <https://www.youtube.com/watch?v=nEliXQ-5mww&t=1312s>

The Music of Felix Mendelssohn, sob a direção de Dieter Wagner. Alguns dias depois, o *New York Concert Review* publicou uma crítica sobre o concerto. Ao falar da *Missa de Alcaçus*, assim comenta:

A noite continuou com a apresentação do Ordinário da Missa Católica do compositor Brasileiro (Danilo Guanais), acompanhada por piano e um duo de percussão. Sua filosofia do homem como parte de uma comunidade que acredita e professa sua fé coletiva foi lindamente exibida em uma obra que abundava em variedade de texturas de seção em seção e em música acessível com um ocasional sabor “latino”. Foram tantos momentos lindos. Eu citaria a pastoral *Qui propter nos homines*, os gemidos e sons assustadores adicionados ao *Crucifixus*, o dueto no *Confiteor* e o belo *Benedictus*, com o tenor. Ambos os solistas foram eficazes, com Jeonai Batista possuindo uma voz de tenor lírico especialmente doce. O maestro Vladimir Silva, obviamente impregnado do estilo, conduziu uma performance dinamicamente vívida, com grandes cortes energéticos. (...) Que noite inspiradora!³ (Daykin, 2017).

O compositor acompanhou tudo em Nova Iorque, proferindo palestra sobre a música brasileira, participando dos ensaios e da *performance*, colaborando de forma ativa e testemunhando esse momento ímpar das nossas trajetórias. Ao estrear a *Missa de Alcaçus*, no Carnegie Hall, celebramos a arte armorial, espalhando o aroma do Nordeste pelas ruas de Manhattan, entre seus arranha-céus, por onde ecoaram as vozes e os romances da região de Alcaçus, coletados por Deífilo Gurgel e ressignificados nesta peça, bem como os gestos políticos e poéticos de Ariano Suassuna, que, diga-se de passagem, nunca pediu a bênção ao Tio Sam.

Depois da estreia em Nova Iorque, e ainda em 2017, a *Missa* foi apresentada em Évora, Portugal, na quarta edição do Festival de Música da Escola de Artes da Universidade de Évora. A estreia em solo lusitano contou com a presença do coral da Universidade de Évora e o Loiret’s Singers (França). Os solistas foram Julie Cassia Cavalcante, Luís Carlos Figueiras e Regiane Yamaguchi, regidos pelo maestro Vladimir Silva. A iniciativa e organização foi da professora Liliana Bizineche⁴ (Figura 4).

³ The evening continued with a Brazilian composer’s (Danilo Guanais) setting of the Ordinary of the Catholic Mass, accompanied by piano and a light percussion duo. His philosophy of man as part of a community that believes and professes its collective faith was beautifully displayed in a work that abounded in textural variety from section to section, and accessible music with the occasional “Latin” flavor. There were so many lovely moments. I will only be able to cite the pastorate of *Qui propter nos homines*, the spooky moans and groans added to the *Crucifixus*, the twin solos in the *Confiteor*, and the tenor’s beautiful *Benedictus*. Both soloists were effective, with Jeonai Batista possessing an especially sweet lyric tenor. Conductor Vladimir Silva, obviously steeped in the style, led a dynamically vivid performance, with great energetic cut-offs. (...) What an inspiring evening! Tradução dos autores. O texto completo pode ser lido em <https://nyconcertreview.com/reviews/distinguished-concerts-international-new-york-dciny-presents-celebration-and-reflection-in-review/>

⁴ Para saber mais, acesse <https://www.youtube.com/watch?v=k3zbPatT5ec&t=7s>.

4 Festival de Música 2017

3 novembro | 21:30H

classificação etária:
para todo o tipo de público
bilhetes à venda no local

Teatro Garcia de Resende

ESTREIA EM PORTUGAL

MISSA DE ALCAÇUS
de Danilo Guanais

Solistas:
Julie Cássia Cavalcante - soprano
Luís Carlos Figueiras - barítono
Regiane Yamaguchi - piano

Participam:
Alunos da classe de percussão e
coro do Departamento de Música
Loiret's Singers
Cantores do Conservatoire à Rayonnement Communal de Olivet
e da Ecole Municipale de Musique de Gien

Maestro: Yan Mikirtumov
Maestro: Vladimir Silva (Brasil)

 UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES

Departamento de Música
organização: Prof^ª Liliana Bizineche



Figura 4 – Cartaz da *Missa de Alcaçus* em Portugal (Novembro, 2017).
Fonte: Acervo dos pesquisadores.

No ano seguinte, em 2018, nova temporada da *Missa de Alcaçus* na Europa, desta vez em solo francês, nas cidades de Bar-le-Duc, Gien e Orléans. O empreendimento foi uma iniciativa das franco-brasileiras Julie Cassia Cavalcante e Patrícia França, professoras dos conservatórios das cidades visitadas. O intercâmbio seguiu o padrão já estabelecido,

abrangendo palestras, oficinas, ensaios e apresentações, que envolveram artistas brasileiros(as) e franceses(as), estudantes e profissionais⁵ (Figura 5).

MISSA DE ALCAÇUS
DANILO GUANAIS

Programmation Mai 2018

| | |
|---|---|
| Dimanche 20, 16h Auditorium du CIM, BAR-LE-DUC | Samedi, 26, 19h Auditorium de l'Espace Culturel, GIEN |
| Vendredi, 25, 19h Auditorium de l'Espace Culturel, GIEN | Dimanche, 27, 16h Église Saint Pierre du Martroi, ORLÉANS |

Préparation vocale Bar-le-Duc, *Patrícia França*
Direction musicale, *Vladimir Silva*
Projet pédagogique et artistique, *Julie Cassia Cavalcante*

Logos de parceiros: CIM MEUSE GRAND SUD, Ville de GIEN, Olivet Proche de vous, UFRN, Universidade Federal de Campina Grande.

Figura 5 – Cartaz da *Missa de Alcaçus* na França (Maio, 2018).
Fonte: Acervo dos pesquisadores.

⁵ Para saber mais, veja <https://www.youtube.com/watch?v=gl7LkAWRMkg&t=424s>.

2.3. A Cachoeira de Paulo Afonso

A Cachoeira de Paulo Afonso (2019), para quinteto de cordas, piano, coro misto, mezzo-soprano e barítono solistas, foi fruto de duas motivações. A primeira é a admiração que o compositor tem pela obra de Castro Alves. Conforme ele mesmo observa,

A incursão que faço neste universo começou em 2007 com o balé “Navio Negreiro”, obra instrumental para orquestra de câmara com piano. Para este novo texto, escolhi o coro e solistas para que as palavras do poeta tivessem voz real à altura do que expressam. A Revue da l’Amerique Latine no 3, de maio de 1922 considerou “A Cachoeira de Paulo Afonso” como uma das duas obras com as quais a América contribuiu com a Literatura Universal (junto com “A cabana do Pai Tomás”). Em 2020 celebraremos os 150 anos da publicação (Oliveira, 2019).

A obra está dividida em seis movimentos: I - *Sinfonia* (instrumental), II - *Prólogo: A queimada* (fragmento inicial), III - *Crepúsculo Sertanejo*, IV - *Meditação* (instrumental), V - *O São Francisco* e VI - *À beira do abismo e ao infinito*. Essa sequência, juntamente com os textos selecionados, cria uma espécie de dramaturgia, que destaca a paisagem do Rio São Francisco, da queda d’água e do romance entre Maria e Lucas, dois escravos.

Sob a perspectiva composicional, a obra reflete o estilo que Danilo Guanais adotou desde *A Paixão Segundo Alcaçus* e no qual

elementos da escrita moderna (minimalismo, serialismo dodecafônico, politonalidade, etc.) são postos em confronto com perfis típicos da escrita popular e advindos da Cultura Popular do Nordeste (modos, padrões rítmicos e de acompanhamento, etc.) para delinear uma nova visão da Música Armorial; cujo princípio norteador é a construção de uma obra erudita a partir de materiais da Cultura Popular. Dessa maneira, compõe-se um discurso consonante com as modernas técnicas de composição, revisadas de maneira a garantir uma nova sonoridade modal-tonal, familiar, mas diferenciada (Oliveira, 2019).

A Cachoeira de Paulo Afonso teve sua estreia no EuroFIMUS, a extensão europeia do FIMUS, no Museu Nacional da Música, em Lisboa, Portugal, no dia 6 de abril de 2019. Participaram da apresentação os seguintes intérpretes: o Coro de Câmara de Campina Grande e o Gesang ohne Grenzen (Canto Sem Fronteiras), de Berne, Suíça, regido por Matthias Heep; Tunísia Sousa (soprano); Lucas Barreto (baixo-barítono); Daniel Seixas (piano) e o Quint’Artéra, de Évora, Portugal, formado por Carlos Santeiro (violino), Sara Fradique (violino), André Pena (viola), Carlota Amélio (violoncelo) e Gustavo Neves (contrabaixo), todos sob a regência de Vladimir Silva⁶ (Figura 6).

⁶ Para saber mais, veja <https://www.youtube.com/watch?v=E3zl8ACo2b4>.



Figura 6 – Cartaz da estreia da obra *A Cachoeira de Paulo Afonso*, em Portugal (Abril, 2019).
Fonte: Acervo dos pesquisadores.

2.4. Domingo de Ramos

Domingo de Ramos (2019) é para coro duplo e está dividida em cinco movimentos: 1) *Pueri hebraorum*; 2) *Omnes gentes, plaudite manibus*; 3) *Cum angelis et pueris*; 4) *Lauda, Ierusalem, Dominum*; e 5) *Ingrediente Domino*. Os movimentos são conectados por cinco décimas que o compositor escreveu sobre o tema e passagens em Canto Gregoriano, que também servem de referência para a obra.

De acordo com Oliveira (2019),

A criação de *Domingo de Ramos* para coro *a cappella* é parte da realização de um projeto antigo de criação de um conjunto de obras corais alusivas à Paixão de Cristo. Ela junta-se aos *Membra Jesu Nostrum* (2015) como um ponto de partida, em que a arte expressa minha admiração pela fé que embala, nutre e inspira as pessoas a respeito desta passagem da História Cristã. A obra não foi pensada como elemento de uma liturgia em si, funcionando como uma espécie de metáfora artístico-musical das tensões dramáticas que fazem parte dessa liturgia. Ainda assim, seu espaço ideal de realização é a igreja, dadas as realidades acústicas que geralmente são encontradas nas igrejas.

Ao falar sobre a entrada de Jesus em Jerusalém, montado num jumento, Danilo diz que

essa foi a maneira que Jesus encontrou para se apresentar não como um Messias político e social, efêmero, mas um libertador permanente do pecado, e a simplicidade manifesta em sua escolha reflete-se nas escolhas que fiz por uma linguagem tonal simples, com centros móveis, aproximando-se melódica e harmonicamente dos exemplares mais emblemáticos da música de estética Armorial consagrada, produzida nas décadas de 70 e 80 do século passado no Brasil. Da mesma maneira, sua expressão pelas vozes de um coro misto sem acompanhamento reforça essa busca. Assim, a sonoridade de “Domingo de Ramos” é a de um Nordeste brasileiro, simples e contrito, simbólico e autêntico (Oliveira, 2019).

A estreia de *Domingo de Ramos* ocorreu no Festival de Ramos, que tem como diretor artístico Myguel Santos e Castro. A obra foi interpretada pelo Coro de Câmara de Campina Grande, do Brasil, e os coros Intuição e Hirmandade, ligados à instituição Vox Laci, de Cascais, Portugal, promotora do evento.

De modo geral, *Domingo de Ramos* encanta e, ao mesmo tempo, desafia os intérpretes, tanto regentes como coralistas, pelos seus elementos expressivos e pela sua estrutura, rica em divisões e texturas e com intensa atividade rítmica, melódica e harmônica. Tal fascínio arrebatador, acentuado pela alternância entre as partes líricas e dramáticas, esteve presente ao longo de todo o processo de preparação, especialmente quando ensaiamos o grande coral, bem como quando nos apresentamos em Óbidos, Beja, Lisboa e Cascais, sempre sob a regência de Vladimir Silva, momentos nos quais a voz do compositor ecoava pelas paredes centenárias dos templos, enquanto ele recitava os seus versos. A plateia seleta e atenta nos recebeu calorosamente em todos os shows. Também em 2019, o Coro de Câmara de Campina Grande estreou *Domingo de Ramos* no Brasil, durante o X FIMUS⁷ (Figura 8).

⁷ Para saber mais, veja <https://www.youtube.com/watch?v=ASzmkbJIUqo&t=1015s>.



Figura 8 – Coral formado por brasileiros e portugueses cantando *Domingo de Ramos* (Abril, 2019).
Fonte: Acervo dos pesquisadores.

2.5. Cancioneiro Atlântico

O *Cancioneiro Atlântico*, de Danilo Guanais, é uma peça para solistas, coro, violão, flautas doces, violoncelo e percussão, composta em 2023 e estreada em julho do mesmo ano no XIV FIMUS. O enredo da obra é bem simples. Quatro conhecidos se encontram: Maria Antônia (soprano), Branca Flor (mezzo), Agostinho (tenor) e Sebastião (barítono). Após os cumprimentos e de pedir licença, passam a fazer pilhérias uns com os outros. Depois, fazem considerações sobre o sentimento da saudade e sobre o amor. Aos poucos, cada um deles se encanta com os outros e a admiração entre eles produz dois casais e amizade entre todos. Eles cantam o amor primaveril. Por fim, exaltam a sabedoria divina em juntar as pessoas por amor e amizade e se despedem com elogios e desejos de sorte e felicidade a todos.

A cantata foi composta como um conjunto de vilancetes e cantigas, inspirados principalmente na tradição literária Portuguesa da região de Trás-os-Montes e do Nordeste Brasileiro, num texto combinando elementos retirados desse rico manancial cultural com poemas originais. A música tem como referência a sonoridade da polifonia medieval e renascentista Ibérica e a Música do Nordeste do Brasil.

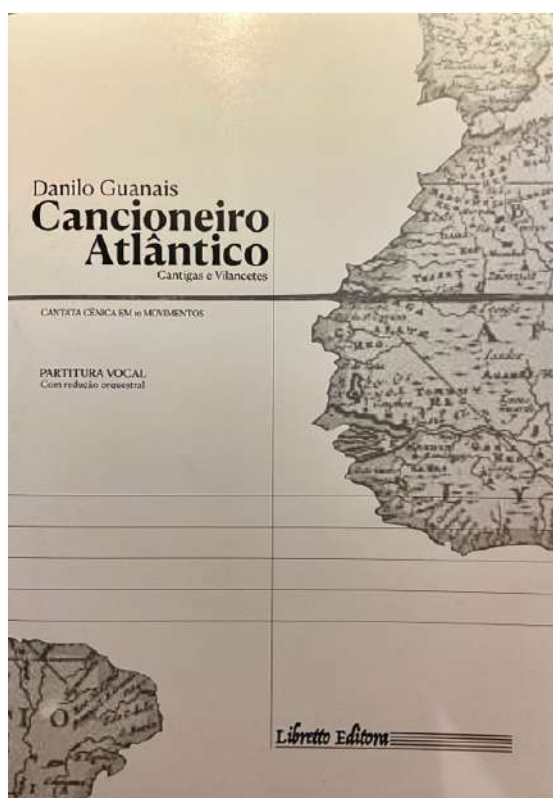
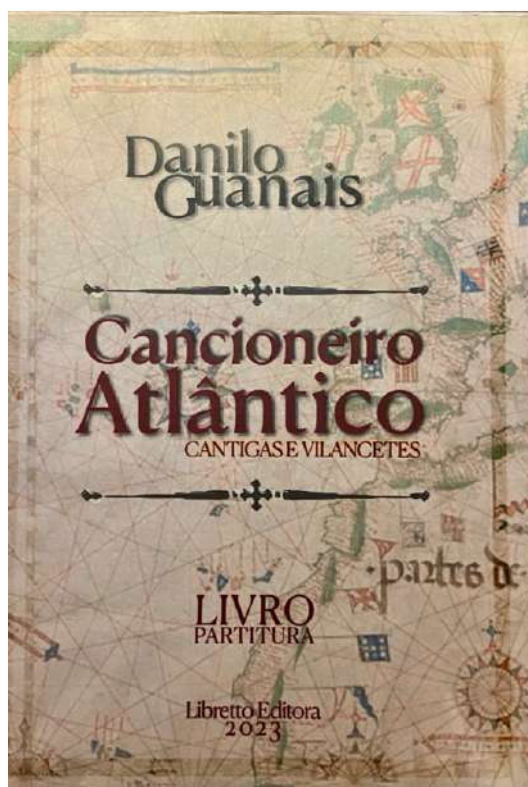


Figura 9 – Capas das partituras do *Cancioneiro Atlântico* (2023).
Fonte: Acervo dos pesquisadores.

A obra, segundo Oliveira (2023), foi pensada como uma espécie de cantata cênica, em que os cantores assumem papel de personagens, que interagem entre si em alguns momentos, e

se dirigem à plateia em outros. O título, *Cancioneiro Atlântico*, refere-se às compilações lítero-musicais que, desde a Idade Média, cuidam de preservar uma parte importante da cultura da humanidade em texto e música. Existe uma enorme quantidade dessas compilações em todas as línguas⁸.

A aproximação do compositor com essas fontes se deu nos coros em que ele cantou como tenor, e onde pode deleitar-se com excelentes obras do *Cancioneiro de Upsala* e do *Cancioneiro de Palácio*. Nos cancioneros supracitados, Danilo Guanais encontrou a importante obra de D. Dinis, cujos textos utilizou na construção dos *Três Cantares de D. Dinis*, para canto e piano, de 2020. O termo Atlântico diz respeito ao fato de ser o Oceano Atlântico o que separa (e une simbolicamente) terras portuguesas e brasileiras, com culturas interdependentes historicamente, unidas quase de maneira simbiótica nesta obra.

O *Cancioneiro Atlântico* teve sua estreia no XIV FIMUS, no dia 20 de julho de 2023, no Mosteiro Santa Clara. Participaram da apresentação o Coro de Câmara de Campina Grande, Samara Andrade (soprano), Ionara Monique (alto), Alexandre Negreiros (tenor), Lucas Barreto (baixo-barítono), Romero Damião (flauta contralto), Bruno Barroco (flauta tenor), Raphaell Mota (violão), Marley Dias (violoncelo), Victor Figueiredo e Rodrigo Melo (percussão), sob a regência de Vladimir Silva. Na ocasião, o compositor lançou o livro partitura com a obra. Apenas vinte e cinco exemplares foram disponibilizados⁹.

Posteriormente, a obra foi apresentada no auditório da Escola de Música da UFRN¹⁰, em Natal-RN, no auditório Tasso Corrêa, do Instituto de Artes da UFRGS e no Mosteiro São Damião, em Porto Alegre-RS, como parte da Turnê 2023 do Coro de Câmara de Campina Grande e da II Convenção da Nova Associação Brasileira de Regentes de Coros (ABRACO). Na capital gaúcha, Danilo lançou a partitura vocal, com redução orquestral¹¹.

3. Considerações finais

Danilo Guanais participou do processo de preparação de todas as obras que integram o NAMP. Sua presença contribuiu para estreitar os laços entre compositor e intérpretes, que atuaram de forma colaborativa, buscando soluções viáveis para eventuais problemas técnicos da partitura ou que surgiram ao longo dos ensaios.

⁸ Para saber mais, veja <https://www.youtube.com/watch?v=IYpaewmmTE&t=2s>.

⁹ Para saber mais, veja <https://www.youtube.com/watch?v=B9WmGKXhoyE&t=223s>.

¹⁰ Para saber mais, veja https://www.youtube.com/watch?v=LZFIPqwt_kc&t=1185s.

¹¹ Para saber mais, veja <https://www.youtube.com/watch?v=vnbKKg60o4U>.

Todas as obras corais que integram os projetos do NAMP são inéditas, tendo como base a cultura de tradição oral e popular do Nordeste do Brasil e, em alguns casos, a de Portugal. São, portanto, uma forma de expressão artística pessoal, particular e intangível, cuja aura de originalidade é intrínseca a ela por natureza, como acontece com qualquer outra obra musical. O fato de fazer uso às referências da cultura popular do Nordeste atende ao que foi preconizado por Ariano Suassuna desde a década de 70 do século passado, quando apresentou ao Brasil sua estética Armorial, propondo a recriação do rico manancial popular em novas peças eruditas. Nesse sentido, as composições ressignificam as práticas e propostas do referido movimento, expandindo, portanto, o horizonte de expectativas dos ouvintes, de modo geral.

Como sempre acontece, todas as estreias foram marcadas também por palestras, que estimularam a reflexão sobre a nossa produção artística, reforçando os laços de aproximação e pertencimento dos intérpretes e do público com a cultura local. Trata-se, portanto, de uma iniciativa que visa a preservação e a valorização da música do nosso povo, tempo e lugar, o que, em nosso entendimento, tem forte impacto social e estético.

Os textos das peças corais são do próprio compositor, de poetas brasileiros e oriundos de fontes diversas, tupiniquins e portuguesas, porque o NAMP também é um projeto ligado ao mundo lusófono, uma marca da inventividade que sintetiza uma simbiose artística, histórica e geográfica pouquíssimas vezes explorada no campo da criação musical erudita brasileira.

O que conseguimos realizar até o momento foi fruto de uma parceria que teve início há quase trinta anos, por conta do movimento coral, quando Vladimir Silva e Danilo Guanais se encontraram nos palcos e bastidores de festivais. Essa junção inicial, despretensiosa, podemos dizer, entre um regente-cantor e um compositor-violonista, ganhou uma dimensão mais ampla, envolvendo um sem-número de colaboradores(as) e instituições públicas e privadas, no Brasil e no exterior, interessados(as) em produzir música com excelência e seriedade e que representasse a nossa ancestralidade cultural e artística. Tudo isso ganhou forma e se concretizou por meio do NAMP, que tem atuado com músicos do Brasil, Portugal, França, Alemanha e Suíça. O funcionamento do projeto é fruto do investimento particular dos seus fundadores e agregados(as), acrescido de contribuições ou doações eventuais. Destacamos, ainda, a honra e alegria de contar com o apoio das nossas instituições, a UFCG e a UFRN.

Os frutos dessa parceria têm colaborado com a preservação e a promoção da cultura regional, o enriquecimento do repertório musical camerístico, a formação de ouvintes qualificados, o estímulo à criação artística local, a difusão internacional da música produzida no Nordeste e a expansão da cadeia da economia criativa. Esses resultados positivos não apenas beneficiam a comunidade musical paraibana e norte-rio-grandense, mas também contribuem

para o fortalecimento da identidade cultural e da cena artística na região e país. Enfim, podemos dizer que, às vésperas de completar sua primeira década de existência, o NAMP está consolidado, promovendo a Nova Música Armorial, levando a todos os tipos de público espetáculos com uma literatura coral representativa.

Referências

ANDRADE, Franciso. **Antonio Madureira Armorial. Histórias e partituras**. São Paulo, SP: Çarê: Letra da Cidade, 2023.

DAINKY, Frank. **New York Concert Review**. Disponível em: <https://nyconcertreview.com/reviews/distinguished-concerts-international-new-york-dciny-presents-celebration-and-reflection-in-review/> Acesso em: 20 de novembro de 2023.

OLIVEIRA, Danilo Cesar Guanais. **Missa de Alcaçus**. Partitura para orquestra de câmara com percussão, coro misto, violão, soprano e barítono solista. Natal, RN: EDUFRN, 2012.

_____. **Danilo Guanais, NAMP: Introdução à Música Armorial**. YouTube, 18 de novembro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZdGbWHa5Jq0&t=154s> Acesso em: 25 nov. 2023.

_____. **Missa de Alcaçus**. Versão 2016, para piano, percussão, coro misto, soprano solo e barítono (ou tenor) solo. Natal, RN: Libretto, 2017.

_____. **Notas de programa**. Mensagem recebida por <silvladimir@gmail.com> em 6 de março de 2019. Disponível em: <https://mail.google.com/mail/u/0/#search/Cachoeira+de+paulo+afonso+notas+de+programa/FMfcgxwBVzrFNKV5CtmhLLRDbltZRrQg> Acesso em: 20 de novembro de 2023.

_____. **Cancioneiro Atlântico. Cantigas e Vilancetes**. Livro partitura. Natal, RN: Libretto Editora, 2023.

_____. **Cancioneiro Atlântico. Cantigas e Vilancetes**. Partitura vocal com redução orquestral. Natal, RN: Libretto, 2023.

SUASSUNA, Ariano. **Apresentação do CD Missa de Alcaçus**. Encarte. Natal, RN: UFRN, 1996.

_____. **Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores. Livro II: O Palhaço Tetrafônico**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

Eustórgio Wanderley e o ensino de música no Recife no início do século XX

Sérgio Deslandes

sergio.deslandes@ufpe.br

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Márcio Pereira da Silva

marcio.pereirasilva@ufpe.br

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Resumo: O presente artigo resgata a produção musical destinada a coros infantis produzida no início do século XX, do compositor, escritor e artista plástico pernambucano Eustórgio Wanderley. As canções foram publicadas na revista *O Tico-Tico*, e foram classificadas sequencialmente por ano de publicação e gênero, sendo encontradas 130 canções que abordam 23 gêneros diferentes para coro infantil. O artigo ainda apresenta informações de como eram as aulas de música para crianças no Recife do início do século XX.

Palavras-chave: Eustórgio Wanderley. Educação Musical. Composição.

1. Introdução

Essa pesquisa é sobre a obra musical escrita para coro infantil de Eustórgio Wanderley, e resgata algumas de suas canções, que possivelmente venham a ser úteis para corais infantis modernos. Com isso, nos sentimos motivados, e trouxemos ao conhecimento do público as canções compostas por Eustórgio Wanderley publicadas em várias edições da revista *O Tico-Tico* que começou a ser publicada no ano de 1905, ficou em circulação até 1962 e tinha sua sede no Rio de Janeiro.

Os escritos eram direcionados ao público infantil, e o objetivo era de trazer diversão e de educá-las:

O Tico-Tico, subintitulada inicialmente como *Jornal das crianças*, apresentou por entre múltiplas seções uma ampla variedade de textos e imagens igualmente atrativos e educativos nas 2.097 edições, parte delas, em verdade grande maioria, disponíveis no acervo da Biblioteca Nacional, a partir da Hemeroteca Digital Brasileira. (MORAES, 2019, p. 13)

É importante frisar que uma característica nas composições supramencionadas, é que elas tiveram um papel importante na educação musical, de uma geração. No âmbito da educação musical infantil, os elementos das músicas introduzidas nessas canções, e as repetições, faziam com que os executantes e aqueles que as ouviam assimilassem seu conteúdo.

2. Eustórgio Wanderley: dados biográficos e contexto social

Após diversas pesquisas em sítios da internet, conseguimos levantar que Eustórgio Wanderley (EW) nasceu na cidade de Recife, no dia 05 de setembro de 1882, onde pôde inicialmente desenvolver boa parte de suas atividades artísticas e profissionais. Foi professor de artes no Colégio Prytaneu, escola que pertencia a Clotilde de Oliveira, tia de Valdemar de Oliveira, outro músico importante no Recife do início do século XX.

O colégio Prytaneu se destacava no cenário educacional do Recife por ser o primeiro estabelecimento de ensino equiparado com a Escola Normal Oficial de Pernambuco, em 1906. Esse educandário se localizava no bairro da Boa Vista.

EW teve a parceria na área musical com alguns personagens importantes no cenário musical em Pernambuco, um desses foi o compositor Nelson Ferreira, com quem pode compor algumas canções juntos, como a música “Flor Desfolhada”, no ano de 1931.



Fig. 1 - da esquerda para a direita: Samuel Campelo, Valdemar de Oliveira e Eustórgio Wanderley **foto:** autor desconhecido, **Fonte:** acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Na sua primeira ida ao Rio de Janeiro, nos primeiros anos do séc. XX, estudou no Instituto Nacional de Música e se formou em pintura na Escola Nacional de Belas Artes em 1910, recebendo como prêmio uma medalha e uma viagem para a Europa¹.

Após retornar ao Recife foi nomeado catedrático de desenho da Escola Normal, por concurso. Foi também fundador da cadeira 21, da Academia Pernambucana de Letras.

Não existe informação impressa ou na internet sobre as datas exatas da mudança definitiva de Eustórgio para o Rio de Janeiro.

Na documentação disponível no livro Academia Pernambucana de Letras – Sua História Vol.1 (Org. Rostand Paraíso, Recife: APL, 2006) temos as seguintes informações:

- Eustórgio Wanderley tomou posse da Cadeira n° 21 em 3/5/1925;
- “Alguns anos depois, por ter se ausentado por extrema necessidade para o Rio de Janeiro, ele foi cassado” (APL, 2006, p.194)
- Na reforma estatutária da APL em 1939, foi considerado Sócio Ausente por estar residindo no Rio de Janeiro e, em 1940, perdeu sua cadeira, sendo sucedido por Octávio de Freitas que veio a falecer em 1949;
- Após o falecimento deste, Eustórgio Wanderley foi convidado a reassumir sua cadeira, mesmo ainda residindo no Rio de Janeiro.

Ele não está conosco, porém é nosso ainda. É simplesmente um sócio ausente que amanhã poderá voltar a este ilustre grêmio, ocupando qualquer cadeira vaga existente no momento. (Op. cit., Luiz Delgado p. 195)

Voltando ao Rio de Janeiro, dessa vez em definitivo, se dedicou de forma ativa a imprensa, ao teatro, e ao ensino. Várias de suas peças de teatro foram traduzidas para o castelhano e para o catalão, e foram apresentadas em países como Argentina, Uruguai e Espanha.

Eustórgio trabalhou também como professor na Escola de Teatro da Prefeitura do Rio de Janeiro. Foi um dos precursores da literatura infantil em nosso país, sendo um dos primeiros pernambucanos a participar, pelo selo da gravadora RCA – Victor, da discografia brasileira, através de suas canções que fizeram muito sucesso, tais como: A pianista, O almofadinha e A melindrosa, entre outras.

¹ Indicação n° 15.410 de 1974 da Assembléia Legislativa do Estado da Guanabara



Fig. 2 - Escola Municipal de educação infantil Eustórgio Wanderley²
Fonte: Google Maps

Sua vida foi de atuação em múltiplas áreas (músico, artista plástico, poeta, compositor, jornalista), porém o que queremos enfatizar neste trabalho, é sua preocupação com o ensino de música no Recife no início do séc. XX, e sua participação no cenário local como professor, e compositor de muitas canções escritas para crianças.

Assim como outros escritores de sua época, Eustórgio encontrava nos jornais e revistas uma maneira de sobreviver, e de promover sua arte. Faleceu no dia 31 de maio de 1962, no Rio de Janeiro aos 79 anos, deixando um grande legado para o público infantil.

3. A revista O Tico-Tico

Com o desenvolvimento dos métodos de impressão ao longo do século XIX no Rio de Janeiro, foi possível expandir as publicações de ilustrações, caricaturas, charges e narrativas ilustradas, o que resultou em nossas histórias em quadrinhos. De acordo com Sodré:

As inovações tecnológicas que permitiram o advento da gravura e, conseqüentemente, da caricatura, na imprensa brasileira, deram-lhe considerável impulso, asseguraram novas condições à crítica e ampliaram a sua influência. Nesse sentido, o humorismo foi precursor da caricatura, que apareceu quando as técnicas de gravação permitiram conjugá-lo à atração visual do desenho e da imagem (SODRE, 1983, p. 19).

Diante dessa realidade da época, surge uma das primeiras revistas em quadrinhos, voltada ao público infantil do país, chamada *O Tico-Tico*. Sua primeira impressão foi em 11 de outubro de 1905, sendo liderada pelo jornalista Luís Bartolomeu de Souza e Silva.

² Escola Municipal Eustórgio Wanderley, Rua Tronco do Ipê, Campo Grande, Rio de Janeiro, CEP: 23.085-580

Foi em uma época em que a sociedade estava se modificando, e a linguagem gráfica ainda estava engatinhando no Brasil. Apesar desta limitação, a revista se manteve firme, com a responsabilidade de trazer informação, descontração e de formar o público infantil.

Segundo, Lajolo e Zilberman:

O sucesso do lançamento, a longa permanência da revista no cenário editorial, a importância de suas personagens na construção do imaginário infantil nacional, a colaboração recebida de grandes artistas — tudo isso referenda que o Brasil do começo do século, nos centros maiores, já se habilitava ao consumo de produtos da hoje chamada indústria cultural. (LAJOLO & ZILBERMAN, 1984, p.23)

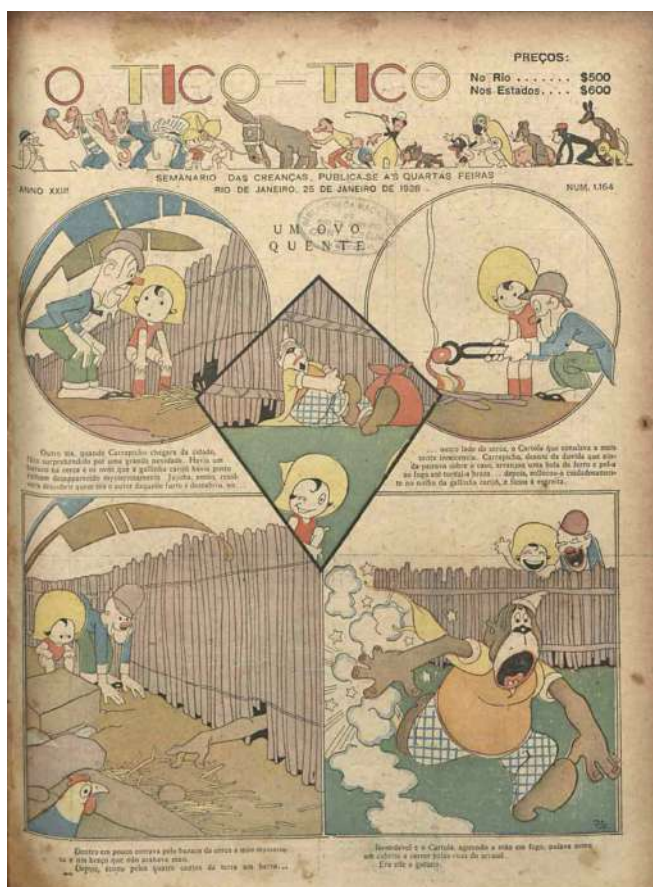


Fig. 3 - O Tico-Tico capa da edição de 25 de janeiro de 1928
fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

Ainda sobre a revista, ela possuía diferentes seções semanais ou comemorativas, um editorial, partituras, notícias, entrevistas, anúncios publicitários, seção do leitor, concursos, histórias em quadrinhos, poemas, contos, romances em folhetins. Era uma revista com produções diversas veiculadas para crianças nas primeiras décadas do século XX.

Se tivesse continuado a ser publicada de forma ininterrupta, ela estaria completando 100 anos de vida. Infelizmente, não chegou a tanto, encerrando sua carreira de inegáveis sucessos depois de 56 anos de publicação. Ainda assim, a revista *O Tico-Tico* representou um marco na indústria editorial brasileira, constituindo-se, até os dias de hoje, na mais longa publicação periódica dirigida à infância já publicada no país. Mais que isso, foi não apenas a publicação de maior longevidade a trazer regularmente histórias em quadrinhos em suas páginas, mas também a primeira a se dedicar a essa tarefa. Isso, em uma época em que a linguagem gráfica sequencial começava apenas a dar seus primeiros passos, enfrentando pressões geradas pelo desconhecimento de suas características, desconfiança quanto a seus benefícios sociais e preconceito quanto à sua qualidade artística e méritos educacionais. A tudo isso a revista brasileira respondeu com uma postura sempre firme em relação a seus objetivos didático-pedagógicos, mantendo-se arraigada, do início ao fim, à missão de entreter, informar e formar de maneira sadia a criança brasileira. (VERGUEIRO/ OMELETE, 2005)

Próximo do ano de 1960, a revista sofreu uma relevante diminuição em suas edições aparecendo mensalmente, e um pouco depois bimestralmente, onde os exemplares tinham o caráter de edições especiais, direcionados para pais e professores.

No ano de 1962, *O Tico-Tico* encerrou sua circulação, para a tristeza das pessoas e das gerações que a ela tiveram acesso.

4. As canções publicadas pela revista O Tico Tico

Após levantamento das edições da revista *O Tico-Tico*, no link <https://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/tico-tico/153079>, onde estão disponíveis as revistas (com lacunas) da primeira edição (1905) até a de número 2097 (1961), podemos perceber a imensa produção musical de Eustórgio Wanderley que ainda não foi catalogada.

Sendo assim, nos propomos agora a realizar parte desta catalogação, dividindo a classificação das composições em: ano de composição, gênero e título.

Conseguimos encontrar e catalogar 130 partituras, com 23 gêneros musicais diferentes.

Quadro 1 – Canções de EW encontradas na revista *O Tico-Tico*

| Nº Sequencial | Ano | Gênero | Título |
|---------------|------|------------------------|-------------------------|
| 1. | 1907 | Cançoneta p/ crianças | As visitas |
| 2. | 1909 | Coro e dança infantil | Todos dansam |
| 3. | 1909 | Coro Infantil | As sete notas |
| 4. | 1910 | Cançoneta | As férias |
| 5. | 1910 | Cançoneta infantil | O Zé Pereira |
| 6. | 1910 | Cançoneta infantil | Ufa! Que calor! |
| 7. | 1910 | Duetto | Cousas do céu |
| 8. | 1910 | Coro e marcha infantil | Marcha internacional |
| 9. | 1911 | Cançoneta | A feminista |
| 10. | 1913 | Cançoneta ³ | Quando passa o carnaval |
| 11. | 1913 | Barcarola | O marinheiro |
| 12. | 1913 | Coro Infantil | Marcha das notas |
| 13. | 1913 | Coro infantil | Coro dos Mezes |
| 14. | 1913 | Cançoneta p/meninas | A Suffragista |
| 15. | 1913 | Canção | Canção Matinal |
| 16. | 1913 | Cançoneta | A Telefonista |
| 17. | 1913 | Coro infantil | Os mosquitinhos |
| 18. | 1913 | Ronda | Ronda alegre |
| 19. | 1913 | Canção | Canção espanhola |
| 20. | 1913 | Cançoneta | O soldadinho |
| 21. | 1913 | Coral | Coro das flores |
| 22. | 1913 | Cançoneta | A avózinha |
| 23. | 1913 | Cançoneta | O chauffeur |
| 24. | 1913 | Cançoneta | O Foot-baller |
| 25. | 1913 | Canção infantil | Marcha das horas |
| 26. | 1913 | Cançoneta | A travessa |
| 27. | 1915 | Cançoneta | 11 de Outubro |
| 28. | 1915 | Trilha ⁴ | Photo-mania |
| 29. | 1915 | Cançoneta | O foguete |
| 30. | 1916 | Trilha | Os sports do Zezinho |
| 31. | 1916 | Cançoneta | Você me conhece? |
| 32. | 1916 | Terceto | Pai, mãe e filha |
| 33. | 1916 | Coro e solo | As camponesas |
| 34. | 1916 | Cançoneta- trilha | A copeirinha |
| 35. | 1916 | Trilha | O primo da roça |
| 36. | 1916 | Trilha | O assalto do submarino |
| 37. | 1916 | Cançoneta | O Chiquinho voluntario |
| 38. | 1917 | Canção | O reservista |
| 39. | 1918 | Cançoneta | Moleque sestroso |
| 40. | 1918 | Cançoneta | O roceiro |

³ **Cançoneta** é uma canção ligeira, bem-humorada ou espirituosa, por vezes satírica. Disponível em: <<https://dicionariocriativo.com.br/significado/can%C3%A7oneta>>. Acesso em: 21/09/2023.

⁴ **Trilha** - denominamos desta maneira todas as peças encontradas que serviam de ornamentação para alguma peça infantil de EW.

Quadro 1 (continuação) – Canções de EW encontradas na revista *O Tico-Tico*

| Nº Sequencial | Ano | Gênero | Título |
|---------------|------|--|--------------------------|
| 41. | 1919 | Cançoneta | O pretexto |
| 42. | 1920 | Canção Sertaneja | Cae a chuva no terreiro |
| 43. | 1920 | Cançoneta | A mascarada |
| 44. | 1920 | Cançoneta infantil | Infancia e velhice |
| 45. | 1920 | Coro e dança | Capellinha de melão |
| 46. | 1920 | Cançoneta | Anniversarios |
| 47. | 1920 | Cançoneta cômica | Coiza parata, freguez |
| 48. | 1920 | Cançoneta | A francezinha |
| 49. | 1921 | Duetto | Pierrot e colombina |
| 50. | 1921 | Tercetto | Criadinhas de alto lá |
| 51. | 1921 | Roda infantil | As prisioneiras |
| 52. | 1921 | Côco praeiro do norte | Meu barco é veleiro |
| 53. | 1921 | Cançoneta | O almofadinha |
| 54. | 1921 | Cançoneta | A melindrosa |
| 55. | 1921 | Toada sertaneja | Mané Xique-Xique |
| 56. | 1921 | Cançoneta | O tanguinho |
| 57. | 1922 | Cançoneta | Franquezas |
| 58. | 1922 | Cançoneta | Carnavalesca |
| 59. | 1922 | Cançoneta | O mafuá |
| 60. | 1922 | Arranjo s/ motivo popular | A feira livre |
| 61. | 1922 | Cançoneta | Conto da avózinha |
| 62. | 1922 | Terceto | Os três mosquiteiros |
| 63. | 1922 | Cântico regional | As pastorinhas |
| 64. | 1923 | Coro infantil | O arco-iris |
| 65. | 1923 | Cançoneta | Saudades do carnaval |
| 66. | 1923 | Cançoneta | A devotinha |
| 67. | 1923 | Tercetto | Para a exposição |
| 68. | 1923 | Canção | Sempre alerta |
| 69. | 1923 | Barcarola | Eia, marinheiro! |
| 70. | 1924 | Cançoneta | O estafeta |
| 71. | 1924 | Canção | Como era bom |
| 72. | 1924 | Canção Burlesca | Poesia e prosaismo |
| 73. | 1924 | Cançoneta | O balão |
| 74. | 1924 | Coro infantil | Marcha soldado |
| 75. | 1925 | Coro e marcha infantil | Jardim encantado |
| 76. | 1926 | Trilha | O ensaio da surpresa |
| 77. | 1926 | Sainete ⁵ | Cruzo-mania |
| 78. | 1926 | Cançoneta | Outr'ora e hoje |
| 79. | 1926 | Cançoneta | Os três bonequinhos |
| 80. | 1926 | Cançoneta para menina | A candidata |
| 81. | 1926 | Coro infantil | Os soldadinhos de chumbo |
| 82. | 1927 | Cançoneta | Menina sae da janella |
| 83. | 1927 | Quartetto comico | Os cinco dedos |
| 84. | 1928 | Trilha | Anniversario da avózinha |
| 85. | 1928 | Repertorio do Orpheon do Collegio Prytaneu | Canção da madrugada |

⁵ **Sainete** – Peça de ópera cômica espanhola popular; muitas vezes colocado no final dos entretenimentos. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sainete> Acesso em: 21/09/2023.

Quadro 1 (continuação) – Canções de EW encontradas na revista *O Tico-Tico*

| Nº Sequencial | Ano | Gênero | Título |
|----------------------|------------|--------------------------------|---|
| 86. | 1928 | Cançoneta | O detective |
| 87. | 1928 | Cançoneta | Os três bonequinhos |
| 88. | 1928 | Cançoneta para menina | A candidata |
| 89. | 1928 | Duetto sertanejo | O desafio |
| 90. | 1928 | Coro infantil | Os soldadinhos de chumbo |
| 91. | 1928 | Duetto | Na cidade e na roça |
| 92. | 1928 | Coro infantil | Festa das flores |
| 93. | 1928 | Coro infantil | As sempre-vivas |
| 94. | 1928 | Trilha | Quem casa quer casa |
| 95. | 1928 | Canto nortista | Meu samburá |
| 96. | 1928 | Canção | despedida dos alunos do curso primário da escola normal Pinto Jr. |
| 97. | 1929 | Sainete | Modista do pé pra mão |
| 98. | 1929 | Barcarola | No mar |
| 99. | 1929 | Cançoneta | O boxeur |
| 100. | 1929 | Duetto | Historia da carochinha |
| 101. | 1929 | - | Miss Brasil |
| 102. | 1929 | Coro infantil | Salada de fructas |
| 103. | 1929 | Cançoneta | Meu primo Serafim |
| 104. | 1929 | Cançoneta | Não me lembro agora... |
| 105. | 1929 | Coro infantil | Bons dentes boa saúde |
| 106. | 1929 | Canto e bailado característico | Sapo, sapinho |
| 107. | 1930 | Coro e bailado | Bonequinhos dansarinas |
| 108. | 1930 | Trilha | O chá dansante |
| 109. | 1930 | Cançoneta | Vae, vae balão! |
| 110. | 1931 | Coro infantil | Palminhas |
| 111. | 1931 | Cançoneta | Carnaval antigo |
| 112. | 1931 | Cançoneta | Vermelho a cor da moda |
| 113. | 1931 | Quinteto infantil | As vogaes |
| 114. | 1931 | Conto | A jangada do Pedrinho |
| 115. | 1931 | Cançoneta | O boneco de pau |
| 116. | 1932 | Canção sertaneja | Desafio |
| 117. | 1932 | Cançoneta | A solteirona |
| 118. | 1932 | Toada sertaneja pernambucana | Puxa o boi! |
| 119. | 1933 | Cançoneta | A dansarina |
| 120. | 1933 | Cançoneta | Eu quero também... |
| 121. | 1933 | Samba nortista | Papagaio |
| 122. | 1934 | Sainete | De Tiradentes a Carlos Gomes |
| 123. | 1935 | Coro infantil | Historia musical |
| 124. | 1935 | Samba | Momo chegou |
| 125. | 1935 | Cançoneta | No protocolo |
| 126. | 1936 | Cançoneta | A vovózinha |
| 127. | 1936 | Maracatu | Cambinda velha |
| 128. | 1936 | - | Para turista ver |
| 129. | 1937 | Quinteto infantil | As vogaes |
| 130. | 1939 | Trilha | As noivas do mar |

Podemos perceber a impressionante produção de EW, voltada a educação infantil, e sua preocupação cívica. No exemplo a seguir, a cançoneta aborda o tema do voto feminino já em 1928, direito que as mulheres conseguiram apenas no ano de 1932.

A maioria das composições foram escritas em uníssono ou à duas vozes, aproveitando a melhor tessitura das crianças, sempre com acompanhamento ao piano.

1 — Fevereiro — 1928 — 25 —

A CANDIDATA
(CANÇONETA PARA MENINA)
Musica e versos de EUSTORGIO WANDERLEY

I

De votar e ser votada
Tenho todos os direitos,
Até já estou alistada
Para todos os efeitos.

Sou, portanto, candidata
Nas próximas eleições;
Ninguém meu trabalho empata.
Na conquista de adesões.

II

Desde já, porém, declaro
Que o competidor detroto,
Sem que baratinho ou caro
Compre nem um simples voto.

Quero plena liberdade
De qualquer um eleitor;
Quero votos de verdade,
Sem receio ou sem temor.

III

Sendo eleita setadora
Deputada ou intendente,
Hei de ser a propulsora
Do progresso mais patente.

Quem achar que eu lhe metoço
Confiança, vote em mim
Que eu, de agora, lhe agradeço
O seu voto dado assim.

Nota — A menina deverá se apresentar de chapéu de homem, collarinho, gravata, bengala e uma pasta para papéis, cantando com todo o desembaraço.

E. N.

podia fazer o mesmo com a minha tarefa. E estudei, pedaço por pedaço, e não desanimei por estar longe do fim. E quando a lesma chegou lá no alto, eu já sabia a minha lição.

— Muito bem! disse o mestre, fazendo signal aos alumnos para que batessen palmas. Vamos applaudir o vencedor. Luiz Ferreira ganhou o premio!

E como os meninos, no seu intimo, eram bons, applaudiram, batendo palmas, com todo o entusiasmo.

MARIÁ RIBEIRO DE ALMEIDA.

A B A N D E I R A

A bandeira é o symbolo da nossa patria.
Defenuer a bandeira, arrebatada de mãos inimigas ou não deixal-a cahir em braços de extranhos, é o dever civico de cada cidadão!

A bandeira representa a nossa terra, a nossa familia, o nosso sangue, o brio da nossa nacionalidade!

Sêde, pois, amantes da flammula divina que é o symbolo do nosso paiz e o orgulho dos nossos corações!

Raceni Prado

Fig. 4 - exemplo de partitura publicada pela revista

Apresentamos na tabela a seguir, uma sinopse dos gêneros abordados por EW em suas composições,

TABELA 1 - Gêneros abordados por Eustórgio Wanderley

| Gênero | Quantidade |
|--|-------------------|
| Cançonetas | 56 |
| Coro infantis | 20 |
| Duetos | 05 |
| Tercetos | 04 |
| Canções | 10 |
| Barcarolas | 03 |
| Trilhas | 09 |
| Rondas | 01 |
| Toadas | 02 |
| Côco Praeiro do Norte | 01 |
| Arranjo sem motivo popular | 01 |
| Sainetes | 03 |
| Samba Nortista | 01 |
| Samba | 01 |
| Cântico Regional | 01 |
| Quarteto Cômico | 01 |
| Coral | 01 |
| Roda infantil | 01 |
| Quinteto infantil | 02 |
| Repertório do Orpheon do Colégio Prytaneu | 01 |
| Cantos | 02 |
| Conto | 01 |
| Maracatu | 01 |
| Sem informação | 02 |

Não encontramos ainda, informações que possam esclarecer o porquê EW interrompeu as publicações em 1939.

5. Considerações finais

A catalogação de partituras musicais, essencial à musicologia, organiza e preserva a informação, contribuindo na construção, manutenção e circulação do conhecimento musical. “Para os especialistas [musicistas] a partitura é considerada uma fonte fundamental para pesquisa, pois apresenta diversas informações que vão além do título e do compositor” (COSTA, 2013, p.3).

O registro dos títulos contribui para a estruturação, preservação, disseminação e futura análise, pois a elaboração de um catálogo descreve um fundo arquivístico em sua totalidade. O registro do repertório facilita o acesso, o manuseio, o conhecimento e a execução do mesmo por músicos, estudantes, pesquisadores e demais interessados (ALVES, 2017, p. 23).

Segundo Mey e Silveira (2009, *apud* COSTA, op. cit.), catalogação é o elo de comunicação entre o item e seu usuário. Em concordância com as ideias destes autores, consideramos que a catalogação nasce da necessidade de organizar, tratar e disseminar o conhecimento sobre sua obra, tornando-a acessível aos diversos tipos de usuários.

Neste trabalho, examinamos algumas experiências similares na catalogação de obras de artistas populares, para, a seguir, fixar nosso olhar na produção local com o intuito de auxiliar na construção da identidade e história da música pernambucana, considerando de forma sistemática e reflexiva o conjunto da produção musical do compositor pernambucano Eustórgio Wanderley, produção voltada em sua imensa maioria para crianças e para ser cantada em coro e em espaços escolares.

Pereira e Vasconcelos salientam a função socializadora da atividade coral, afirmando que o coro é:

Um agente propiciador da ampliação de relações sociais, desenvolvendo a relação do indivíduo corista consigo mesmo, com o outro e com a comunidade sociocultural na qual está inserido. [...] O coro é um agente propiciador da ampliação de relações sociais, desenvolvendo a relação do indivíduo corista consigo mesmo, com o outro e com a comunidade sociocultural na qual está inserido. (PEREIRA&VASCONCELOS, 2007, p.117).

Esperamos com este trabalho ter contribuído para uma disseminação inicial de informações que venham a ampliar o conhecimento de compositores pernambucanos do passado, principalmente numa área que ainda se referencia apenas a Villa-Lobos: a de composições infantis brasileiras do início do século XX.

Referências

AUGÉ, M. Sobremodernidade: do mundo tecnológico de hoje ao desafio essencial do amanhã. *In*: Dênis de Moraes (org.). **Sociedade midiaticizada**. [traduções de Carlos Frederico Moura da Silva, Maria Inês Coimbra Guedes, Lucio Pimentel]. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p. 99-117.

BONDIA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, (19), p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Acesso em 28 set. 2020.

DEWEY, J. **Democracia e educação**. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.

EYMESS, A. H. **A música do coro/corpo brasileiro: uma etnografia do espetáculo Abraços**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

Revistas O Tico Tico <https://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/tico-tico/153079>,

Uma reinterpretação de "CAMBINDA ELEFANTE" no contexto da aprendizagem em Regência Coral

Efflaim Naalyel
efflaim.naalyel@ufpe.br

Luiz Carlos Gonçalves
luiz.carlosgoncalves@ufpe.br

Walber Santos
walber@ufpe.br

Wangelis Melo
wangelis.melo@ufpe.br

Zildemar Felix
zildemar@ufpe.br

alunos de Licenciatura em Música - UFPE

Resumo: Este artigo descreve um processo de criação musical e pedagógica que teve início nas aulas de Regência 1 da Universidade Federal de Pernambuco. O objetivo do projeto foi proporcionar uma experiência musical coletiva, visando o aprendizado musical para performance, por meio da construção de um novo arranjo para a canção "Cambinda Elefante", composta pelo maestro Ernest Mahle, que faz parte do repertório obrigatório da disciplina. O arranjo elaborado utilizou o ritmo pernambucano "maracatu". Ao longo do projeto, foi desenvolvida uma partitura com o arranjo criado pela turma, que foi executada em sala de aula, e foi proposta uma audição pública. Os alunos participaram tocando teclado, cantando em grupo vocal a duas vozes e utilizando percussão corporal, aplicando os conhecimentos adquiridos durante o processo.

Palavras-Chave: Criação musical. Regência. Maracatu. Ernst Mahle.

1. Introdução

Este trabalho tem como objetivo relatar uma experiência vivenciada durante as aulas de Regência 1 - Coral, na Universidade Federal de Pernambuco, ministrada pelo Professor Sérgio Deslandes.

Durante o semestre, foram abordados diversos temas relacionados ao repertório coral, gestual de regência, ensaios de coro, a importância do regente como diretor musical e diferentes formas de ouvir e ensinar o repertório.

O professor apresentou diversas músicas para serem trabalhadas em sala de aula e uma delas era a canção "Cambinda Elefante", arranjada por Ernest Mahle, e integrante do livro **18 Canções Brasileiras para Coro Infantil** (Ed. Irmãos Vitale, 1977).

Após a leitura da peça, surgiu a ideia de se fazer uma releitura da canção que era claramente um maracatu, mas estava escrita de uma maneira não-usual, para um maracatu.

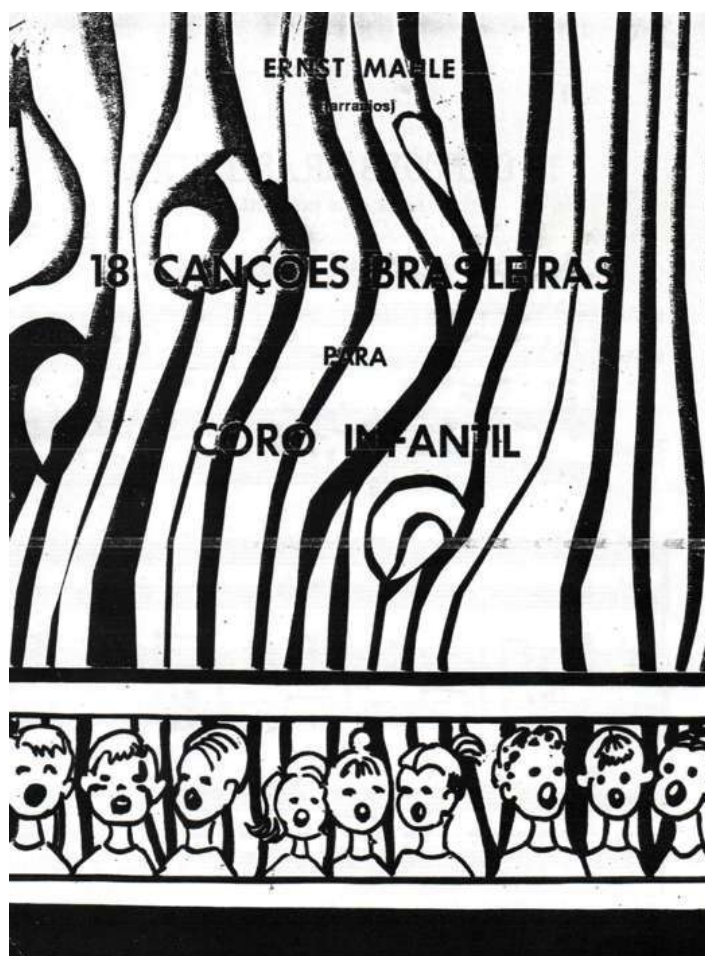


Fig. 1 - Capa do Livro de arranjos de Ernst Mahle
fonte: acervo pessoal do professor

1.1 Ernest Mahle: uma figura influente na música brasileira

Durante os anos de 1951, ocorreu a chegada ao Brasil de Ernst Hans Mahle, um talentoso e jovem músico, acompanhado de seus pais e seus dois irmãos. Mahle, um estudante das mais prestigiadas instituições de ensino musical da Europa, encontrou no

Brasil uma oportunidade para aprimorar suas habilidades como estudante sob a orientação do renomado mestre em composição, Hans Joachim Koellreutter.



Fig. 2 - Ernst Mahle

Fonte: Divulgação da Escola de Música de Piracicaba “Ernst Mahle”

Ao chegar ao Brasil, Mahle inicialmente exerceu diversas profissões, atuando em diversas áreas. Com o tempo, conseguiu se firmar no cenário musical carioca, introduzindo gradativamente novos conceitos de ensino e fomentando relações dentro de um universo musical e cultural que ainda não desabrochava plenamente no país. Com Koellreutter como mentor, Mahle não só adquiriu novos conhecimentos, mas também procurou despertar o entusiasmo artístico em cada um dos seus alunos. O objetivo do mestre era que cada um de seus alunos se tornasse um "novo Koellreutter" por direito próprio, independentemente de onde ou quando encontrassem sua base profissional. Mahle, destinado a se tornar uma figura notável na música brasileira, foi um desses estudantes.

Apesar de estrangeiro, Ernst Mahle é tido por aqueles que conhecem suas obras como um compositor alinhado aos preceitos do nacionalismo musical brasileiro, tal qual idealizado por Mário de Andrade (1893-945) e propagado, principalmente, por Camargo Guarnieri (1907-1993). (Leite e Bitondi, 2017, p. 55)

Mahle, junto com sua família, fugiu da Alemanha para escapar da devastação da Segunda Guerra Mundial. Embora seus parentes tenham decidido retornar à Europa para retomar suas atividades industriais, Mahle optou por permanecer no Brasil. Continuou os seus estudos com Koellreutter e outros renomados músicos europeus. Durante esse

período, o Mahle voltou muitas vezes a Europa, buscando se aperfeiçoar mais e ao retornar ao Brasil, ele não apenas seguiu carreira como músico profissional, mas também fundou um centro de educação musical.

Foi na cidade de Piracicaba que Mahle optou por se estabelecer, permitindo-lhe desenvolver ainda mais suas ideias pedagógicas e profissionais. Foi lá que conheceu uma jovem musicista apelidada de “a travessa”, Cidinha, com quem se casou. Ela incorporou o complemento à estética musical séria e introspectiva de Mahle e serviu como inspiradora cultural. Hoje, a Escola de Música Ernst Mahle de Piracicaba é amplamente reconhecida por suas qualidades arquitetônicas em nível nacional e internacional.

Como compositor, Mahle ocupa posição de destaque na música brasileira. Fez contribuições significativas ao universo musical como compositor, maestro e professor. A sua extensa produção musical abrange vários níveis e gêneros, bem como uma diversidade de instrumentos. Embora os anos de formação de Mahle estivessem enraizados nas tradições europeias, seu estilo composicional gradualmente incorporou influências do modalismo e aspectos da música brasileira. Além disso, inspirou-se nas obras de Bartok, principalmente em sua peça didática "For Children". As composições de Mahle permanecem acessíveis tanto ao público quanto aos intérpretes devido à sua escrita instrumental idiomática e à inclusão de elementos culturais da música popular e folclore brasileira. Sobre a última apostila escrita por Mahle, Sônia Feres-Lloyd, ex-aluna da Escola de Música de Piracicaba, diz o seguinte:

Mahle escreveu um livrinho que explica muito de suas ideias, tanto musicais como pedagógicas. Ele se chama *Problemas de Interpretação* e cobre muitos aspectos da prática interpretativa, desde como ler um texto musical a como comportar-se no palco (Feres-Lloyd, 2000, p.9)

Ernst Mahle se destaca como uma figura notável na música brasileira, deixando um impacto duradouro no cenário musical do país. Sua jornada da Europa ao Brasil, sua dedicação à educação musical e suas realizações composicionais demonstram seu profundo apreço pela tradição e pela inovação. Através das obras de Mahle, testemunhamos a fusão de diversas influências e seu compromisso com a preservação e celebração do patrimônio musical do Brasil.

1.2 Maracatus do Recife: Uma Manifestação Cultural e Artística Indispensável

Os Maracatus do Recife são uma manifestação cultural e artística de grande importância na região de Pernambuco. Eles trazem consigo a história e a tradição do povo pernambucano, além de estarem intrinsecamente ligados às raízes africanas e ao universo do candomblé.

Esses grupos musicais são compostos por percussão, dança e canto, e têm como objetivo declarar e relembrar a ancestralidade africana. Originados no Século XIX, os Maracatus são herdeiros dos antigos reinados negros, que se formaram durante o período da escravidão no Brasil. Existem dois tipos principais de Maracatus: o Maracatu Nação e o Maracatu Rural.

O Maracatu Nação, também conhecido como Maracatu de Baque Virado, é caracterizado por suas cores vibrantes, batuques intensos e figurinos ricos em detalhes. É verdadeiramente um espetáculo de musicalidade e dança, carregado de simbolismos e representações míticas. No texto "Maracatus transatlânticos" de Chamone, Carvalho e Sandroni, podemos encontrar uma explicação da palavra nação.

Durante a vigência do tráfico, escravocratas portugueses utilizaram a palavra "nação" para designar procedências de negros escravizados trazidos da África. Falar em nação "nagô", "gêge" e "mina", por exemplo, remetia àqueles provenientes da África Ocidental; nações "congo", "angola" e "cabinda", entre outras, designavam proveniência da África Centro-Ocidental. [...] O que contava para definir a "nação" de um grupo de escravos era, principalmente, o porto africano onde embarcava. (Chamone, Carvalho e Sandroni, 2022)

O Maracatu Rural, também conhecido como Maracatu de Baque Solto, possui uma sonoridade mais cadenciada em comparação com o Maracatu Nação. Nesses grupos, a percussão é menos intensa e predominam instrumentos como rabecas, tambores de couro e gonguês. Os integrantes do Maracatu Rural vestem-se com chapéus de palha e trajes típicos do campo, evocando uma atmosfera mais bucólica durante as apresentações. Essa característica única confere um aspecto singular a essa manifestação cultural. importante destacar que o Maracatu de Baque Solto é reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil, conforme estabelecido pelo Decreto nº 3.551/2000. A descrição feita por George Silva do Maracatu de Baque Solto contribui para a compreensão dessa tradição, ressaltando sua importância e singularidade:

É um bem cultural que chama a atenção por sua plasticidade, sua música e sua singularidade. Tem sido objeto de estudo de várias áreas das ciências humanas e das artes – como a antropologia, a história, o serviço social e as artes cênicas –, o que demonstra seu caráter polissêmico, a ponto de despertar interesses científicos e artísticos de pesquisadores de diversos campos do saber acadêmico. (Silva, 2021)

1.3 Cambinda Elefante: significado do título e de onde vem a canção

Cabinda ou cambinda era a palavra usada no séc. XIX para denominar inicialmente os grupos de Maracatu. *Em Maracatus Transatlânticos*, (Chamone, Carvalho e Sandroni) citam:

Guerra-Peixe, em sua obra seminal *Maracatus do Recife*, aventa, com base no trabalho da musicóloga Oneyda Alvarenga, a hipótese de que "cambinda" seria a maneira mais antiga de denominar os maracatus. Em apoio a esta hipótese, cita letras de toadas do maracatu Elefante (com o qual realizou sua pesquisa), nas quais a agremiação é chamada de "Cambinda Elefante". (2022, p. 5)

A canção utilizada por Mahle encontra-se na p. 144 do referido livro, em transcrição do maestro Guerra-Peixe.

144 GUERRA PEIXE

AH, CHEGÔ, CHEGÔ

Rainha: "Ah, chegô, chegô
Chegô, chegô com alegria
Baianas: Vamo vê Cambinda Elefante

Vadiá com tôda harmonia
Vamo vê Cambinda Elefante
Vadiá com tôda harmonia".

Vide acompanhamento apropriado no capítulo referente aos toques. Essa toada, cada vez que recomeça, quebra a quadratura melódica. Não houve engano de nossa parte, ao anotá-la.

AH, CHEGÔ CHEGÔ

RAINHA

Ah — che — gô — che — gô — — Che — gô — che — gô — com — a — le —

BAIANAS

gria — Va — mo — vê — Cam — bin — da — le — fan — te — — Va — di — á — com — tô — da — har — mo —

nia — Va — mo — vê — Cam — bin — da — le — fan — te — — Va — di — á — com — tô — da — har — mo —

nia

nia

Fig. 3 - transcrição de Guerra-Peixe

Fonte: <https://archive.org/details/MaracatusDoRecifeCezarGuerraPeixe/page/n83/mode/2up>

Como nos mostra a pesquisadora Isabel Cristina Martins Guillen, no livro *Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação*:

Nas décadas de quarenta e cinquenta do século XX, o maracatu nação também se firma como símbolo da identidade pernambucana, juntamente com o frevo, por meio de um intenso movimento de mediação cultural. Nesse movimento, carnavalescos, brincantes, artistas e intelectuais trataram de legitimar uma cultura que se considerava autêntica e legítima, além de representante do modo de ser local. [...] Paulatinamente o maracatu atraiu o interesse de diversos artistas, tornou-se tema da poesia de Ascenso Ferreira, apareceu em muitas obras de artistas plásticos, a exemplo de Lula Cardoso Ayres, e foi considerado por Mário Melo um dos principais componentes que afirmam uma identidade regional. Capiba agregou ao seu repertório composições que denominou de maracatus, ao mesmo tempo em que os responsáveis pelo carnaval organizaram concursos musicais para escolher frevos e maracatus que iriam animar os foliões naqueles anos. [...] Ao iniciar a década de 1940, uma série de fatores culturais permitiu que intelectuais e agentes da cultura popular passassem por um processo de mediação cultural, que vai alçar Dona Santa como símbolo de uma ancestral tradição africana ainda viva no Recife. Nacionalmente, Dona Santa foi objeto de uma magnífica reportagem da revista *O Cruzeiro*, em 1947, ilustrada com fotografias de Pierre Verger, bem como teve uma pequena participação no filme de Alberto Cavalcanti, *O canto do mar*, em 1953. Como resultado dessa popularidade, invariavelmente o maracatu Elefante se apresentava em quase todos os eventos para autoridades ou celebridades que visitavam o Recife, entre as décadas de 1940 a 1960. (Guillen, 2013. p.46-49)

Dona Santa era uma figura muito importante, sendo homenageada por diversos músicos e pais-de-santo após sua morte em 1962. Uma destas homenagens é a música *Dona Santa* dos maestros Zé Amaro e Ademir de Souza Araújo (maestro Formiga) que pode ser vista (e cantada) no *Composições Corais - Música Brasileira, Região Nordeste Vol. 1*. da editora da UFPE¹.

2. Descrição

A proposta central dessa releitura foi a alteração do compasso original da canção (Fig. 3), que era binário, para um compasso quaternário, possibilitando a incorporação do ritmo do maracatu, um ritmo tradicional de Pernambuco. Com base nessa sugestão, foi elaborada uma nova partitura, que incluía a música e a letra, com a métrica ajustada para o compasso 4/4.

¹ disponível gratuitamente no link <https://editora.ufpe.br/books/catalog/book/3>

Assim que a sugestão de alteração de compasso foi apresentada pelos alunos, foram imediatamente desenvolvidos pelo menos quatro movimentos corporais, pois não tínhamos instrumentos musicais, no momento, adequados para a execução da parte rítmica.

Essa releitura permitiu explorar novas possibilidades do arranjo e sua execução, incorporando elementos da cultura local e proporcionando uma experiência enriquecedora para os alunos. Além disso, essa abordagem contribuiu para o desenvolvimento de habilidades musicais, como percepção rítmica e sensibilidade interpretativa, e para uma maior compreensão da relação entre o repertório coral e a cultura pernambucana.

Nº 17 Cambinda elefante *(E. Malê)*

1ª Voz
 2ª Voz
 Piano

Ah! che-gô, che - gô che-gô, che-
 Ah! che-gô, che - gô.

gô com a - le - gría! Va-mo vê cambinda, le - fan - te - va - di - á com toda harmo -
 - che-gô, che - go Ó va - mo vê cambinda, le - fan - te - va - di - á com toda harmo -

nia. Va - mo vê cambin - das - le - fan - te - va - di - á com toda harmo - ni - a -
 nia. Va - mo vê cambin - das - le - fan - te - va - di - á com toda harmo - ni - a -

Fig. 4 - Partitura de referência
 Fonte: Acervo pessoal do professor

Procedeu-se então a edição da partitura, convertendo-a para o compasso quaternário adequado. Durante a aula, um dos alunos percussionistas observou que a música apresentava similaridades marcantes com o estilo de maracatu, mais precisamente o Baque (*marcação*) malê.

Nos últimos anos reemergiu o intervalo de colcheias no segundo tempo como se fosse um baque “antigo”. No Estrela Brilhante foi chamado de “Baque de Malê” por Walter. É típico do processo de “reificação auditiva” (ver à frente) no qual um conjunto heterogêneo de práticas é fixado por meio da retransmissão, para um grupo de pessoas, de um conteúdo vivenciado por uma só, no contexto anterior. (Carvalho, 2007, pág. 122)

Com base nessa constatação, a partitura foi editada, (Fig. 5) incorporando gestos característicos do baque malê que seriam executados pelos alunos durante a performance em sala de aula.

Nº 17 Cambinda elefante

The musical score for 'Cambinda elefante' is presented in a standard staff format. It includes the following parts:

- 1º Voz (First Voice):** Treble clef, 4/4 time signature. The melody begins with a whole note rest, followed by a half note 'Ah!' and a quarter note 'chegô, che - gô'.
- 2º Voz (Second Voice):** Treble clef, 4/4 time signature. It begins with a whole note rest, followed by a half note 'Ah!' marked with a piano (*p*) dynamic, and a quarter note 'Ah!' also marked with *p*.
- Piano:** Treble and bass clefs, 4/4 time signature. The right hand plays a continuous eighth-note accompaniment. The left hand plays a bass line with chords.
- Caixa/tarola (Cajon/Tambourine):** Indicated by a double bar line symbol, with a tempo marking of $\text{♩} = 80$ and a 4/4 time signature.
- Percussão (Percussion):** Indicated by a double bar line symbol, with a 4/4 time signature.

Fig. 5 - trecho da partitura reelaborada

Além disso, a parte do piano foi adaptada para o compasso quaternário, mantendo-se o arranjo original. Foi realizada uma pequena alteração, em que o piano continuaria a acompanhar após o primeiro refrão, seguido pela introdução dos gestos referentes ao maracatu malê após treze tempos. Em seguida, retomariamos o refrão original, concluindo a música. A partitura completa pode ser vista no Anexo.

2.1 Desafios da Regência Coral: Diversidade e Competências na Formação de professores de Música

Ao integrar uma turma de regência coral na Universidade Federal de Pernambuco, os estudantes em questão, envolvidos no campo da licenciatura, deparam-se com uma variedade de situações que são frequentemente encontradas quando assumem a regência de um coro composto por alunos de ensino básico em canto coral. Esse cenário ocorre devido à diversidade de indivíduos que são reunidos no mesmo espaço físico para a prática musical, provenientes de diferentes estratos ou classes sociais. O trabalho de um regente, além de ser inegavelmente gratificante, também se apresenta como uma tarefa desafiadora, segundo Rita Fucci-Amato, (2007) implica reunir pessoas de diferentes etnias e culturas, cada uma com suas próprias relações interpessoais e de ensino-aprendizagem. Isso requer do regente um conjunto de habilidades e competências que vão além do domínio técnico-musical, abrangendo também a gestão e condução de um grupo de indivíduos que buscam motivação, aprendizado e interação social.

O papel do regente em um coro é essencial para lidar com desafios relacionados à afinação, ritmo e motivação, bem como promover a inclusão social. Ao assumir a responsabilidade de conduzir o coro, o regente deve estar comprometido em aproximar a música daqueles que desejam participar, reconhecendo a importância da motivação e da inclusão social como elementos significativos. É dever do maestro identificar os erros de forma delicada, a fim de evitar frustrações entre os membros do coro. Um regente cordial é capaz de manter o coro engajado, promovendo uma interação baseada no respeito mútuo, e assim alcançar os objetivos propostos de maneira suave, como é adequado.

O estudo da regência oferece uma variedade de opções para trabalhar nas músicas, permitindo modificações, adaptações e arranjos que vão além do óbvio. É importante não se limitar apenas ao material já existente e à mera reprodução do que outros criaram. Com as mudanças, surgem novas abordagens, e a inovação é sempre bem-vinda quando possível. Essa possibilidade que a música nos proporciona é excelente, e o papel do maestro é de extrema importância nesse processo de evolução musical.

O estudo prepara os futuros maestros, e durante essa fase, os professores apresentam desafios aos alunos, auxiliando-os na resolução dos problemas por meio de sugestões e orientações, visando à construção de um produto satisfatório. É importante ressaltar que a motivação está diretamente ligada à liderança que o regente transmite ao grupo, por meio do carisma, da autoridade técnica e da demonstração de sua competência

musical e educacional. Além disso, o regente exerce autoridade política, estabelecendo metas a serem alcançadas e mantendo uma boa relação com o coro. Rita Fucci Amato (2008 p.79), no texto *Canto Coral Como Prática Sócio-Cultural e Educativo Musical*, define:

Assim, um regente inovador e facilitador considera-se parte integrante do coro, cobra resultado dentro das metas estabelecidas, divulga o conhecimento, valoriza a educação, patrocina as boas ideias e sempre busca o consenso do grupo.

É nesse sentido de patrocinar novas e boas ideias, que o professor Sérgio Deslandes atua há frente dos seus alunos de regência coral 1, abrindo-lhes campo de visão, ao ponto de mostrar a possibilidade de inovar, fazendo uma adaptação da música Cabinda Elefante, tendo sua forma primária modificada para o ritmo regional do Nordeste, o maracatu. Com essa meta estabelecida, vem à tona os parâmetros vistos anteriormente, liderança, política de bom relacionamento, que em cada etapa deste processo será vivenciado em algum momento, tudo aqui citado na construção desse trabalho, e ainda valorizando a educação sendo facilitador em todo o processo até a sua conclusão.

3. Considerações finais

Em conclusão, o projeto descrito neste artigo demonstra a importância da integração entre a música e a pedagogia na formação de estudantes de regência coral. A criação de um novo arranjo para a música "Cambinda Elefante" utilizando o ritmo "maracatu" não apenas proporcionou uma experiência musical coletiva, mas também permitiu o desenvolvimento de habilidades musicais e uma maior compreensão da cultura pernambucana. Além disso, o projeto evidencia a influência e relevância do maestro Ernest Mahle na música brasileira. Com base nessa experiência, é possível afirmar que iniciativas como essa são fundamentais para o enriquecimento da educação musical e o estímulo à criatividade e expressão artística dos estudantes.

Referências

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira, OLIVEIRA, Jailma Maria. **Sinfonia de tambores: comunicação e estilos musicais no maracatu nação de Pernambuco.** revista ANTHROPOLÓGICAS Ano 19, 26(1):75-102, 2015.

ARZOLLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. **Uma abordagem analítico-interpretativa do Concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernst Mahle**. Rio de Janeiro. UNI-RIO, Centro de Letras e Artes, 1996. 220 fl. Dissertação de Mestrado em Música Brasileira.

BARROS, G. S. de. (2014). **O INTÉRPRETE CRÍTICO: UMA VISÃO DA INTERPRETAÇÃO SEGUNDO ERNEST MAHLE**. DEBATES - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música, (10). Recuperado de <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/3972>

CARVALHO, Ernesto Ignacio de. **Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado**. – Recife: O Autor, 2007. 145 folhas : il., fig., fotos, partituras. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Antropologia. Recife, 2007.

CHAMONE, Emilia. CARVALHO, Frederico Lyra de. SANDRONI, Carlos. **Maracatus transatlânticos**. in Revista Transatlantic Cultures, 2022. DOI : 10.35008/tracs-0050 disponível em: <https://www.transatlantic-cultures.org/pt/catalog/921d955e-bfb8-4d9e-b6a5-bcecb7f135a0> acesso em. 02/12/2023

COLARES, Ruben Levi Leite. **Experimentação musical coletiva com alunos 9º ano na EMEF Solange Nascimento / Ruben Levi Leite Colares**. 2023 38f.: il.: 31 cm.

CULTURA FM - 103,3. **ENCONTRO COM O MAESTRO Ernest Mahle: um alemão na música brasileira**. 21/03/2022 23h00. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/radio/programas/encontro-com-o-mastro/2022/03/21/91_ernest-mahle-um-alemao-na-musica-brasileira.html

Ernest Mahle. Por Editores da Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa536931/ernst-mahle>

FUCCI AMATO, Rita. **O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musica**. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007.

GUERRA PEIXE, C. **Maracatus do Recife**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife/Irmãos Vitale, 1980, 2. ed. 1955.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. **Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação - Dossiê**. Recife: Editora da UFPE, 2013

LEITE, Vivian Moraes, BITONDI, Matheus Gentile. **Ernest Mahle e a Vanguarda: uma análise do Primeiro Movimento da Suíte para Flauta Solo**. Revista Eletrônica Thesis, São Paulo, ano XIV, n. 27, p.54-68, 1º semestre, 2017. ISSN 1806-762X

LIMA, I. M. F. **Maracatu nação e grupos percussivos: diferenças, conceitos e Histórias**. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 61, p. 303-328, jul./dez. 2014. Editora UFPR.

MACIEL, Karla Theonila Vidal. **Formação e configuração organizacional dos grupos de maracatu em Pernambuco / Karla Theonila Vidal Maciel**. – Recife : O Autor, 2003. 140 folhas : il., quadros. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CCSA. Administração, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música popular: um mapa de leituras e questões** Revista de História, núm. 157, diciembre, 2007, pp. 153-171 Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285022050008>

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. 2011. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. P. 216.

SANTOS, Davi Silveira dos. **Repertório Pianístico da América Latina**. GPPI - Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas. Ernest Mahle. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/gppi/mahle-ernst/>

SANTOS, Mário Ribeiro dos. **Trombones, tambores, repiques e ganzás: a festa das agremiações carnavalescas nas ruas do Recife (1930-1945)** / Mário Ribeiro dos Santos. – 2010.

SILVA, Gorge Patrick Bessoni e. **Maracatu de Baque Solto: de brincadeira a patrimônio cultural** Caderno Virtual de Turismo, vol. 21, núm. 2, 2021 Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115468015011> DOI: <https://doi.org/10.18472/cvt.21n2.2021.1943>

<https://archive.org/details/MaracatusDoRecifeCezarGuerraPeixe/page/n83/mode/2up>

A Música coral de Eli-Eri Moura: uma proposta analítica para o Salmo 150¹

Laís Lorrany Andrade

laislorrany.musica@gmail.com

Programa de Pós-Graduação em Música - Universidade Federal da Paraíba

Vladimir Alexandre Pereira Silva

vladimirsilva@hotmail.com

*Unidade Acadêmica de Música - Universidade Federal de Campina Grande
Programa de Pós-Graduação em Música - Universidade Federal da Paraíba*

Resumo: O presente artigo tem como objetivo identificar as principais características e possibilidades do *Salmo 150* (1986), do compositor paraibano Eli-Eri Moura. Para isso, apresentamos um breve panorama da sua vida e obra e optamos por desenvolver uma análise retórica, conforme Bartel (1997), para compreender qual o vínculo existente entre texto e música. Os estudos em andamento indicam a presença de várias figuras retóricas que comprovam essa forte relação na obra de Eli-Eri Moura e asseguram a importância de concebê-las para a interpretação do referido repertório.

Palavras-chave: Regência. Literatura coral brasileira. Eli-Eri Moura.

1. Introdução

Nascido em 30 de março de 1963 em Campina Grande, Eli-Eri Moura é compositor, pianista, regente e pesquisador da teoria musical. Doutor em Música pela *McGill University*, no Canadá, Eli-Eri foi o primeiro professor de composição do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, regeu vários coros, tais como o Madrigal da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, o Coral Universitário da Paraíba “Gazzi de Sá” e o Grupo Anima, além de ser o idealizador do Laboratório de Composição Musical da UFPB (COMPOMUS). Sua obra é vasta, de instrumentação variada, englobando desde as técnicas mais ortodoxas, inspiradas nos moldes renascentistas, até aquelas ligadas à música da atualidade (SILVA, 2021).

A versatilidade das composições de Eli-Eri Moura pode ser percebida na instrumentação que contempla música para instrumentos solistas, de câmara, coral e sinfônica, bem como trilhas para produções teatrais e audiovisuais. Sua produção é muito reconhecida pelos intérpretes, público e crítica, razão pela qual já foi premiado diversas vezes em concursos no Brasil e no exterior. Em 2022, por exemplo, no Festival de

¹ Este artigo foi produzido com a subvenção da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Paraíba (FAPESQ-PB), por meio do termo 1763/2022

Gramado, recebeu prêmio na categoria de melhor trilha sonora com o curta-metragem *Animais na Pista*.

Não obstante a grande produção, poucos trabalhos têm se dedicado a estudar a sua obra. Onofre (2015) faz um levantamento de vários compositores paraibanos, abordando técnicas específicas de cada um e mostrando exemplos da aplicação delas no repertório.

Dentre nomes como José Siqueira e José Alberto Kaplan, cita Eli-Eri Moura, focando apenas nos conceitos criativos de suas obras instrumentais. Santos (2012), por sua vez, desenvolveu um trabalho de análise mais aprofundada de uma peça específica, intitulada *Quassus* (2012), para clarineta solo. Ele discorre acerca dos aspectos técnicos da composição, dos elementos interpretativos e da idiomaticidade da obra para o referido instrumento, sugerindo ideias para a performance. No âmbito da música coral, há o trabalho do próprio Moura (2012), no qual explana o processo de escrita da ópera *Dulcineia e Trancoso* (2009), numa perspectiva técnico-composicional. Silva e Andrade (2020) abordam o *Requiem Contestado* (1993), tanto do ponto de vista contextual, quanto analítico e Cavalcanti (2022) tem como tema o *Requiem para um Trombone* (2010), cuja análise tem como foco a regência.

Portanto, o presente artigo é um recorte de uma pesquisa mais ampla, ainda em andamento, sobre a obra coral de Eli-Eri Moura, que visa preencher essa importante lacuna existente na história da música paraibana e que pode enriquecer o debate acerca do perfil social da época para qual as músicas foram escritas e estreadas, aspectos que englobam a recepção por parte do público, como também a repercussão posterior, devido ao seu envolvimento com a arte engajada, embora não-partidária, mas que se posiciona contra o *status quo* daquele momento específico.

2. A obra coral de Eli-Eri Moura

No que diz respeito à sua música coral, Silva (2020) destaca as principais obras para coro e suas formações, que vão desde coro misto e grande orquestra até coro infantil a três vozes, acompanhado por piano, além das músicas à capela (Figura 1). Sua produção engloba peças que evocam o caráter renascentista, com o uso da métrica composta e dançante, flautas e pandeirolas, a peças mais cromáticas, de harmonia dissonante e com elementos da música contemporânea. É importante destacar que o compositor também escreveu duas óperas, intituladas, respectivamente, *Dulcinéia e Trancoso* (2009) e

Mambembe Encantado (2016), bem como tem uma produção expressiva em arranjos de música popular, que serão abordados em outros estudos.

| Formação | Título | Ano | Observações |
|---|--|--------------------------|---|
| Coro | <i>Salmo 150</i> | 1986 | Coro misto, orquestra de cordas e percussão. Há versões para grupo vocal de 9 vozes e percussão (2004), coro <i>a cappella</i> a 6 vozes (2017) e coro a 6 vozes e percussão (2017). |
| | <i>Missã Breve</i> | 1987 | Texto de W. J. Solha. Tenor solista, coro misto e quarteto de madeiras (fl, ob, cl, fg). |
| | <i>Credo</i> | 1988 | Texto de W. J. Solha. Solistas (soprano, contralto, tenor e baixo), coro misto e 4 sintetizadores. |
| | <i>Dois Loucos no Bairro</i> | 1988 | Texto de Paulo Leminski. Coro misto <i>a cappella</i> . |
| | <i>Agnus Dei (I)</i> | 1993 | Coro misto <i>a cappella</i> . Há outra versão para coro misto e orquestra de cordas. |
| | <i>Salmo 121</i> | 2004 | Coro misto <i>a cappella</i> . |
| | <i>Salmo 23</i> | 2010 | Coro de crianças ou de mulheres a 3 vozes e piano. Há outra versão para coro misto e piano, incluída no <i>Requiem para um Trombone</i> . |
| | <i>Padre Nuestro/Our Father</i> | 2016 | Coro misto <i>a cappella</i> . Há outra versão para coro misto e piano. |
| | <i>Sancta Maria</i> | 2018 | Coro de crianças ou de mulheres a 3 vozes e piano. |
| | <i>Requiem dos Oprimidos</i> | 2019 | Texto do <i>Requiem</i> latino e passagens bíblicas. Soprano e barítono, coro misto e grupo instrumental. |
| | <i>Que um Novo Tempo nos Traga a Paz</i> | 2019 | Texto de W. J. Solha. Coro misto <i>a cappella</i> . |
| | <i>Agnus Dei (II)</i> | 2019 | Coro misto e piano. Há outra versão para coro misto e grupo instrumental, incluída no <i>Requiem dos Oprimidos</i> . |
| | <i>Sunbeams</i> | 2019 | Texto de Lau Siqueira. Solo, coro misto e piano. Há outra versão para solo, coro misto e quinteto de cordas e piano. |
| | Coro e Orquestra | <i>Os Indispensáveis</i> | 1992 |
| <i>A valediction: Forbidding Mourning</i> | | 1992 | Texto de John Donne. Solista, coro e orquestra de cordas. Há outra versão para barítono, flauta doce e orquestra de cordas. |
| <i>Requiem Contestado</i> | | 1993 | Texto extraído da Liturgia da Missa e do <i>Requiem</i> latinos, com adições de W. J. Solha. Tenor e <i>mezzo-soprano</i> , recitante, coro misto e orquestra de câmara. |
| <i>Requiem para um Trombone</i> | | 2010 | Texto do <i>Requiem</i> latino e passagens bíblicas. Trombone, soprano, piano, coro misto e orquestra de cordas. Há outra versão para trombone, soprano, piano, coro misto e orquestra sinfônica. |
| <i>Cantata Bruta</i> | | 2011 | Texto de W. J. Solha. Dois recitantes, cantores solistas, coro, sons eletrônicos e orquestra sinfônica [Composição coletiva juntamente com integrantes do COMPOMUS/UFPB]. |
| <i>Christus Rurrexerit</i> | | 2011 | Tenor, coro misto e orquestra sinfônica. Há outra versão para tenor, coro misto, piano e grupo de metais. |
| <i>Eu, Augusto</i> | | 2012 | Texto de Augusto dos Anjos. Dois atores, grupo vocal, sons eletrônicos e orquestra sinfônica [Composição coletiva juntamente com integrantes do COMPOMUS/UFPB]. |
| <i>Memorial Luiz Gonzaga – A Coragem e a Cara</i> | | 2012 | Texto de Tarsísio Pereira. Acordeom, coro, sons eletrônicos e orquestra de cordas [em parceria com Marcílio Onofre]. |

Fig. 1 – Catálogo de obras corais de Eli-Eri Moura.

Fonte: SILVA (2020).

Tal catálogo evidencia o fato de Eli-Eri ser um compositor de três réquiens, caso bastante incomum na história da literatura coral brasileira. O primeiro deles foi o *Requiem Contestado*, escrito em 1993, com textos em latim e adições em português por W. J. Solha, para narrador, soprano e tenor solistas, coro misto e orquestra de câmara. A peça possui dez movimentos e foi dedicada à memória de Franklin Moura, primo do compositor. O título “Contestado” foi dado, porque

Teologicamente, os versos de Solha potencializam o conflito entre a soberania de Deus e a liberdade do homem. A inserção do Glória, Confiteor e Credo acentuam esse caráter subversivo, tendo em vista que tais passagens não integram o texto original da missa de defuntos (SILVA; ANDRADE, 2020, p. 6).

O *Requiem para um Trombone* foi escrito em 2009, em homenagem a Radegundis Feitosa, um grande interessado pela música tonal, razão pela qual Eli-Eri concebeu sua obra a partir das estruturas próprias dessa linguagem. A peça contém onze movimentos e foi escrita originalmente para trombone e soprano solistas, coro misto e orquestra de

cordas, mas recebeu uma versão para orquestra completa, posteriormente (SILVA; ANDRADE, 2020, p. 4).

Por fim, o *Requiem dos Oprimidos* foi composto em 2019, para homenagear o centenário de Jackson do Pandeiro. A peça, para soprano e barítono solistas, coro misto e grupo instrumental (violino, flautas doces, violão, violoncelo, acordeão e percussão), é constituída de nove movimentos e possui referências tanto da música popular da Paraíba quanto da música contemporânea (SILVA; ANDRADE, 2020, p. 4). Esse réquiem foi, na verdade, uma encomenda do diretor artístico do Festival Internacional de Música de Campina Grande (FIMUS), Vladimir Silva, para celebrar os dez anos do evento, razão pela qual a obra foi estreada no dia 10 de julho de 2019, em cuja data também se celebrou os 37 anos de falecimento do referido compositor alagoa-grandense.

A música coral de Eli-Eri Moura possui uma relação muito íntima com o texto e é possível perceber que representações e figuras de linguagem aparecem com bastante recorrência, como mostram Silva e Andrade (2020) na peça *Requiem Contestado* (1993), por exemplo, em que há a construção de uma melodia por grau conjunto em forma de ondas ao mencionar “*vidi aquam egredientem de templo latere dextro*”². Portanto, a partir desse indício, pode-se propor uma análise de outras peças seguindo a mesma perspectiva, como o *Salmo 150*.

3. Análise do Salmo 150

O *Salmo 150* foi composto por Eli-Eri Moura em 1986, enquanto trabalhava como regente no Madrigal da Escola de Música da UFRN. A instrumentação original da peça foi para coro misto, piano/órgão e percussão, todavia, além de regente, ele acompanhava o grupo ao piano e, na peça em questão, tal parte nunca foi escrita. Posteriormente, novas versões da peça foram feitas para instrumentações distintas, a saber, 1) coro, cordas e percussão, em 2003, que manteve a parte do coro original; 2) nove vozes (SSAATTBBB) e percussão, em 2004, encomendada e estreada pelo grupo americano Chicago a Cappella; e 3) coro a 6 vozes a *cappella*, escrita para o maestro Matthias Heep, em 2017, e estreada no mesmo ano na Suíça.

A forma dessa peça é ABB’C Coda e possui 196 compassos (nas versões de 2004 e 2017, são 191, por não terem a introdução inicial), assim distribuídos: A – c. 1 ao 28 –

² Eu vi a água descer do lado direito do teu templo. Tradução por Silva e Andrade (2020).

, B – c. 29 ao 91 –, B' – c. 92 ao 168 –, C – c. 169 ao 180 – e Coda – c. 181 ao 196 –. A fórmula de compasso é C e a extensão das vozes está escrita na Figura 2.

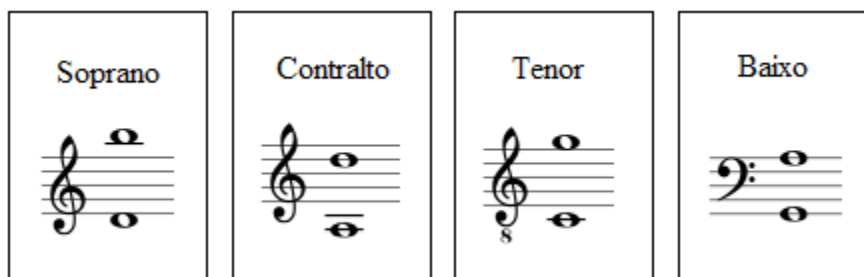


Fig. 2 – Extensão vocal, *Salmo 150*. Versão para Coro, cordas e percussão.
Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

A seção A tem um andamento lento, com mínima a 72 bpm, e sua gradação de dinâmicas está entre o *pianissimo* e o *mezzoforte*. Pode ser subdivida em duas partes, do c. 1 ao 17 e do c. 18 ao 28. A parte a está em Mi, no modo eólio, que se sobrepõe à linha do baixo que caminha por ciclo de quintas. Tal sobreposição produz certa ambiguidade harmônica e gera um aspecto flutuante que atenua um pouco a força do ciclo, mas que mantém a sua direcionalidade, até findar em uma cadência plagal IV - i. Após isso, a parte b estabelece o tom de Sol, no modo maior, mas que preserva um pouco a cor anterior devido à presença de empréstimos modais e dominantes secundárias e, para encerrar a seção, o compositor opta por uma cadência autêntica perfeita.

A orquestração possui notas mais longas, de modo geral, reforçando alguns recortes do soprano, contralto e tenor, mas de forma livre, de modo que a viola, por exemplo, dobra um compasso do contralto e, em seguida, o soprano, ao mesmo tempo que o baixo sempre é dobrado pelo violoncelo e pelo contrabaixo (Figura 3).

The image displays a musical score for the eighth to thirteenth measures of Psalm 150. It features four vocal staves (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) and five instrumental staves (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo). The vocal parts are color-coded: Soprano and Tenor are purple, Contralto and Baixo are blue, and the instrumental parts are green. The lyrics are: 'nhor no Seu san-tu - a - rio, lou - vai ao Se - nhor no Seu san - tu - vai ao Se - nhor, lou - vai ao Se - nhor, ao Se - vai, lou - vai ao Se - nhor, ao Se - vai, lou - vai ao Se - nhor, ao Se -'. The dynamic marking 'mf' is indicated at the beginning of each system.

Fig. 3 – Reforço das vozes em instrumentos distintos. *Salmo 150*, c. 8 ao 13.

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Quanto à melodia desse trecho, pode-se observar que é majoritariamente construída por graus conjuntos. Os maiores saltos que ocorrem são um intervalo de sétima menor ascendente, na voz do tenor, e um de sexta maior ascendente, no soprano, que, unidos aos acordes encadeados por empréstimos modais, sugerem uma ênfase no texto, que diz: “Louvai-o pelos Seus poderosos feitos” e “Louvai-o conforme a Sua suma grandeza”. É importante destacar que o material melódico dessas duas frases é muito semelhante.

A seção B também pode ser subdivida em dois segmentos, sendo o primeiro entre os compassos 29 ao 73 e o segundo do 74 ao 91. Ela começa repentinamente com

uma mudança métrica (3/4) e de andamento (170 bpm), cujo caráter remonta a uma dança renascentista, que, como já dito, é um traço muito característico das composições de Eli-Eri Moura.

Nessa parte a, ocorre a entrada do tímpano, sempre usado para criar gestos de *crescendo*, do *pianissimo* ao *fortissimo*, além de acentuações que, por vezes, causam sensação de deslocamento da tésis. Essa sensação é reforçada pelas notas longas do coro, que duram entre 7 e 12 tempos nos fins de frase.

Acerca da textura, é importante destacar que o coro é mantido em homofonia nessa subseção, enquanto as cordas, além de reiterar o ritmo que está no coro, conservam micro frases em pergunta e resposta, especialmente sob as notas longas. Há também movimentos de escalas ascendentes em uníssono das cordas, cuja densidade contrasta com o que já apareceu antes e, juntamente com o tímpano, criam gestos de grande energia (Figura 4).

Fig. 4 – Gesto ascendente em uníssono das cordas, mais o tímpano. *Salmo 150*, c. 47 ao 53.
Fonte: MOURA (2003).

Na segunda parte da seção B, observa-se a mudança de textura do coro para contraponto e acompanhamento bastante leve, até mesmo ausente em alguns compassos, o que coopera para evidenciar as entradas de cada voz. Esse trecho também é o ponto escolhido para desenvolver a transição, seja para retornar ao início do B variado, seja para levar à nova seção. No primeiro caso, a harmonia traz novamente a cor modal, ao

usar o quinto grau menor. Já no segundo, o coro volta a ser mais homofônico e a dinâmica caminhando para o *piano*.

Ao ser executado novamente, a seção B' traz mais movimento com a inserção da pandeirola e das castanholas. Além disso, os violinos são colocados em um registro mais agudo, com notas mais rápidas e cordas duplas na viola e no violoncelo. Também foram adicionadas várias articulações que não aparecem na primeira vez.

A seção C é um pequeno trecho de transição, que mescla a textura do acompanhamento ocorrida no B com uma nova condução harmônica, evidenciando novamente o som do empréstimo modal de sexto grau. O compositor opta por estender a cadência, utilizando uma progressão com acordes suspensos, muito comuns na música popular brasileira. É construído um *ritardando* de cinco compassos que prepara a volta para a recapitulação variada do material inicial.

Por fim, a peça encerra com uma Coda que resgata os materiais, tanto de uma parte específica do A – c. 22 ao 28 – como também o início do B, os adaptando para o restante do texto e para o *tutti* final, que foi escrito com a intenção de suscitar bastante energia, visto que há *divisi* em todos os naipes do coro e no violoncelo, *tremolos* não medidos nas percussões e violinos no registro agudo (Figura 5).

The image shows a page of a musical score for the final tutti of Psalm 150, measures 192 to 196. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts at the top and instrumental parts below. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) all sing the same lyrics: "vai ao Senhor!!". The instrumental parts include Tympani (Timp.), Pan Flute (Pand.), Castanets (Cast.), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with fortissimo (ff) dynamics throughout. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The vocal parts have a final double exclamation mark on the word "Senhor!!".

Fig. 5 – Orquestração do *tutti* final. *Salmo 150*, c. 192 ao 196.
 Fonte: MOURA (2003).

O Salmo 150 é a doxologia de encerramento do livro e o último dos salmos de aleluia. Seu texto é um convite a todo ser que respira render louvores a Deus, isto é, seres humanos e natureza, utilizando a voz, o corpo, bem como instrumentos musicais nessa adoração. O salmo apregoa que o Senhor deve ser louvado no seu santuário, uma referência ao templo que os israelitas tinham na época, mas também no firmamento, que aponta para um santuário celestial à semelhança do terreno, onde anjos também o adorariam por seus feitos e pela sua grandeza (CHAMPLIN, 2001).

Diante dessa contextualização, pode-se perceber algumas figuras retóricas, de acordo com Bartel (1997) que sugerem o conteúdo do texto na elaboração da composição. Uma das mais identificadas é a *anabasis*, que simula essa elevação ao trono espiritual por meio de escalas ascendentes (vide Figura 5). As cordas, em uníssono, é um exemplo de *hypotyposis*, a representação da ideia de “todo ser que respira” congregar-se para a adoração (Figura 4). Antes do retorno ao A', a pausa expressiva, que não é abrupta, mas que remete ao respirar para louvar a Deus, é um exemplo de *aposiopesis* (Figura 6).

The image shows a musical score for a vocal choir and string ensemble. The vocal parts are Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The string parts are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla), Cello (Vc), and Double Bass (Cb). The score is for measures 179 to 185 of Psalm 150. The tempo is marked as quarter note = 72. The key signature is one sharp (F#). The vocal parts enter with the lyrics: "E to - do ser que vi - ve, sim, lou - ve ao Se - nhor." The string ensemble plays a unison accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'fff' (fortissimo).

Fig. 6 – Pausa expressiva. *Salmo 150*, c. 179 ao 185. Fonte: MOURA (2003).

4. Considerações finais

A obra coral de Eli-Eri Moura é muito vasta e representa diversos aspectos pertinentes, não apenas da música, mas da história paraibana como um todo. Portanto, compreender os desafios e as possibilidades da prática coral no âmbito das suas obras é de suma importância para conceber a performance na esfera técnica e estilística, de forma contextualizada e artisticamente reflexiva. Tal conhecimento é relevante para percebermos e caracterizarmos a diversidade da música produzida na Paraíba, sua

complexidade e seus métodos, fato este que reflete diretamente no fazer musical dessa e de outras localidades.

Referências

BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica: musical-rhetorical figures in german baroque music**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

CAVALCANTI, Pedro Paulo Martins. **Réquiem para um trombone: análise para a regência da obra**. TCC, UFPB, 2022.

CHAMPLIN, Russell Norman. **O Antigo Testamento versículo por versículo**. São Paulo, Editora Hagnos: 2001.

MOURA, Eli-Eri. **Dulcineia e Trancoso - uma ópera armorial**. Atualidade da Ópera - Série Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/39448387/Dulcineia_e_Trancoso_uma_%C3%B3pera_armorial?auto=download%3E> . Acesso em: 11 de fevereiro de 2022.

ONOFRE, Marcílio. **Referencialidade e desconstrução: tendências composicionais da música paraibana de concerto**. In: NOGUEIRA, Ilza; BORÉM, Fausto (orgs.). *O Pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade* - Salvador: UFBA, 2015.

SANTOS, Gueber Pessoa. **A Performance Musical e os Aspectos Estruturais de *Quassus* para Clarineta Solo de Eli-Eri Moura**. Dissertação (Mestrado em Música). Salvador: UFBA, 2012.

SILVA, Vladimir Alexandro Pereira da. **A literatura coral brasileira no século XX: compositores da Paraíba e do Rio Grande do Norte**. In: GERALDO, Jorge; FERNANDES, Angelo; RASSLAN, Manoel (orgs.). *Regência em Pauta: diálogos sobre canto coral e regência*. Campo Grande: ed. UFMS, 2021.

SILVA, Vladimir Alexandro Pereira da; ANDRADE, Laís Lorrany. **A missa de defuntos na literatura coral-sinfônica brasileira do século XX: uma análise do Réquiem Contestado, de Eli-Eri Moura**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXX, 2020, Manaus. *Anais...* Manaus: 2020. p.1 - 13. Disponível em: <<http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/326/197>>. Acesso em: 30 de set. de 2021.

**Engajamento político na literatura coral brasileira:
uma proposta analítico-interpretativa para *(Em) Cantando Salmo*, de José Alberto Kaplan**

José Adriano de Sousa Lima Júnior¹

Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal da Paraíba – UFPB
adrianodeso@gmail.com

Vladimir Alexandro Pereira Silva²

Unidade Acadêmica de Música – Universidade Federal de Campina Grande – UFCG
Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal da Paraíba – UFPB
silvladimir@gmail.com

Resumo: José Alberto Kaplan (1935-2009) escreveu várias obras em parceria com Waldemar José Solha (1941). *Cantata pra Alagamar* e *(Em) Cantando Salmo* são exemplos do sucesso dessa parceria. O presente artigo, recorte de uma pesquisa mais ampla ainda em andamento, analisa *(Em) Cantando Salmo*, focando nos aspectos estruturais e formais, bem como uma análise semântica conectando música e texto. Os resultados apontam que a obra coral de J. A. Kaplan dialoga diretamente com a realidade do tempo/lugar na qual ele estava inserido. Sua obra reflete a sua percepção acerca das causas que o motivavam enquanto criador e intérprete e aponta para uma música com evidente função sociopolítica, de engajamento e forte caráter reflexivo.

Palavras-chave: José Alberto Kaplan, Arte engajada, Compositor/poeta.

1. Introdução

José Alberto Kaplan³ nasceu em Rosário, Argentina, em 16 de julho de 1935, e faleceu em João Pessoa, em 29 de junho de 2009. Pianista, professor, compositor e regente, recebeu diversos prêmios, tendo escrito para variadas formações musicais. Esse artigo é um recorte de uma pesquisa mais ampla, ainda em desenvolvimento e que tem como foco a obra *Trilogia* (1980-1982), obra de J. A. Kaplan escrita tendo como base textos que foram colhidos de três

¹ Mestre em Composição pela Universidade Federal da Paraíba (2022), sob orientação do professor Dr. José Orlando Alves, é professor de Música na Escola Nossa Senhora de Lourdes (Lourdinhas) desde 2017. É Graduado em Música, Bacharelado em Composição, pela Universidade Federal de Campina Grande (2017). Atualmente, é Mestrando em Regência na UFPB, sob a orientação do professor Dr. Vladimir Silva.

² Tenor e regente, é doutor em Regência pela *Louisiana State University* (EUA). Além do Brasil, já atuou como regente, solista e conferencista na Argentina, França, Itália, Áustria, Estados Unidos, Espanha, Portugal e Alemanha. Atualmente, é professor da UFCG (graduação), do PPGMUS (UFPB), regente do Coro de Câmara de Campina Grande, diretor artístico do Festival Internacional de Música de Campina Grande e presidente da Associação Brasileira de Regentes de Coros (ABRACO, 2021-2024).

³ Compositor, professor e pianista. Recebeu diversos prêmios de composição, entre eles o 2º lugar no Concurso Nacional de Obras Corais – MEC/FUNARTE e o 1º Prêmio no I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão MEC/FUNARTE.

escritores diferentes: *Rei encantado*, de Ferreira Gullar (1980), *Salmo 5*, de Ernesto Cardenal (1981), e *(Em) Cantando salmo*, de W. J. Solha⁴ (1982). Nesse artigo nos deteremos na análise apenas da última obra, focando nos aspectos estruturais e formais, bem como uma análise semântica conectando música e texto.

A relação compositor-escritor gera frutos artísticos há séculos e está longe de esgotar-se. A comum ação de predileção de alguns compositores por determinados escritores, seja pelo teor dos escritos ou pela linha narrativa-discursiva, é parte dos bastidores dos processos de composição de diversas obras. Esse diálogo com a literatura está longe de ser uma novidade, tendo em vista os profícuos frutos dessa simbiose, como, por exemplo, na práxis composicional seiscentista, que conectava compositores e poetas, gerando infinitas possibilidades músico-textuais.

J. A. Kaplan conheceu W. J. Solha quando estava compondo a *Cantata pra Alagamar*⁵. Logo tornaram-amigos devido aos diversos trabalhos frutos dessa parceria. W. J. Solha foi indicado a trabalhar na *Cantata* pelo escritor José Bezerra Filho, visto que, naquele momento, ele não poderia assumir tal compromisso. Para J. A. Kaplan era tangível a importância da colaboração com W. J. Solha, bem como a capacidade do escritor de realizar tal tarefa. Sobre J. W. Solha, J. A. Kaplan comenta:

sempre disposto a ajudar, o que mais me cativou nele foi sua simplicidade, modéstia e lucidez, assim como sua inteligência vivaz, que aprendi a admirar e respeitar. Era um “paraibano” de Sorocaba (SP). Funcionário do Banco Brasil, trabalhara inicialmente em Pombal. Depois fora transferido para João Pessoa. Eu sabia que era um pintor de talento e romancista detentor de vários prêmios em importantes concursos literários nacionais -entre os quais o Fernando Chinaglia de 74 com o livro "Israel Rêmora", editado pela Record do Rio, em 75, e recebido pela crítica como "revolucionário dentro da moderna literatura brasileira". Solha -como vim a descobrir no decorrer dos anos de estreita e frutífera colaboração que se iniciara naquele momento - é dono de bagagem cultural invejável e imaginação criadora que pode receber a mesma adjetivação (Kaplan, 1999, p. 180).

As obras de J. A. Kaplan, pós encontro com W. J. Solha, são marcadas por uma acentuação do seu engajamento político-social. É válido lembrar que o Brasil, na época da criação da *Cantata*, vivia sob regime ditatorial. Alimentado por tal motivação e disposto a produzir obras com função para além do entretenimento, o compositor argentino-brasileiro estava gostaria que o seu trabalho questionasse aquele momento histórico, protestando,

⁴ Romancista, contista, poeta, ensaísta, dramaturgo, ator e artista plástico W. J. Solha, oriundo da cidade de Sorocaba - SP, em 1941, radicou-se na Paraíba, em 1962.

⁵ Ver https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5232/public/5232-18296-1-PB.pdf

instigando a crítica e a reflexão. (*Em*) *Cantando Salmo* é, em certa medida, um recorte desse artista comprometido com uma literatura coral engajada sobre um viés político e social.

2. Fundamentação Teórica

O estudo das aproximações entre as formas de expressão humana tem sido um campo fecundo para a pesquisa, “fascinando os teóricos do fenômeno estético” (OLIVEIRA 2002), aos longos dos séculos da história humana. Na intenção de correlacionar as artes dentro de uma perspectiva de afinidades, tem se buscado a compreensão dos sistemas expressivos (BROWN, 1981) apoiados sobre o prisma da correlação semiótica, poética e/ou estrutural. Direcionando-se a vertentes mais recentes da literatura comparada, frutos da tradição horaciana, há o encorajamento das leituras da perspectiva da literatura a partir de uma abordagem interdisciplinar; é perceptível que “obras mesmo que de diferentes sistemas sígnicos, lidos paralelamente, se iluminam e se enriquecem, mutualmente” (Oliveira, 2002, p. 10).

Desta forma, ultrapassando a realidade das aproximações intuitivas, os comparatistas buscam organizar uma fundamentação teórica que embase possíveis leituras intersemióticas. Para muitos desses, a unidade fundamental das artes aponta para a tradição histórica de uma arte global/geral unificada, detentora de todas as formas de expressão, que a posteriori veio a ser segmentada/fragmentada nas diferentes formas artísticas que hoje temos conhecimento e acesso. Outros teóricos, por sua vez, debruçam-se sobre a intenção de enfatizar as equivalências estruturais, apontam para um espaço cultural comum entre as obras, que guardem, dentro de suas devidas proporções, suas semelhanças. Bebem dessa vertente os formalistas russos e pensadores da crítica cultural.

Colaborando com a investigação interdisciplinar, esta favorecida pela ruptura pós modernista, o estudo das relações entre música e literatura tem experimentado sensível crescimento dentro dos campos de sua abordagem epistemológica. Steven Paul Scher está entre os teóricos que tem contribuído para a expansão da consolidação deste campo de investigação, denominando o estudo das relações entre literatura e música como melopoética⁶, campo voltado às linhas de pesquisa que se dedicam a estudar diferentes formas de interação/interpretação musico-literárias. Segundo Oliveira (2002), a partir do modelo proposto por Scher, podemos dividir as linhas de pesquisas da melopoética:

⁶ A área de estudos dedicados à iluminação recíproca entre literatura e a música (Oliveira, 2002 p. 43).

1. Estudos que contemplam música e literatura, isto é, criações mistas que incluem simultaneamente o elemento verbal. Destacam-se a ópera, especialmente o drama musical de Wagner, o *lied*, a canção, em geral, bem como investigações sobre sinestesia, a melopoética e aspectos acústico-musicais da linguagem verbal.

2. Estudos focalizando a *literatura na música*, ou estudos literário-musicais, que recorrem a conceitos ou procedimentos de crítica literária para instrumentalizar a análise musical. Como objetos de pesquisa, destacam-se aqui a música programática, que aspira reproduzir o efeito de uma narrativa ou descrição literária; a presença do narrador onisciente da ópera de Wagner; o papel do solista como protagonista; o uso de citações e diálogos em composições sinfônicas ou na música de câmara e a imitação de estilos literários pela música.

3. Finalmente, os estudos de maior interesse para a literatura, músico-literários, também indicados pela expressão *música na literatura*. Entre os vários objetos de análise encontram-se: a música de palavras; recriações literárias de efeitos musicais (“música verbal”, na terminologia de Scher); a estruturação de textos literários sugestiva de técnicas de composição musical, como na utilização deliberada ou intuitiva, da forma sonata, do contraponto e de tema e variação; o papel de alusões e metáforas na obra literária, aí incluída a figura do músico (OLIVEIRA, 2002, p. 12-13).

Esses campos buscam, dentro de cada uma de suas respectivas realidades, propor um enfoque por ângulos diferentes à relação músico-literário, fornecendo assim distintas abordagens analíticas dos objetos de estudo e/ou pontos de vista diversos de um objeto estudado, uma confirmação da multiforme realidade e possibilidades da análise músico-textual que constroem, em certa medida, o campo de atuação da melopoética dentro dos estudos analíticos. Kramer (1989), por sua vez, destaca a importância da aplicação da melopoética como ferramenta analítica partindo do viés do estudo das estruturas mais profundas das obras correlacionadas. Para que, desta forma, a leitura possa ser embasada não sobre as bases superficiais do conhecimento dos objetos analisados, mas que apontem para os sentidos envolvidos.

2.2 (Em)Cantando Salmo: análise

2.2.1 Estrutura musical

(Em)cantando Salmo, composta para coro misto *a cappella* (SCTB⁷) e recitante, tem 124 compassos dispostos numa organização ABA’, que podem ser divididos, para finalidades analíticas, em quatro seções: Introdução, A, B, A’ Coda, como apresentado na Tabela 1.

⁷ Soprano, Contralto, Tenor e Baixo.

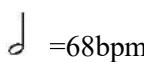
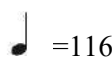
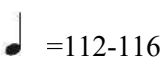
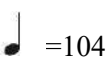
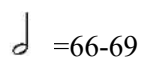
| | | | | | |
|---------------------------|--|--|---|--|--|
| Trecho da obra | Introdução [01-10] | A [10-47] | B [48-80] | A' [81-99] | Coda [100-124] |
| Região Tonal/Modal | Mi Lídio Mixolídio | Mi Lídio Mixolídio | Lá mixolídio | Mi Lídio Mixolídio | Mi Lídio Mixolídio |
| Andamento sugerido |  =68bpm |  =116 |  =112-116 |  =104 |  =66-69 |

Tabela 1: Organização estrutural da obra (*Em*) *Cantando Salmo*.

A divisão proposta respeitou as alterações seccionais da obra, tendo por base as alterações de organização harmônica (seja de modo ou tom) e as alterações de andamento, quando este tinha relação com o sentido do texto. Vocalmente, a peça explora os limites de cada voz, conforme apresentado na Figura 1.



Figura nº 1: Tessitura vocal da obra “(*Em*)*cantando salmo*”.
Soprano, Contralto, Tenor e Baixo, respectivamente

A obra em 2/2, com valor de 58 para a mínima, é iniciada com uma pequena introdução, que se estende pelos dez primeiros compassos. Nesse trecho, harmonicamente, há a utilização de Mi lídio/mixolídio apresentado, em pares vocais, isto é, sopranos e tenores, contraltos e baixos, numa textura imitativa e homorrítmica. Em nosso ponto de vista, não há intenção do compositor em explorar, nesse momento, uma textura mais complexa do ponto de vista

contrapontístico, preservando, assim, a compreensão mais clara do texto. A seção se configura, portanto, como introdução e situa o ouvinte e os intérpretes sobre as regiões tonais/modais que possivelmente serão utilizadas posteriormente e que serão pontuadas pelo recitante (Figura 2).

"(Em)cantando Salmo"

Texto: W.J. Solha José Alberto Kaplan(1982)

$\text{♩} = 58$

Soprano: Se - nhor, no ven - tre de vos-so'a - me pro - te - gei do den-tro do Tan-que de

Alto: me pro - te - gei do den-tro do Tan-que de

Tenor: Se - nhor, no ven - tre de vos-so'a - me pro - te - gei do tan - que

Bass: me pro - te - gei do tan - que

6 S: guer - ra de vos-so e - ró - ti - co ca - nhão me bñn - dai, mas no

A: guer - ra de He - ré - ti - co ca - nhão me bñn - dai,

8 T: guer - ra He - ré - ti - co ca - nhão me bñn - dai.

B: guer - ra He - ré - ti - co ca - nhão me bñn - dai.

Figura 2: Trecho de introdução da obra, os primeiros dez compassos na região de Mi lídio mixolídio.
Fonte: Edição dos pesquisadores

A seção A [11-37] é organizada em pares vocais, sopranos e contralto e tenores e baixos. Ambos tem texturas musicais diferentes. Harmonicamente, o trecho está em Mi mixolídio com dinâmica em *mezzo-forte* e andamento com semínima equivalente a 116 bpm. O texto denso, tenso é reforçado pela movimentação entre a vozes, que assim dizem: “Mas no labirinto que me sinto sob o domínio do Minotauro / Pois é só em língua de enigma que provais por mim vosso estigma / com alfas e ômegas / sigmas e eu ainda ouço essa voz” (Solha, 1982).

A parte seguinte, B [48-80] é marcada pela indicação do *ataca*, com a semínima valendo entre 112 e 116 bpm. É a primeira vez que há a presença da armadura de clave, desta feita no tom de Lá maior, embora a movimentação harmônica do trecho não se detenha a essa região tonal. É a área de maior movimentação do ponto de vista textual, textural e melódica. Todas

essas ferramentas ajudam a grifar o sentido do texto e as possíveis interações com a música: “Mas não cochiles num brasil que tu te queimas/ nem mexe co’a água dessa cuba sem saber, que tu te afogas. / Senhor, livrai-me da labirintite desse terrível laboratório/ fazei-me encontrar Minotauro num matadouro, numa mina, mictório/ Mas dai-me, Senhor, no minuto áureo a diminuta áura que seja/de vosso poder multifário” (Solha, 1982).

Na seção B, há maior movimentação melódica e textural. Por ser o trecho mais longo, apresenta subseções que ajudam a criar o sentido de contraste e desorientação, sugerido pelo texto. J. A. Kaplan se utiliza de modulações métricas para dar sentido e literalmente mexer na peça, reiterando o sentido do texto, que diz “livrai-me da labirintite desse terrível laboratório” (Figura 4).

4 "(Em)cantando Salmo $\text{♩} = 116$

S
tu te a - fo - gas tu te a - fo - gas Se - nhor, lí - vrei-me da la - be - rin -

A
tu te a - fo - gas Se - nhor Mi - ho -

T
tu te a - fo - gas Se - nhor Mi - no -

B
tu te a - fo - gas Se - nhor Mi - no -

S
ti - te des - se ter - ri - vel la - bo - ra - tó - rio fa - zci-me'en-con trar Mi - no - tau - ro num ma -

A
tau - ro Mi - no - tau - ro Mi - ho - tau - ro

T
tau - ro Mi - no - tau - ro Mi - no - tau - ro

B
tau - ro Mi - no - tau - ro Mi - no - tau - ro

Figura nº 4: Modulação métrica e a interação com o sentido do texto.

Fonte: Acervo do pesquisador

A seção é segue até a entrada do recitante, que, de modo similar à primeira aparição, recita o seguinte texto: “Pois bem sabeis ó Senhor, que agora a ciência é exata / Que se eu chegue vara junto ao cão sendo ela curta ele me mata” (Solha, 1982).

A seção seguinte A' [80-99] traz elementos da seção A, que agora aparecem variados. É predominantemente homorrítmica e marcada por um contraste de andamento, que sugere a atenção redobrada ao texto. Na abertura da seção, há uma indicação metronômica, semínima igual a 104 bpm. Quatro compassos depois, outra indicação, agora reduzida (80 bpm) (Figura 5). O texto desse trecho é o seguinte: “Como fez ao salvador além de tripudiar sobre o meu corpo / O Minotauro vos desacata / Pois a besta voz fez de besta, Senhor, até agora / Já que sois a voz do povo e do poder vos deixou de fora” (Solha, 1982). Na última interferência, o recitante exclama: “Dai-vos pressa, portanto senhor, senhora ou amais ao Minotauro mais que ao povo que vos adora! (Solha, 1982).

The image shows a musical score for Section A' with four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in 2/4 time and features a dynamic marking of *mf*. The tempo starts at 104 bpm (marked with a quarter note) and changes abruptly to 80 bpm (marked with a quarter note) after four measures. The lyrics are: "Co-mo fez ao sal-va-dor, a-lém de tri-pu-di-ár so-bre'o meu cor-po_". The Soprano part has a fermata over the final note. The Bass part has the lyrics "Sal-va-dor a-lem de tri-pu-di-ár so-bre'o meu cor-po_".

Figura 5: Seção A' com a mudança abrupta de andamento sublinhando a tensão poética advinda do texto.

Fonte: Edição dos pesquisadores

Ao final do A' há uma recapitulação da introdução, que poderia ser percebida como uma coda, já que estabelece relações de semelhanças com o trecho inicial da obra. Há a presença, assim como no início, de uma textura imitativa e homorrítmica, que também preserva a região harmônica de Mi lídio-mixolídio. As vozes são organizadas e a movimentação vocal para a região aguda é feita de modo progressivo, acelerando e crescente, culminando no compasso 114, no qual ocorre a culminância aguda. Esse ápice é construído desde o compasso 113, prolongando-se até o compasso 122, no qual há a presença da dinâmica *ff* em todas as vozes.

(Em) *Cantando Salmo* é uma peça acessível para os coros, vocalmente possível para a realidade de muitos grupos do nosso país, muito embora apresente trechos que exigem atenção. É uma obra desafiadora e recompensadora, pouco cantada por nossos coros.

2.2.2: Para além do texto musical e poético

A compreensão de uma obra perpassa pela consciência do tempo histórico ao qual ela se encontra inserida, das relações que a obra possibilitou, gerou e frutificou. A relação Kaplan-Solha é um desses relacionamentos que gerou muitos frutos à luz de seu tempo. Como já mencionado anteriormente, J. A. Kaplan conheceu W. J. Solha na criação da *Cantata pra Alagamar* (1979). O conflito agrário de que trata a obra ofereceu ao compositor a chance de produzir numa perspectiva social. Em outros termos, ele conseguiu responder à pergunta: “a quem estou servindo? Minha arte e o meu trabalho tornam a vida de alguém mais fácil e prazenteira? Como devo agir para ajudar, de algum modo, a modificar essa situação em que uns poucos têm cada vez mais e a grande maioria, menos? (Kaplan, 1999, p. 175).

Nesse sentido, e à semelhança da *Cantata* e tantas outras peças compostas nessa mesma perspectiva, (*Em*) *Cantando Salmo* valida os propósitos de J. A. Kaplan e ainda segue os trilhos de uma abordagem politicamente engajada, preocupada não apenas com a fruição estética, mas também comprometida com uma causa relevante.

A realidade da ditadura militar, instaurada durante a década de 60, trouxe ao Brasil o perceptível cenário de terror e tensão. Ações contra a ditadura eram por vezes violentamente não toleradas, de modo que iniciativas assim eram desencorajadas. (*Em*) *Cantando Salmo* e as outras obras que integram a *Trilogia* são gestos de rebeldia, frente ao tempo que se encontra inserido, sendo reflexo de um compositor contrário ao *status quo* que o cercava e oprimia o povo brasileiro naquela época⁸.

O regime ditatorial, na obra *Em Cantando Salmo* é apresentado, portanto, como um Minotauro, no qual o eu lírico roga a morte desse mostro, para que, só então, o povo possa ser livre. A figura da mitologia é escolhida como essa força, que não se pode vencer e que estava circulando livremente dentro dos limites do país, não respeitando o Estado, muito menos a democracia. O manuscrito do poema de W. J. Solha (Figura 8) contém as marcas do processo criativo de J. A. Kaplan, com marcas de supressão grafadas com caneta esferográfica.

⁸ A ditadura militar no Brasil foi um regime autoritário que teve início com o golpe militar em 31 de março de 1964, com a deposição do presidente João Goulart. O regime militar durou 21 anos (1964-1985), estabeleceu a censura à imprensa, restrição aos direitos políticos e perseguição policial aos opositores do regime.

(EM)CANTANDO SALMO - de W. J. Solha

Senhor,
no ventre do vosso amor me protegei
ou dentro do tanque de guerra
do vosso {erótico herético} canhão me blindai,
mas no labirinto em que me sinto
sob(o) domínio do Minotauro (bis)
valei-me, senhor,
me guiai!

Pois é só em língua de enigma
que provais por mim {vossa estima vosso estigma}

com alfas, ômegas, sigmas
e eu ainda ouço essa voz:
"Por causa dos Estados, unidos,
que vejo tri-laterados,
que os teus dez unidos Estados
são tal labirinto intrincado!
Mas não cochile num brasil que tu te queimas - (~~ele foge~~) -
nem mexe co'a água dessa cuba sem saber, (~~bis~~)
que tu te afogas" (~~bis~~)
(~~tu te afogas~~)

é Senhor (~~ou pedi~~)
livrai-me da labirintite
desse terrível laboratório!
Fazei-me encontrar Minotauro
num matadouro, numa mina, mitório,
mas dai-me, (Senhor), no minuto áureo,
a diminuta áura que seja
de vosso poder multifário!

Pois bem sabeis, ó senhor, (que agora é ciência exata)
que se eu chegue vara junto ao Cão,
sendo ela curta ele me mata!
(~~eu~~) como fez ao salvador, além de
tripudiar sobre o meu corpo
o Minotauro vos desacata!

Pois a besta vos fez de besta, senhor, até agora,
já que sois a voz do Povo e do Poder vos deixou (~~ele~~) fora.
Dai-vos pressa, portanto, {Senhor
senhora
ou amais ao Minotauro mais que ao povo que vos adora!

Livrai-me do ciúme doentio
e dessa descrença de mouro:
fazei, Senhor, com que eu faça
que de dentro do couro do touro
(eu) esguiche esse hicho do bucho
e o arrebente no ar num ex-touro
que espalhe de volta entre nós
todo esse que é o {nosso ouro!
vosso

(Aném!)

Figura 8: (Em) Cantando Salmo (1982), de W. J. Solha, texto original
Fonte: Acervo dos pesquisadores

Como é possível observar, o texto não é estruturado em versos ou organizado dentro de um escanção poética comum. Há emprego de verso em 11 sílabas e outros em 8. Identificamos a utilização de trocadilhos, que dessacralizam a oração, já que no início do poema há o vocativo, "Senhor". A sátira é marcante e personifica a ironia, uma vez que o poeta utiliza, dentro do mesmo texto, ambiguidades, tais como: "Do vosso herético (erótico) canhão me blindai" (Solha, 1982). É o discurso apontando, inquirindo o próprio Deus, questionando ou ponderando

sobre Sua ação ou não. Tal traço é recorrente dentro dos escritos de W. J. Solha, e talvez J. A. Kaplan tenha encontrado no amigo escritor as frases que ele mesmo pensara, mas não conseguia externar ou escrever. É, de certa forma, um encontro bivocal, de uma ideia compartilhada entres os dois.

Notadamente, as relações entre música e texto estão presentes na obra, sobretudo pelo papel desempenhado pelo recitante, sugerindo um recorte, um protesto falado, externado e incorporado ao fazer musical, tal qual um jogral, prática de declamação popular que J. A. Kaplan utiliza em outras obras. E, nesse sentido, a relação do compositor com a cultura popular é forte e marcada pela utilização do paralelismo modal lídio-mixolídio, a presença de pedais em quintas, recursos que dão ao encantado salmo o cheiro da prece desse povo. Sobre a sonoridade referencialista nordestina, ele pondera:

A música que diariamente ouvia através do rádio e as visitas semanais à buliçosa e multifacetária feira de Campina Grande para a compra de mantimentos - onde às vezes, passava um bom tempo escutando, extasiado, os cantadores se digladiando em “desafios” - me fascinavam. A beleza das melodias populares, me impressionaram. Era uma vivencia totalmente nova para quem tinha sido musicalmente educado dentro de parâmetros impostos pela cultura europeia (Kaplan, 1999, p. 82).

3. Considerações finais

Percebemos, nesse breve estudo, que a obra coral de J. A. Kaplan dialoga diretamente com a realidade do tempo/lugar na qual ele estava inserido. Sua obra reflete a sua percepção acerca das causas que o motivavam enquanto criador e intérprete e aponta para uma música com evidente função sociopolítica, de engajamento e forte caráter reflexivo. Como já dito, esse é o perfil das peças que integram a *Triologia*, ciclo que não foi criado como um projeto apriorístico. As três canções foram escritas separadamente, em anos e lugares diferentes. Apenas em 1982, ele decidiu juntá-las, por conta da conexão que mantinham, tanto textuais quanto musicais. A obra é viável e pode ser uma boa opção para muitos corais brasileiros. O texto, mesmo que ainda datado historicamente, não perde o viés questionador, ao passo que a sociedade brasileira necessita conhecer mais sobre seu passado para projetar seu futuro.

Aos compositores atuais, Kaplan ensina sobre música possível, música bem escrita e música com propósito. Uma verdadeira aula para muitos que escrevem música e que, em algumas circunstâncias, parecem estar completamente desconectados(as) com o mundo que vivemos, feito de pessoas comuns e reais. A obra de Kaplan é um importante acervo a ser interpretado nos nossos dias e, com toda certeza, ainda carece de mais pesquisas que concedam

visibilidade à vasta produção do compositor e seu valioso legado, deixado para a cultura paraibana e para a música brasileira.

Referências

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

KAPLAN, J. A. **Caso me esqueça(m):** memórias musicais. Volume 1 (1935-1982). João Pessoa: Secretaria da Educação e da Cultura, 1999.

_____. **(Em) Cantando Salmo**, Partitura Manuscrita, 1982

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOLHA, Waldemar José. **(Em)cantando salmo**. Texto datilografado, João Pessoa, 1982.

TEIXEIRA, Fellipe Rafael Carnaúba. **O processo interpretativo na regência orquestral:** um estudo a partir da obra Appalachian Spring–Ballet for Martha (suite for 13 instruments) de Aaron Copland. 2017. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Música) Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017. Disponível em:
<<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/25023>>. Acesso em 28 abril 2022.

Madrigais Renascentistas como ponto de partida para uma compreensão histórica da Linguística

Flamarion Borges Diniz,
flamarion.diniz@ufpe.br
 DQF/UFPE.

Resumo: As letras de algumas músicas renascentistas que fizeram parte do repertório do coral Vox Amatoria no ano de 2023 serviram de estímulo para uma investigação linguística de forma espontânea. Sem a intenção de ser uma investigação técnica, o presente trabalho contém algumas informações sobre a evolução da grafia e pronúncia do Italiano, Castelhana e Inglês nos séculos que correspondem ao final da idade média e do renascimento em comparação com o que se escreve e se fala no século XXI.

Palavras-chave: madrigal, coral, fonética, tipografia.

1. Introdução

Coralistas eventualmente se deparam com obras compostas em línguas diversas e em períodos longínquos, como é o caso de obras renascentistas. Esta situação foi vivenciada pelos integrantes do coral Vox Amatoria no início de sua formação no segundo semestre de 2023. Algumas das obras inicialmente ensaiadas por este coral foram:

- Welcome, sweet pleasure (1598), Thomas Weelkes (1576-1623)
- Of all the birds that ever I see (1609) Thomas Ravenscroft (1592-1633)
- Ay, triste que vengo (Cancionero de Palacio 1465 -), Juan de Encina (1468-1530)
- Pase el agoa (Cancionero Musical del Palacio, 1465-), Anônimo
- Oy comamos y bevamos (Cancionero de Palacio, 1465 -), Juan del Encina (1468-1530)
- Turdion (Anônimo), pub. Pierre Attaignant (1530), possivelmente uma versão da original La Magdalena. A versão atual contém o texto *Quand je bois du vin clairet* (introduzido por César Geoffray, 1949).
- Pilons l'orge (1538), Claudin de Sermisy (1490-1562)

A interpretação dessas composições apresenta de imediato a necessidade de uma pronúncia apropriada, além da compreensão da letra. Com o devido cuidado, muita informação pode ser obtida a partir de trabalhos disponíveis na Internet. A busca por esta informação, além de ser um trabalho estimulante sobre a história da música, serve também

de estímulo a uma compreensão parcial de como se deu o processo de formação e evolução das línguas envolvidas (neste exemplo, Inglês, Espanhol e Francês) como também para uma melhor interpretação e apreciação destas obras. O presente artigo é uma breve exploração sobre como isto pode ser feito.

2. Contextualização histórica

As obras abordadas aqui compreendem o período que vai do final do século XV ao início do século XVII. Alguns marcos históricos relevantes que precedem esta época são:

- Queda de Constantinopla (1453)
- Invenção da Imprensa (1450)
- Invasão da América (1492)
- Antônio de Nebrija (1444-1522) publica a primeira Gramática Castellana (1492).

Com relação às línguas faladas naquele período, aquelas derivadas do latim estavam em franca transformação. De acordo com Manuel De Landa esta evolução não se deu de forma linear, mas de forma horizontal nas diferentes cidades geograficamente distribuídas, e de forma vertical, nas diferentes classes sociais, dentro de uma mesma cidade (De Landa, 2000). O império romano havia se esfacelado séculos atrás. Enquanto o Latim original era de certa forma preservado pela ação da Igreja, e pelas classes dominantes, fora dos muros destas instituições havia uma grande variação de línguas e dialetos derivadas do Latim vulgar. No século IX o gramático Alcuin informou a Alexandre Magno que fora dos muros do castelo se falava uma outra língua que não o Latim rústico (De Landa, 2010). Durante os séculos compreendido entre os anos 1000-1300 houve uma cristalização de alguns dialetos, resultante do rápido crescimento urbano e intensificação do comércio. De forma análoga ao ocorrido no período de Carlos Magno, o gramático espanhol Antonio de Nebrija procurou a rainha Isabella I de Castilla para destacar a importância de uma padronização da língua castelhana, embora a mesma não tivesse dado a devida importância ao assunto.

A língua latina vulgar no que ainda poderia ser chamado de império romano ocidental, a partir de sua capital, Roma, deu origem às línguas neolatinas (Italiano, Francês, Espanhol, Galego, Português, entre outras).

As regiões contíguas (que compartilhavam fronteiras) falavam línguas similares, mas as diferenças aumentavam com a distância, de modo que regiões distantes umas das outras não comunicavam bem entre si.

Uma figura mostrando a evolução de algumas destas línguas (e do inglês) ao longo do período de interesse é mostrada a seguir



Fig. 1 – Esquema representando a transformação de algumas línguas europeias ao longo do tempo (Fonte: o autor).

Finalmente vale a pena destacar que nesta época as músicas eram registradas em manuscritos cuja replicação dependia grandemente dos responsáveis pela execução das cópias, um processo dispendioso do ponto de vista financeiro e fortemente dependente do copista.

Originalmente as músicas eram registradas em manuscritos e posteriormente em blocos de madeira (como uma xilogravura). Com a invenção da imprensa “automática” por Gutemberg em 1450, a reprodução de documentos contribuiu para uma certa padronização das línguas. No campo da música a reprodução de partituras tornou-se mais

frequente e também teve seu impacto sobre a reprodução de partituras (<https://musicprintinghistory.org/>, vista em dezembro de 2023).

3. Madrigal Renascentista Inglês

A música *Of all the birds that ever I see*, de Thomas Ravenscroft, traz um exemplo interessante das alterações sofridas na língua inglesa do período em que a mesma foi composta (1609, quando ocorreu a transição do padrão Chancery para o Inglês moderno primitivo), até os tempos atuais. A sentença “... *and he is a knaue that drinketh now...*” é bastante ilustrativa pois podemos destacar as palavras *drinketh* and *knaue*. Em primeiro lugar, estas palavras provavelmente correspondem ao Inglês médio ou antigo (e, portanto, a um período anterior a 1609). A primeira é uma conjugação do verbo *drink* na terceira pessoa do singular do presente do indicativo do inglês antigo como consta na página do dicionário Merriam-Webster (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/eth>, vista em dezembro de 2023), que atualmente é escrita *drinks*. A pronúncia no entanto é um pouco surpreendente, ao menos para os falantes da língua Portuguesa: -eth (/əθ/), torna a palavra pronunciada algo como *drinkef* (a pronúncia do “r” também é diferenciada).

A segunda palavra (*knaue*), que ainda persiste no inglês atual, sofreu uma alteração na pronúncia e na grafia, fenômeno observado em diversas palavras inglesas, conhecido como A grande mudança vocálica (*the great vocal shift*) que ocorreu no período de 1400 a 1700, segundo o verbete “great vocal shift” da wikipedia, em Inglês (https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Vowel_Shift, vista em dezembro de 2023).

Inglês médio /a:/
/u:/ /æɪ/
knaue

mate out day
Inglês atual /ei/
/aʊ/ /eɪ/
/'kna:v(ə)/
/neɪv/

De acordo com o wiktionary, verbete “knaue” (<https://en.wiktionary.org/wiki/knaue>, vista em dezembro de 2023.) a grafia *knaue* é obsoleta, existindo somente a atual *knave*. Existe também um aspecto curioso a respeito do significado desta palavra, que a atualmente se refere somente a uma pessoa desonesta, mas no período em que a obra foi

composta significava também um servente, um pagem, uma rapaz do campo, segundo o dicionário Cambridge (<https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/knave>).

Finalmente, a palavra *now* deve rimar com o pronome *thow* que caiu em desuso sendo substituído no Inglês atual por *you*. Esta rima, já corresponde a um período do inglês moderno primitivo.

4. Madrigal Renascentista Francês

A letra de *Pilons l'orge* (Claudin Sermisy) apresenta algumas dificuldades, como exemplificado no trecho extraído do original apresentado na Fig. 2 seguir:

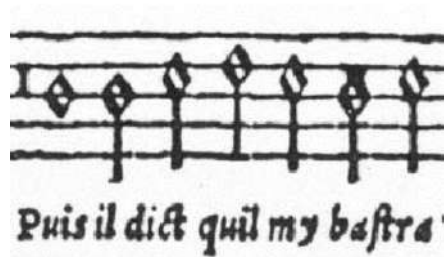


Fig. 2 – Trecho de um fac-símile da partitura de *Pilons l'orge* (extraído de <http://arenai.free.fr/Database.htm>, vista em dezembro de 2023)

A grafia em Francês atual é “*Puis il dit qu'il m'y batt'ra*” segundo consta na página da CPDL ([https://www.cpd.org/wiki/index.php/Pilons_l%27orge_\(Claudin_de_Sermisy\)](https://www.cpd.org/wiki/index.php/Pilons_l%27orge_(Claudin_de_Sermisy))), vista em dezembro de 2023). O verbo *battre* (bater, no sentido de dar uma surra) existia nesta mesma forma no Francês antigo. A escrita com o *s longo*, ligado ao *t*, na grafia original, embora exista em algumas línguas (como pode ser verificado em https://en.wikipedia.org/wiki/Long_s, vista em dezembro de 2023), não pôde ser encontrada como aparece nesta partitura, em uma busca na Internet (o que não significa que ela não exista). Da mesma forma, o pronome *my* não foi encontrado. Por consequência não é possível fazer afirmativas sobre a pronúncia apropriada desta frase, embora seja bastante provável que seja a mesma do Francês atual. O desaparecimento de algumas consoantes ocorreu ao longo do tempo como no caso do *c* em “*dict*” (atualmente “*dit*”) ou do *g* em “*ung*” (atualmente *un*) como pode ser observado na página da wikipedia em Francês para o verbete “*Old French*” (https://en.wikipedia.org/wiki/Old_French, vista em dezembro de 2023). Existe ainda uma outra consideração relativa ao aspecto tipográfico. A impressão de obras musicais dependia muito do tipógrafo, e da qualidade de sua oficina. A figura a seguir (Fig. 3) ilustra este ponto:



Fig. 3 – Trecho de um fac-símile da partitura de *Pilons l'orge* (extraído de <http://arenai.free.fr/Database.htm>, vista em dezembro de 2023)

Pode ser notado que a palavra *pilons* é grafada de formas distintas. Isto não significa necessariamente que ela deva ser pronunciada de forma distinta, mas pode, por exemplo, refletir a disponibilidade de tipos na oficina do tipógrafo, ou sua intenção de se empenhar mais (ou menos) na tarefa de composição tipográfica ou cópia (<https://musicprintinghistory.org/>, vista em dezembro de 2023).

Uma avaliação difícil também ocorre no *Tourdion*. Embora a música, de autor desconhecido, tenha sido publicada no século XVI, a versão difundida atualmente contém um trecho de autoria do musicólogo francês César Geoffroy, de 1949. No entanto, na página do [wikitrاد.org](https://www.wikitrاد.org) sobre esta música existe um comentário relativo à pronúncia do trecho “*Quand je bois du vin clairet*” (https://www.wikitrاد.org/Page/Le_tourdion, vista em dezembro de 2023). De acordo com esta fonte, *bois* deveria ser pronunciada *bouais* (no francês atual) para rimar com *clairet*, assim como *arbois* deve ser pronunciada *arbouais*. Na ausência de mais fontes bibliográficas sobre este assunto, estas informações devem ser consideradas com cautela.

5. Madrigal Renascentista Espanhol

As línguas antigas espanhola e castelhana apresentam uma diversidade de fonemas que variaram não somente ao longo do tempo, mas em uma mesma época variavam com a região.

Uma análise mais aprofundada se faz necessária. No entanto, aqui será adotada uma abordagem mais generalista. Antes de abordar as músicas propriamente nestas línguas, vale a pena comentar sobre a canção *Pase el agoa*, de autor desconhecido, que possui uma letra bastante singular, no sentido de que ela não se enquadra no castelhano antigo. A mesma parece conter uma mistura de dialetos originários do que hoje é atualmente o Português, o Espanhol, e o Francês, como pode ser observado abaixo no

trecho extraído do repositório digital da Real Biblioteca da Espanha (<https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/2396#?xywh=-533%2C-1%2C1694%2C923&cv=>, visitada em dezembro de 2023):

*Pase el agoa, ma Julieta. Dama,
pase l'agoa. Venite vous a moy.
Ju me'nanay en un vergel,
Tres Rosetas fui culler; Ma Julioleta, Dama,
pase el agoa. Venite vous a moy.*

Isto corresponderia talvez ao Galego, no entanto pelo que se observa em uma discussão disponível na página do [wordreference.com](https://forum.wordreference.com/threads/medieval-french-pronunciation-pase-el-agoa.1986790/) o assunto não parece esclarecido (<https://forum.wordreference.com/threads/medieval-french-pronunciation-pase-el-agoa.1986790/>, vista em dezembro de 2023). Assim, pela ausência de uma informação mais objetiva o recomendável é seguir as interpretações desta canção disponibilizadas por grupos mais notórios.

A principal dificuldade na pronuncia das músicas de origem espanhola, para falantes do Português, reside na variedade de pronúncias para “j”, “y” e “ll”.

Várias fontes dão orientações sobre esta pronuncia. Uma referência interessante pode ser encontrada no blog da professora de língua espanhola, Elena Azofra, da *Universidad Nacional de Educación a Distancia*, em que o assunto de interpretação de cações renascentistas espanholas foi abordado (<https://morflog.hypotheses.org/1701>, vista em dezembro de 2023). Um resumo é apresentado a seguir:

- No século XVI a diferença entre /b/ e /β/ já havia se perdido e as grafias com “b” e “v” deveriam ser pronunciadas como /b/.
- Já não existia o som /z/ ou “s sonora”.
- Os fonemas /z/ (algo como o “j” em Português) e /ʃ/ (algo como “ch” em Português) provavelmente já haviam se transformado em /x/ (algo como o “h” aspirado do Inglês). Palavras com “llorar” não deveriam ser iniciadas com /l/ (algo como “lh” em Português), mas com /j/.
- Palavras iniciadas com f (por exemplo, “fijo”) deveriam ser pronunciadas sem o “f” pois este já não possuía qualquer valor fonético.

A *International Phonetic Association* possui uma página que permite uma excelente experiência auditiva dos fonemas descritos acima (<https://forum.wordreference.com/threads/medieval-french-pronunciation-pase-el-agoa.1986790/>, vista em dezembro de 2023).

6. Comentários Finais

No período compreendido pelas músicas aqui comentadas as línguas faladas e escritas na Europa estavam em franca transformação e em muitos casos apresentavam diferenças importantes se comparadas ao que se fala hoje naquele continente. Estas diferenças se levadas em consideração na interpretação de um coral contribuem para elevar a qualidade das apresentações. Adicionalmente, a busca pelas informações relativas a estas diferenças representa uma experiência prazerosa de imersão no universo sociocultural daquele período. Com o acesso que existe atualmente a fontes de informação através da Internet é possível se levantar estas informações. No entanto, para que a credibilidade das mesmas seja atestada é muito importante o cruzamento das informações oriundas de fontes diversas. Neste trabalho foram utilizadas principalmente fontes de natureza “wiki”, como wikipedia.org, cpdl.org/wiki, como também bibliotecas que disponibilizam obras digitalizadas e páginas de algumas universidades. No caso da Wikipedia um simples cruzamento de informação pode ser realizado consultando-se o mesmo verbete em diferentes línguas, quando pode ser observada algumas diferenças significativas no conteúdo.

O autor agradece muitíssimo a colaboração da Dra. Tai Cossich em Discussões, sugestões e apoio nas referências citadas.

Referências

- [1] De Landa, Manuel. *A thousand years of nonlinear history*. Zone, 2000.
- [2] De Landa, Manuel. *Deleuze: history and science*. Atropos, 2010.

A música sacra de Tom K para coro de vozes iguais: uma análise de *Refúgio*

Daniel Berg Cirilo Alves

db92747@gmail.com

Programa de Pós-Graduação em Música - Universidade Federal da Paraíba

Vladimir Alexandre Pereira Silva

vladimirsilva@hotmail.com

Unidade Acadêmica de Música - Universidade Federal de Campina Grande

Programa de Pós-Graduação em Música - Universidade Federal da Paraíba

Resumo: Antônio Carlos Batista Pinto Coelho, mais conhecido como Tom K, nasceu em Recife-PE, mas, desde os 13 anos de idade, viveu na capital paraibana. Destaca-se no cenário regional como regente de coro, arranjador e compositor, tendo obras instrumentais e vocais interpretadas no Brasil e no exterior. A música coral é, sem dúvida, a maior expressão musical de Tom K, que, em termos gerais, define a sua obra como BIS: Breve, Intensa e Simples (COELHO, 2021). O objetivo geral deste artigo, recorte de uma investigação mais ampla e em andamento, é analisar a obra *Refúgio* (TTBB), focando em aspectos estruturais e textuais.

Palavras-chave: Tom K. Regência coral. Literatura coral brasileira.

1. Antônio Carlos Batista Pinto Coelho: vida e obra

Antônio Carlos Batista Pinto Coelho (Tom K) nasceu em Recife, estado de Pernambuco, em 5 de setembro de 1953, filho do casal Dr. Oscar Pinto Coêlho e Julia Batista Pinto Coêlho, neta de imigrantes portugueses. Desde a infância, manteve contato com a música. Segundo relato pessoal, desfrutava em sua casa, no Recife, de uma imensa discoteca, deixada por seu pai, que faleceu quando ele tinha apenas 8 anos. Nela era possível ouvir estilos e gêneros variados de música, desde os consagrados clássicos da música erudita, como Bach, Beethoven e Mozart, até os populares como Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga e Marinês. Todos esses integravam a seleção musical daqueles primeiros anos de vida. Aos 13 anos, todavia, Tom K mudou-se com a família para a capital da Paraíba. Lá teria início uma vida nova, com amplos horizontes musicais. Foi em João Pessoa, portanto, que ele teve sua primeira aula oficial de música, com o professor Euclides Ponce Leon, que lhe ensinou a tocar violão popular, sem o uso da partitura.

Em 1973, iniciou os estudos em violão clássico, no Conservatório Antenor Navarro, fundado em 1931 pelo maestro Gazzzi de Sá (1901 – 1981), atualmente Escola de Música Antenor Navarro (EMAN). O violão seria o companheiro de Tom K por muitos anos, especialmente porque ingressou para o Bacharelado em Música (Violão), da Universidade

Federal da Paraíba (UFPB), graduando-se na classe do professor Djalma Marques. Como violonista, realizou diversos concertos por estados brasileiros como solista e em recitais nas várias cidades do estado da Paraíba. Ademais, como observa Mattos (2016, p. 130-131), ele participou da primeira orquestra de violões da Paraíba, fundou o curso de violão no Museu de Artes de Campina Grande e do Centro de Estudos do Violão, em João Pessoa, e foi professor de violão do Instituto Superior de Educação Artística (ISEA). Nessa mesma década, começou a estudar contraponto com o padre Jaime Diniz e harmonia e composição com o maestro José Alberto Kaplan.

Os primeiros contatos de Tom K com o canto coral remontam à EMAN, pois foi nesta instituição, também em 1973, que ele passou a integrar o coral do Conservatório, cantando no naipe dos baixos. Alix Nóbrega e Ísis Marinho foram suas primeiras maestras. Depois, em 1975, com a continuação dos estudos formais em música e sua experiência como corista, passou a participar, a convite de sua prima, Elisabeth Pimenta, do Madrigal Paraíba, regido pelo maestro Pedro Santos (COELHO, 2021, Depoimento Oral).

Tom K foi regente assistente do coral IPÊ, hoje UNIPÊ – Centro Universitário de João Pessoa, maestro do coral da Vila Romana, então chamada de IBRAVE, e coral da Associação do Pessoal da Caixa Econômica Federal (APCEF), grupo com o qual trabalhou da década de 1980 até 2023. De modo geral, ele regeu grupos de diversos níveis e categorias, desde os corais de empresas a coros de nível técnico elevado, como, por exemplo, o Madrigal Pedro Santos, o Coral da Fundação Musical Isabel Burity e o Coro Sinfônico da Paraíba, grupo com o qual realizou importantes concertos com a Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB), em parceria com seus respectivos regentes, como Elena Herrera, incluindo Eleazar de Carvalho, Miguel Angel Gilard, Isaac Karabchevsky, John Neschling, Cláudio Santoro e Roberto Tibiriçá. Tom K também regeu o tradicional novenário do Carmo, na capital paraibana, no início da década de oitenta, ocupando o cargo por mais de 25 anos.

É importante ressaltar que Tom K regia coros como uma atividade paralela ao seu trabalho como docente, carreira iniciada em 1977, quando começou a lecionar no Conservatório Antenor Navarro. Em 1986, entrou para a UFPB, onde atuou por mais de 30 anos no Departamento de Artes, atualmente Departamento de Educação Musical (DEM), como professor de Regência, Violão, Linguagem e Estruturação Musical, História da Música e Análise. Também exerceu cargos administrativos, como a chefia do DEM.

Antônio Carlos orientou um grande número de discentes, muito dos quais entraram para o mercado de trabalho como regentes, todos com expressiva atuação no cenário estadual e

regional. A lista é extensa, mas podemos destacar os nomes de Maria do Socorro Estrela, Anderson Florentino, Vladimir Silva, Erivan Silva e este pesquisador, para citar apenas alguns.

Toda essa experiência lhe conferiu o título de cidadão Paraibano, outorgado em 18 de abril de 2023. Compositor atuante e com considerável quantidade de obras, uma das quais serão discutidas em detalhes a seguir, Tom K, em 2003, foi um dos fundadores do Laboratório de Composição da UFPB – COMPOMUS. Algumas das suas obras estão publicadas, incluindo *Toré dos Mestres* (1996), publicado pela Editora da UFPB, obra em que descreve um ritual do Culto da Jurema, realizado na cidade de Alhandra, estado da Paraíba. É importante destacar que o *Toré* foi a primeira partitura publicada pela EDUFPB. Posteriormente, em 2007, a EDUFPB publicou seu segundo livro de partituras, *Oratório do rio*, e, em 2013, lançou, pelo projeto Coleção Humanidades, o terceiro livro, *Música Sacra para Coro*, segunda edição revista e ampliada (Figura 1).

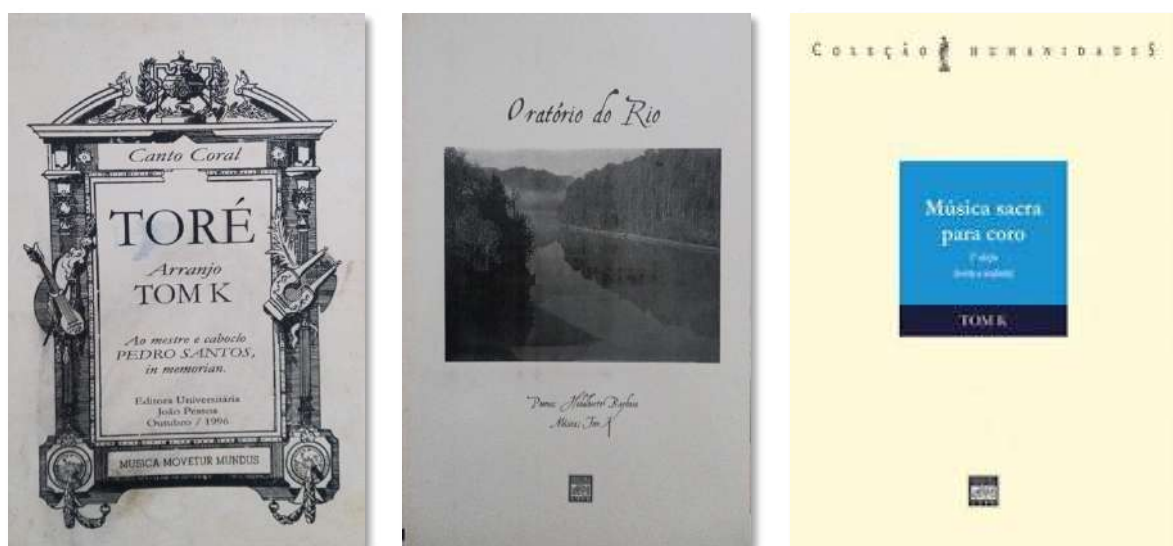


Figura 1 – Capa dos livros de Tom K publicados pela EDUFPB.
Fonte: Arquivo do pesquisador

A música coral é, sem dúvida, a maior expressão musical de Tom K, que, em termos gerais, define a sua música como BIS: Breve, Intensa e Simples. Ao todo, ele escreveu mais de duas centenas de peças para coros, incluindo arranjos e composições originais, utilizando textos bíblicos, do cancionário popular nacional, regional e de sua própria autoria. No início da sua carreira como compositor, ele via o texto como algo totalmente ligado à música, mas, por conta da influência do maestro e mentor Pedro Santos, que dizia que “o texto era um pretexto para se fazer música”, ampliou a ideia sobre a função do texto, fato que o permitiu trabalhar com mais

liberdade, observando criteriosamente as estruturas poéticas, sem necessariamente estar preso a elas.

De modo geral, na sua escrita coral, é possível perceber o cuidado que o compositor tem com a construção timbrística, a instrumentação e o texto. Tom K compôs grande quantidade de obras originais e arranjos, música secular e sacra, incluindo salmos, antífonas e missas para coro *a cappella* e com acompanhamento. Conforme Alves e Silva (2022) comentam, das 79 peças que integram o catálogo do referido músico, 80 por cento são de obras com temática sagrada, incluindo peças ligadas à tradição cristã e às religiões afro-ameríndias.

2. Refúgio: análise textual e musical

Refúgio é um moteto que Tom K escreveu em 2014 e dedicou ao Coro Masculino Filhos de Asafe, da Igreja Assembleia de Deus, de João Pessoa-PB. A peça foi estreada no mesmo ano da sua composição, no Festival Paraibano de Coros, na UFPB. Por conta do sucesso e da receptividade do público e dos intérpretes, o compositor escreveu outras três obras no mesmo estilo, isto é, *A paz de Deus*, *Ânsia* e *Bendito seja o sol*, que formam, segundo Coelho (2021), os *Madrigais Espirituais*¹.

Sobre os aspectos textuais, analisamos que *Refúgio* tem como base o Salmo 46, que tem onze versos. Este salmo e os dois consecutivos, 47 e 48, formam uma trilogia, pois é provável que a mesma circunstância histórica tenha servido de panorama para todos eles. O Salmo 46 foi dedicado ao mestre da música, especialmente aos *Filhos de Corá*², os “coraítas”, com indicação para ser um canto em Alamote, conforme o primeiro verso da versão da bíblia hebraica. Isso pode sugerir que a música deveria ser apresentada no registro agudo ou feita para as vozes agudas, segundo Spurgeon (2018). O estribilho, que se encontra nos versos 7 e 11 (*O Senhor dos Exércitos está conosco; o Deus de Jacó é o nosso refúgio*), devia originalmente também aparecer entre os versículos 3 e 4, segundo Charles (1990), pois possui duas divisões principais (v.1-3) e (v.4-6). Podemos, assim, deduzir que, por causa do termo (*selah*), no final desses versos, que exista uma pausa na música para uma mudança de caráter ou uma elevação do tom de voz ou, ainda, a entrada do refrão.

¹ O madrigal espiritual foi uma forma proeminente de música vocal no final do Renascimento e no início do período Barroco, fundindo textos religiosos com as ricas tradições harmônicas e contrapontísticas do madrigal secular. A forma era particularmente popular na Itália e na Espanha durante esta época, refletindo a profunda influência da Contrarreforma na música. Esse tipo de composição, com suas qualidades expressivas, lançou, em certa medida, as bases para as grandes obras corais e vocais sacras da era barroca, incluindo o oratório.

² Os coraítas são descendentes dos coatitas (Nm 16.1). O texto de Nm 4.17-20 mostra que as famílias de Coate eram importantes dentre as demais famílias de levitas (HUTTON 1992, p. 100-101).

Com relação aos aspectos estruturais, *Refúgio* tem 27 compassos e está dividida em cinco partes. As extensões vocais são as seguintes³: Primeiro Tenor, Ré₂-Lá₃; Segundo Tenor, Ré₂-Fá₃; Barítono, Lá₁-Ré₃; Baixo, Dó₁-Ré₃. Escrita em compasso quaternário simples, tem tempo moderado ($\text{♩} = 70$) e, como já dito, texto extraído do Salmo 46, iniciando a partir do quarto verso, sem obedecer a sequência padrão.⁴

A primeira seção, do compasso 1 ao 9, está em Lá maior e inicia-se em uníssono, com intervalos de oitava entre as vozes graves e agudas. A dinâmica indicada nos primeiros compassos é *piano*, contrastando no sexto compasso que é *forte*. O fim desta parte é marcado com um *sforzando* sobre o acorde de Dó sustenido diminuto, que prepara a modulação e dá início a uma nova seção (Figura 2).

Refúgio

Tom K

$\text{♩} = 70$

p

I Tenor
Há um ri - o cu - jas cor - ren - tes a - le - gram a ci - da - de de Deus.

II Tenor
Há um ri - o cu - jas cor - ren - tes a - le - gram a ci - da - de de Deus.

Barítono
Há um ri - o cu - jas cor - ren - tes a - le - gram a ci - da - de de Deus.

Baixo
Há um ri - o cu - jas cor - ren - tes a - le - gram a ci - da - de de Deus.

4

I T.
O san - tu - a - rio das mo - ra - das do Al - tís - si - mo, Deus es -

II T.
O san - tu - a - rio das mo - ra - das do Al - tís - si - mo, Deus es -

Bar.
O san - tu - a - rio das mo - ra - das do Al - tís - si - mo, Deus es -

Bx.
O san - tu - a - rio das mo - ra - das do Al - tís - si - mo, Deus es -

f

f

f

f

Figura 2 – *Refúgio*: seção inicial (c. 1-9), que corresponde ao primeiro verso do *Salmo 46*.
Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador.

³ Nesta análise, Dó₃ = Dó central.

⁴ Versão de João Ferreira Annes d'Almeida.

Na segunda seção, compassos de 10 a 13, a harmonia apresenta-se de forma ambígua, de modo que a tônica, Mi bemol maior, só se confirma no último compasso do trecho. A opção pela dubiedade harmônica parece estar em sintonia com o texto, que corresponde ao primeiro verso do salmo. O Lá sustenido diminuto do compasso 13 e o *sforzando* sobre a palavra *angústia* reforçam tal conexão (Figura 3).

I Tenor
Deus é nos - so re - fú - gio bem pre-sen - te na an - gus - tia

II Tenor
Deus é nos - so re - fú - gio bem pre-sen - te na an - gus - tia

Barítono
Deus é nos - so re - fú - gio bem pre-sen - te na an - gus - tia

Baixo
Deus é nos - so re - fú - gio bem pre-sen - te na an - gus - tia

Figura 3 – *Refúgio*: segunda seção (c. 10-13), que corresponde ao primeiro verso do *Salmo 46*.
Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador.

Na terceira seção, compassos 14 a 18, o compositor muda o tom, o modo, o andamento, o caráter e a dinâmica. Um novo cenário vai sendo construído, a partir do texto que corresponde ao sexto verso do Salmo 46. Esse trecho, em Sol menor, com indicação de *piano-crescendo*, andamento levemente mais *acelerado* e em uníssono, dá força ao texto: “Ele levantou a sua voz”. A melodia, por graus conjuntos e ascendente, chega ao ápice no compasso 17, *forte*, contrastando com o *piano* súbito, do compasso seguinte. O trecho finaliza suavemente com o primeiro tenor cantando uma melodia descendente e por graus conjuntos, como se estivesse derretendo, o que reitera a imagética sugerida pelo texto (Figura 4).

$\text{♩} = 90$
p cresc.
 I T As na - ções em - bra - ve - ce - ram os rei - nos se mo - ve - ram
 II T As na - ções em - bra - ve - ce - ram os rei - nos se mo - ve - ram
 Bar. As na - ções em - bra - ve - ce - ram os rei - nos se mo - ve - ram
 Bx As na - ções em - bra - ve - ce - ram os rei - nos se mo - ve - ram

3
f
p subito *pp*
 E - le le - van - tou a su - a voz e a ter - ra se der - re - teu.
f *p subito* *pp*
 E - le le - van - tou a su - a voz e a ter - ra se der - re - teu.
f *p subito* *pp*
 E - le le - van - tou a su - a voz e a ter - ra se der - re - teu.
f *p subito* *pp*
 E - le le - van - tou a su - a voz e a ter - ra se der - re - teu.

Figura 4 – *Refúgio*: terceira seção (c. 14-18), que corresponde ao sexto verso do *Salmo 46*.
Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador.

Na penúltima seção, compassos 19 a 22, Tom K utiliza o oitavo verso do Salmo 46, passagem na qual o salmista convida o leitor a contemplar as obras do Senhor: *Vinde contemplai as obras do Senhor que desolações tem feito na terra*. Nesse trecho, mais uma vez, há mudança de tom e modo, isto é, estabelece-se Dó maior como novo centro tonal. A alteração no andamento, agora mais lento e contemplativo ($\text{♩} = 70$), com intensidade *mezzo forte*, até o compasso 22, contribui para criar um efeito quase conclusivo, que é interrompido pela inserção do acorde de subdominante, que inicia a última seção (Figura 5).

$\text{♩} = 70$
 mf
 I Tenor
 As o-bras do Se-nhor vin-de con-tem-plai en-tre as na-ções Seu no-me e-xal-tai.
 mf
 II Tenor
 As o-bras do Se-nhor vin-de con-tem-plai en-tre as na-ções Seu no-me e-xal-tai.
 mf
 Barítono
 As o-bras do Se-nhor vin-de con-tem-plai en-tre as na-ções Seu no-me e-xal-tai.
 mf
 Baixo
 As o-bras do Se-nhor vin-de con-tem-plai en-tre as na-ções Seu no-me e-xal-tai.

Figura 5 – *Refúgio*: quarta seção (c. 19-22), que corresponde ao oitavo verso do *Salmo 46*.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador.

A coda, compassos 23 a 27, sintetiza toda a mensagem do Salmo 46. Esse trecho começa com um acorde de subdominante e deve ser executado duas vezes. Essa repetição enfatiza os elementos textuais, isto é, que *Deus é nosso refúgio, Deus é nosso pai*. A mensagem ganha mais força com a inserção do “Amém”, que não faz parte da passagem bíblica, mas foi utilizada, nesse contexto, repetindo o sentido conclusivo, a expressão “que assim seja”, representado pela cadência plagal⁵ (Figura 6).

I Tenor
 Deus éo nos - so re - fú - gio Deus é nos - so Pai. A - mém
 II Tenor
 Deus éo nos - so re - fú - gio Deus é nos - so Pai. A - mém
 Barítono
 Deus éo nos - so re - fú - gio Deus é nos - so Pai. A - mém
 Baixo
 Deus éo nos - so re - fú - gio Deus é nos - so Pai. A - mém

Figura 6 – *Refúgio*: última seção (c. 23-27), síntese do *Salmo 46*.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador.

⁵ Do latim ‘cadere’ = cair, desabar. Eventos harmônicos, rítmicos e melódicos. Fórmulas harmônicas usadas para sinalizar finais de frase, dando a impressão de conclusão momentânea ou definitiva. Elas marcam locais de ‘respiração’, pontuação harmônica, articulação na música; estabelecem a tonalidade; dão coerência à estrutura formal. Cadência Plagal (CP) [Amém] IV — I, com os acordes de IV e I em estado fundamental, e o I em posição de oitava. Geralmente precedida por uma cadência autêntica. (Também ii6 — I) (Moura, 2001).

3. Premissas interpretativas

Em *Refúgio*, Tom K preferiu utilizar uma estrutura homofônica, muito comumente adotada nos hinários, tendo o primeiro tenor a melodia principal, do início ao fim da música. Não obedecendo a sequência dos versos do Salmo, ele inicia a música com o quarto e quintos versos. O primeiro aparece na terceira seção, seguido do sexto e concluindo com o oitavo verso. Para a seção conclusiva, ele parafraseia o primeiro verso com o seguinte texto: *Deus é nosso pai*.

Essa peça diferencia-se das demais que integram os *Madrigais Espirituais*, porque é *a cappella*. Com grau de dificuldade intermediário, tem ritmo simples e repetitivo, apresentando mudanças complexas e repentinas nas harmonias, fazendo uso de dissonâncias. Vocalmente, as linhas melódicas têm grandes âmbitos, que exploram os limites, tanto nas vozes graves quanto agudas.

Para a execução deste repertório, o regente deverá investir no trabalho técnico-vocal junto a seus cantores, especialmente em relação à extensão do baixo, que vai do Dó₁ ao Ré₃, incluindo as dinâmicas de *piano* e outros recursos expressivos, como, por exemplo, *marcato*, *staccato* e *sforzando*. Além disso, é preciso observar a criação dos pontos culminantes, o gerenciamento do ar, tendo em vista as frases mais agudas e fortes, bem como a articulação, fato importante para a compreensão do texto e a ressonância.

Todos esses elementos exigem, atenção do regente, tendo em vista que, segundo o compositor, tudo foi intencionalmente pensado para criar uma sonoridade simples, mas que apresenta desafios para os intérpretes. Para construir a sonoridade almejada, a consulta a obras de referência, como, por exemplo, Fernandes (2009) e Trott (2020) pode ser um caminho viável.

4. Considerações finais

Tom K foi uma personalidade relevante no cenário paraibano, tendo atuado como violonista, docente, compositor e arranjador. Ao oficializar sua aposentadoria, em 2017, foi homenageado, em um concerto público intitulado *Recital BIS*, com o Coral Universitário da Paraíba “Gazzi de Sá”, na Centro Cultural São Francisco, na capital paraibana. Foi um evento especial, com a presença de familiares e amigos, que ressaltaram seu legado e vasta colaboração em diferentes segmentos.

Nos últimos três anos, por conta da pandemia provocada pelo COVID-19 e em virtude dos problemas de saúde, Tom K afastou-se um pouco da atividade como regente, trocando o

palco pelo escritório, onde dedicou-se com afinco à criação de novas obras, talvez consciente da finitude do seu tempo. O falecimento do maestro causou grande repercussão no cenário nacional, conforme nota da Nova Associação Brasileira de Regentes de Coros (NABRC-ABRACO) e de várias outras instituições e entidades país afora. A imprensa estadual deu grande destaque, como podemos ver nesta matéria, publicada no jornal A União, no dia 3 de outubro de 2023:

uma perda indescritível para a Paraíba, nas áreas de composição e de canto coral, nas quais ele também era referência no Brasil”, declarou o maestro e professor universitário Eduardo Nóbrega, referindo-se à morte do maestro Tom K, aos 70 anos de idade, ocorrida ontem, data em que o corpo também foi sepultado, no final da tarde, no Cemitério Senhor da Boa Sentença, localizado na cidade de João Pessoa.

(...)

Amigo de longa data, com quem se apresentava no naipe de baixo, o cantor Ottoni de Figueiredo Melo também lamentou a perda, mas ressaltou que “o legado do maestro Tom K foi o de difundir o canto coral, criando grupos em instituições públicas e particulares numa época em que esses grupos só existiam em igrejas e colégios”.

(...)

Maestrina da Orquestra de Violões da Paraíba, Carla Santos destacou a figura de Tom K. “Um ser humano sensível, de coração magnífico, de uma delicadeza, gentileza e sensibilidade, com quem regemos vários concertos da OVPB. Ele era parte da nossa vida musical e a contribuição que deixa é a sua própria obra”, disse ela, em meio à emoção, por causa da perda do amigo.

(...)

Já o maestro Carlos Anísio lembrou que Tom K participou do que considera a “era de ouro do canto coral na Paraíba”, nos anos 1970. “O maestro Tom K fez um trabalho muito profícuo na UFPB e na cena cultural, tendo fundado e mantido vários corais”, afirmou o regente.

(...)

Ex-professor da UFPB e referência internacional em etnomusicologia, o carioca Samuel Araújo lamentou a morte do regente. “Eu o conheci no final dos anos 1970 e, durante toda a minha residência em João Pessoa, tive no Tom K um grande amigo, alguém que considero uma das pessoas mais íntegras que conheci, além de um brilhante músico e um grande companheiro” (Cabral, 2023).

Finalmente, e como já mencionado, este trabalho é parte de uma pesquisa mais ampla sobre a vida e a obra de Tom K, especialmente a música escrita para vozes iguais (TTBB). É uma investigação pioneira, que vem preencher uma lacuna no registro de repertório de música coral produzida para esse tipo de formação no Estado da Paraíba. Mesmo sendo conhecido entre alguns regentes e coros, assim como divulgado em alguns projetos musicais, essa literatura ainda é pouco estudada em nosso meio. Esperamos, com essa investigação, contribuir para a memória e a divulgação da literatura produzida por compositores locais, expandindo as

possibilidades de escolha de repertório para coros brasileiros e do exterior interessados em cantar peças diferentes daquelas estabelecidas pelo cânone eurocêntrico.

Referências

CABRAL, Guilherme. **Tom K: uma referência ao canto coral**. Jornal A União, 3 de outubro de 2023. Disponível em: https://auniaio.pb.gov.br/noticias/caderno_cultura/tom-k-uma-referencia-ao-canto-coral Acesso em 22 de novembro de 2023.

ENTREVISTA, com o maestro Tom K.(S.l. S.n), 2021. 1 vídeo 1:45:04, publicado pelo canal: Daniel Berg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w58Y32w0S9M>. Acesso em: 30/11/2021.

FERNANDES, Ângelo. **O Regente E A Construção Da Sonoridade Coral: uma metodologia de preparo vocal para coros**. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, p. 483, 2009.

HUTTON, Rodney R. **“Korah (Person)”**. In: FREEDMAN, David Noel (Editor). The Anchor Bible Dictionary. Vol.4 K-N. New York: Doubleday, 1992.

HARRISON, Everret F; PFEIFFER, Charles F. (eds.) (1990) **Comentário Bíblico Moody**. Vol 2. São Paulo: Imprensa Batista Regular.

MATTOS, Amarilis Rebuá de. **A Novena de Nossa Senhora do Carmo de João Pessoa: a obra, autoria e recepção**. Tese Doutorado. Universidade Federal da Bahia. Escola de Música. Programa de Pós-Graduação em música. Salvador, 2016. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/24872> Acesso em 20 de novembro de 2023.

SPURGEON, C. H. **Esboços Bíblicos de Salmos**. São Paulo: Editora Shedd, 2018

TROTT, Donald L. **Conducting Men’s Chorus**. Atlanta: GIA Publications, 2020.

Coro Ars Canticus, trajetória de uma coralista

Ana Lúcia Bezerra Candeias

ana.candeias@ufpe.br

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Resumo: O coro Ars Canticus Laboratório de Vozes, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), surgiu em 2010 e finalizou suas atividades em 2023. Foi idealizado e regido pelo professor Sérgio Deslandes do Departamento de Música da UFPE. Tinha como objetivo geral: servir como um laboratório para a disciplina de Regência Coral. Reunia alunos de música que desejavam desenvolver habilidades na área de regência coral e pessoas sem formação em música que queriam participar do grupo. O texto tece algumas considerações sobre o canto coral, e traz uma cronologia da minha vivência como coralista desse coro no período de 2017 a 2023. Para o relato, o texto foi dividido em 3 (três) partes, a primeira parte trata do coro entre 2010 e 2016 (antes da minha entrada no coro), a segunda de 2017 a 2019 (período que já estava no coro e antes da pandemia), e a terceira finaliza com o período de 2020 a 2023 (período da pandemia, pós pandemia e até o encerramento desse coro).

Palavras-c

have: canto coral, música, voz

1. Introdução

O canto coral é uma reunião, uma congregação, uma tribo, onde mais que cantar tem-se um lugar de abraço, de acolhimento. Pessoas de diferentes crenças, gêneros, poder aquisitivo, formação profissional entre outros, se reúnem, divididas em naipes para cantarem de forma harmônica e conduzidas por um regente. O resultado de troca de energia, quando se canta em coral, extrapola a regência. É uma experiência transcendental, e onde todos os problemas que os coralistas possam ter, ficam naquele espaço de tempo do ensaio, minimizados, ou mesmo não mais presentes. A experiência em canto coral gera profundas modificações nas pessoas e novas formas de ver a vida. E para quem adentra no canto coral, nada será como antes em suas vidas. Alguns coralistas procuram adicionar mais conhecimentos ao que é visto no canto coral e se aprofundam na teoria e prática musical. Esse foi o meu caso como será visto mais adiante.

A literatura descreve diversos benefícios que o coro traz aos seus coralistas: socialização, autoconhecimento, harmonização entre outros. Eu vi esses benefícios na prática no período de 2017 a 2023 quando fui coralista do Ars Canticus Laboratório de vozes da UFPE (Universidade Federal de Pernambuco).

Os coros podem ser divididos por faixa etária: crianças, jovens e adultos, e idosos. Em cada uma dessas faixas, tem-se formatos pedagógicos específicos de desenvolvimento

do canto coral. Porém, de forma unânime, tem-se uma ação transformadora de todos que nele participam. No caso do Ars Canticus Laboratório de vozes, a formação era, em sua maioria, de estudantes da graduação de várias áreas do conhecimento e também de música, e alunos de diferentes pós-graduações da UFPE. Também era formado por técnicos e professores dessa instituição. Além disso, tinha-se os coralistas extramuros. Os alunos de música que participavam desse coro eram aqueles que desejavam desenvolver habilidades e prática na área de regência coral. Existia em todos os componentes de coral características bem similares: alegria, irreverência, mente jovem, algo de teatral. Tudo isso era cuidadosamente lapidado pelo regente Sergio Deslandes. O Ars Canticus trazia consigo uma bagagem de criatividade em seu formato de apresentações, e por lá passaram centenas de pessoas.

As atividades no coro (ensaios e apresentações) eram também vistas pelos alunos da UFPE como oportunidade de obter carga horária em atividades extras, e cumprirem parte da carga horária total de seus respectivos cursos.

Uma dificuldade do Ars Canticus era a alta rotatividade de membros do coro. Alguns coralistas eram fixos e davam a sustentação para os iniciantes que, semestralmente entravam e também saíam desse coro. Eu fui uma coralista do tipo fixa, nesse coro, pois entrei em 2017 e permaneci lá até seu término em 2023.

Essa alta rotatividade se dava porque o coro, em sua maioria, como já mencionei, era formado por alunos universitários, e os cursos nos quais eles pertenciam obedeciam a um formato semestral. Além disso, as férias, recessos, feriados geravam paradas sistemáticas nos ensaios. O período de provas na UFPE causava problema de faltas aos ensaios e/ou nas apresentações do coro. O regente do Ars precisava adaptar o coro a esse ritmo universitário. Tinha-se que, praticamente, recomeçar as atividades do coro, a cada novo semestre. Isso limitava, de uma certa forma, o desempenho que o regente desejava para o ARS CANTICUS.

O repertório sempre trazia boas surpresas. A seleção das músicas era em sua maioria da MPB (Música Popular Brasileira) e com arranjos adaptados aos coralistas que se tinha naquele semestre no coro. Em geral existia uma aceitação muito boa do repertório. Algumas músicas eram denotadas como “chiclete”, em tom de brincadeira, por não saírem do ouvido dos coralistas, depois dos ensaios. Dentro desse repertório, músicas de autores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Belchior, Milton Nascimento, Luiz Gonzaga, Flaira Ferro, Arnaldo Antunes, Vila Lobos, entre outros, encantaram os coralistas que, por sua vez, encantaram o público.

As mídias sociais foram incluídas para auxiliar o coro na comunicação dos integrantes e do regente. O grupo de *whatsapp* do coro foi criado em 20/05/2015, depois veio o facebook em 2018 (<https://www.facebook.com/arscanticus/>) e posteriormente o instagram @coralarscanticus.

Um local para ensaiar e locais para se apresentar, eram problemas, nem sempre triviais, a serem resolvidos semestralmente, pelo regente do Ars Canticus. Foi assim que, por uma necessidade de um local para ensaiar que o Prof. Sergio Deslandes conversou comigo, que sou do Departamento da Engenharia Cartográfica/UFPE, para vermos uma solução para isso. Pensamos na união de duas temáticas Cartografia e Música e conseguimos a aprovação de dois projetos pelo SIGPROJ, Protocolo - 383292.2167.115131.06062022, Edital - 2022-07 – edital PIBEXC de apoio financeiro a programas e projetos de extensão/ UFPE. ao SIGPROJ, protocolo - 369410.2040.115131.24052021, 2021-01 - edital de credenciamento de ações de extensão nas modalidades programa, projeto, curso, evento e serviço/UFPE. Fiquei como coordenadora desses projetos e o Prof. Sergio como vice coordenador.

Assim foi possível termos o local de ensaio. O CTG (Centro de Tecnologia e Geociências) da UFPE (Universidade Federal de Pernambuco) cedeu o auditório para os ensaios, e depois um anfiteatro do 1º. Andar. Além disso, tivemos uma disciplina de extensão com esse propósito de ligar a cartografia/geografia as letras das músicas que eram cantadas pelo coro. Artigos de congresso foram gerados com esse enfoque (Candeias et al., 2023; De Melo et al., 2023, Candeias e Deslandes 2019). Fizemos uma palestra para formação de professores de Geografia do Estado de Pernambuco, no primeiro semestre de 2022, no Colégio Nóbrega mostrando como trabalhar com a didática das letras das músicas e a Cartografia/Geografia para o ensino médio.

A pesquisa também ficou inserida no contexto do canto coral e, em 2018 foi criado o grupo Mar de Corais. Tivemos vários desdobramentos a partir dessa temática e que podem ser vistas no link <https://sites.ufpe.br/grupomardecorais/>

A seguir, tem-se uma visão do coro ARS CANTICUS em três épocas. A primeira versa sobre o coro entre 2010 e 2016, antes da minha entrada. A segunda de 2017 a 2019, é um período antes da pandemia e que eu já estava no coro. E a terceira no período de 2020 a 2023, abrange o período da pandemia, pós pandemia, até o encerramento desse coro.

2. Período de 2010 a 2016

O Ars Canticus começou em 2010 quando Sérgio Deslandes iniciou suas atividades como professor na UFPE. A Figura 1 mostra fotos dos componentes do coro em 2010, 2011 e 2012. Apesar de, naquela época, não pertencer ao coro, já tinha ligação com um dos integrantes. Vejo nessa figura, no ano de 2012, Luciano Macedo Guimarães (1), que foi meu orientando de trabalho de conclusão de curso na Engenharia Cartográfica e, que era naquela época, meu orientando de mestrado no PPGCGTG, pertencia ao ARS.

Outros membros do coro em 2012, como Rachel (2), e Linda (3) que também estão na Figura 1, fizeram parte de minha trajetória como coralista, bem depois de 2012. A busca dessas recordações fotográficas me trouxe essas novidades na escrita deste texto.

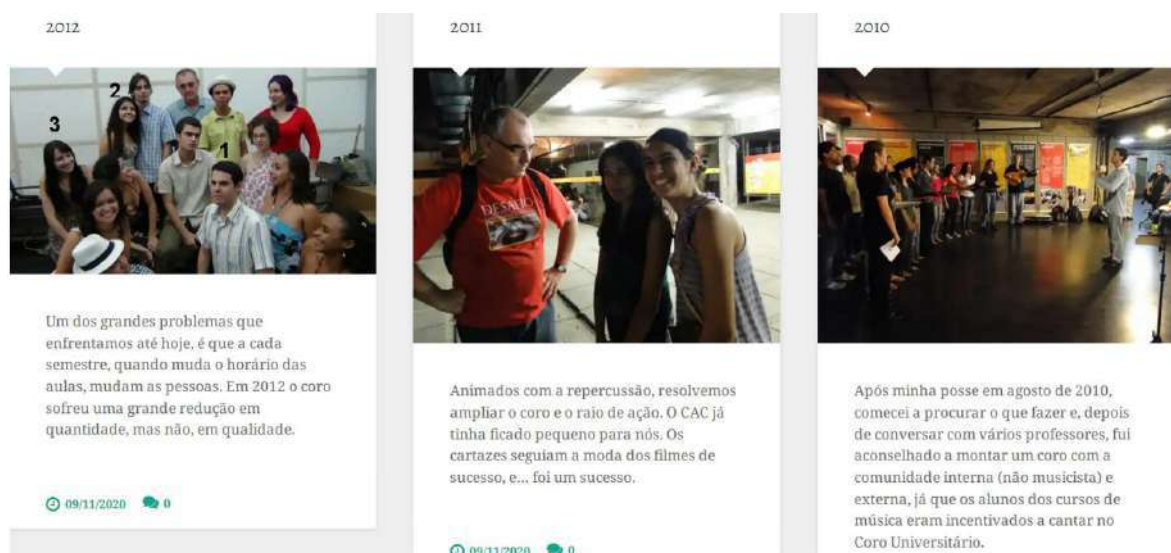


Figura 1 – Linha do tempo do Ars Canticus

Fonte: <https://arscanticus.wordpress.com/>

Guardo boas recordações de outros coralistas que estavam lá no ARS, quando entrei em 2017. Entre eles destaco Nataly, que cursava enfermagem, e que ficou no coral até 2018. Ela era do naipe das contraltos e, depois foi para o naipe das sopranos. Nataly me ajudou a desvendar a leitura da partitura das músicas com naipes para coro. Saturno, que era matemático e, também formado em dança, gerou performances para algumas músicas apresentadas pelo ARS. Saturno era dos naipes dos tenores. Ele saiu e voltou várias vezes ao coro. A última saída foi antes do término da pandemia da COVID.

Lembro também de Washigton, que fazia o curso de letras e, já era formado em psicologia. Ele tinha uma voz linda e potente de tenor. Adorava tirar fotografias dos membros do ARS. Eu também adquiri essa mania de fotografar e gravar áudios para eternizar aqueles belos momentos. E Marcílio, que fazia o curso de ciências contábeis, era também era do naipe dos tenores. Esses dois Washington e Marcílio ficaram no coro até o seu término em 2023.

3. Período de 2017 a 2019

Eu entrei no coro em 2017. Eu precisava fazer algumas mudanças na minha vida, precisava equilibrá-la (Figura 2). Existiu uma oportunidade a partir de uma chamada para novos componentes do Ars Canticus, pela ASCOM/UFPE, no início daquele ano. Eu já tinha noção de leitura de partitura e flauta doce. Houve seleção para entrada no coro ARS CANTICUS que ocorreu no CECON (Centro de Convenções) da UFPE, na sala 15.

Muitas pessoas queriam participar e aguardavam sua vez de ser chamado para sala. Chegou a minha vez. Eu cantei a música Azul de Djavan, a capela, para Sergio Deslandes e para o monitor dele. Acho que gostaram da minha voz porque fui aprovada. Daquele momento em diante a música entrou formalmente na minha vida. Ficou mais fácil lidar com os problemas de saúde da família, stress no trabalho, rotina e, consegui equilibrá-los de forma mais eficiente com a ajuda da música e de novos amigos que encontrei no coro.



Figura 2 – Início de 2017 e a necessidade de equilíbrio.

Os ensaios do coro eram no CECON da UFPE na sala 15. Depois veio, um pouco antes do São João de 2017, a 1ª. Apresentação na Escola de Arte João Pernambuco. Cantamos: Derramaram o Gáí (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), Lisbela (Caetano Veloso e José Almino) entre outras músicas. Subir no palco e cantar com o coro foi mágico para mim.

O ano de 2018 trouxe muitas novidades e apresentações para o ARS CANTICUS. As Figuras 3 e 4 mostram respectivamente a apresentação do coro no Centro Cultural dos Correios, Recife/PE (<https://www.facebook.com/arscanticus/videos/1953753681409709>) e no Festival Paraibano de Coros em João Pessoa¹

No repertório estavam músicas como San Vicente (Milton Nascimento e Fernando Brant), O Velho e a Flor (Vinicius de Moraes e Toquinho), *The Lion Sleeps Tonight* (Solomon Linda).

Na Figura 3(a) tem-se uma fotografia com a organização da mostra para exibição de todos os cartazes das apresentações do coro de 2010 a 2018. Desenhos feitos pelas crianças de Paula (uma das coralistas do naipe das contraltos), e poesias, algumas que fiz para o coro e uma que declamei naquele dia, na apresentação, também estavam lá nessa exposição. Observa-se ainda nessa fotografia que alguns dos coralistas estão caracterizados com adereços de carnaval. É que fazia parte da performance no palco de uma das músicas apresentadas que era da época de antigos carnavais. A Figura 3(b) mostra o Prof. Sergio Deslandes regendo o coro e, na Figura 3 (c) o aluno de música Alber que nos auxiliava como monitor.



Figura 3(a) – Apresentação no Centro Cultural dos Correios em 2018 organização de uma mostra para exibição de todos os cartazes das apresentações do coro de 2010 a 2018

Fonte: <https://www.facebook.com/arscanticus/videos/1953753681409709>

¹ <https://www.facebook.com/arscanticus/videos/201834207431883/> acesso em: 26/02/2024
<https://www.facebook.com/arscanticus/videos/2149821781742916/> acesso em: 26/02/2024



Figura 3(b) – Apresentação no Centro Cultural dos Correios em 2018 - Prof. Sergio Deslandes, regendo o coro

Fonte: <https://www.facebook.com/arscanticus/videos/1953753681409709>



Figura 3(c) – Apresentação no Centro Cultural dos Correios em 2018 - Alber regendo o coro

Fonte: <https://www.facebook.com/arscanticus/videos/1953753681409709>

A Figura 4 mostra o ARS no Festival Paraibano de Coros em João Pessoa. A regência foi do Prof. Sergio Deslandes e também do aluno Alber Lages, monitor do coro.



Figura 4 – Apresentação no Festival Paraibano de Coros - João Pessoa – 2018

<https://www.facebook.com/arscanticus/videos/201834207431883/>

<https://www.facebook.com/arscanticus/videos/2149821781742916/>

A nossa primeira apresentação em 2019 foi XVII Religare Canticus, no dia 04/05/2019 na Igreja de Nossa Senhora da Conceição. Além de outras músicas, cantamos *Stabat Mater* do maestro Tom K.

No dia 12/10/2019, em comemoração ao Dia das Crianças, fizemos uma apresentação ao ar livre na feirinha da Torre (Figura 5). Todos os integrantes estavam devidamente caracterizados com diferentes fantasias. O público gostou muito e aplaudiu bastante. O maestro veio vestido de fantasma. O repertório era todo dedicado às crianças. Cantamos Galinha d'Angola (Osvaldo Lacerda), Três Cantos Nativos dos Índios (sic) Kraos (Ambientado por Marcos Leite) entre outras.



Figura 5 – Apresentação na Feirinha da Torre

Em julho participamos do UFPE no meu quintal. Era a primeira vez que o Ars Canticus estava indo para o interior de Pernambuco. A apresentação foi no município de Betânia, em uma igreja e o público gostou muito do coro (Figura 6). Cantamos Respeita Januário (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga) entre outras.



Figura 6 – Ars Canticus no UFPE no meu Quintal, Município de Betânia

O Ars Canticus também esteve presente no II Colóquio Mar de Corais (Figura 7). Ítalo (Tenor) e Eu (Contralto) fizemos um dueto na música muito romântico (Caetano

Veloso) e o coro também participava no arranjo da música. Era a primeira vez que eu fazia um dueto. Foi emocionante para mim.



Figura 7 – Apresentação no II Colóquio Mar de Corais

A mistura dos coralistas com os alunos de música da disciplina de Regência gerava um resultado muito bom para o coro, e um exemplo disso pode ser visto em 2019 onde se gravou o clipe da música sombra (https://www.youtube.com/watch?v=s_qWL5i_1WQ), do Prof. Sergio Deslandes, em comemoração aos 10 anos do Ars Canticus. Essa música escolhida foi selecionada para integrar o *Brazilian Online Composers* da Funarte (Figura 8).



Figura 8 - Clipe da música sombra
https://www.youtube.com/watch?v=s_qWL5i_1WQ

De uma forma geral, todos do coro estão ainda hoje conectados. Cantar em coral gera um sentimento de família. São laços que continuam por muito tempo nos amarrando para ficarmos juntos. Destaco as contraltos Janine, Paula, Alexsandra e Andrea que cantaram comigo nesse período de 2017 a 2019. Fizemos uma amizade que perdura até hoje. As sopranos Vaquiria, Camila e Raquel também conheci naquela época, e a amizade também se mantém até os dias atuais. Os baixos Nikolas e Jackson, e os tenores Washigton, Ítalo, Marcílio e Saturno também estão incluídos nessa lista de amizades feitas nessa época e que dura até hoje.

4. Período de 2020 a 2023

Em 16 de março de 2020, a UFPE decretou paralização de todas as atividades devido a COVID-19. A pandemia que iniciava naquele ano e assolava o mundo. Chegou a Brasil e a UFPE como todas as instituições de ensino tiveram que parar suas atividades. A Figura 9(a) mostra alguns registros do 6º UFPE no meu quintal, no início de 2020 e onde o problema da COVID-19 ainda não estava presente. Depois disso o ARS CANTICUS e o mundo inteiro precisaram ficar em *lockdown*.

Tivemos que aprender a usar diferentes ferramentas de videoconferência para a continuação das atividades. Naquela época, existia o lockdown. Era proibida qualquer atividade que reunisse pessoas. Todos deveriam ficar em casa. Foi um período difícil que melhorou apenas quando começou a vacinação no Brasil, no primeiro semestre de 2021.

E como fazer com os ensaios do canto coral naquela época? Como deixar separado o que precisava estar junto? E as apresentações? Eram muitas perguntas sem respostas. Naquela época vários regentes morreram de COVID-19 por receber carga viral dos componentes do coro que estavam infectados de COVID-19 e não apresentavam sintomas. Descobriu-se depois que, ao cantar, a emissão de partículas de saliva com contaminação de COVID-19 era muito maior que quando se falava.

O Ars Canticus utilizou o sistema de videoconferência com Google Meet, Zoom e chamada de vídeo pelo *Whatsapp* para fazer os ensaios. Havia o retardo (*delay*) do sistema que impedia que as pessoas cantassem em conjunto. Além disso, nem todos os coralistas tinham celular e/ou computador adequado, além de internet, para fazer a conexão. O Prof. Sergio, nosso maestro, então trabalhou com todos juntos na videoconferência, mas, individualmente, cada um dos coralistas, cantava sua parte. Para facilitar dividiu-se os naipes

sopranos e contraltos em um dia e os baixos e tenores em outro. A partitura era colocada para ser visualizada para todos. O regente cantava uma parte da música, e cada coralista, individualmente, repetia essa parte da música e os demais ficavam com seus fones mutados.

O *Whatsapp* do grupo do ARS fervilhava de conversas. Era uma das maneiras seguras de se estar em contato com todos mesmo precisando manter a distância pelo *lockdown*. Foi daí que surgiu a “Rádio Naftalia”. Eu criei um programa musical que só funcionava no *Whatsapp* do grupo. E podia entrar no ar a qualquer horário do dia ou da noite. Eu cantava músicas antigas, em geral da MPB, e com dedicatória especial para alguém do grupo, ou para todos. Meu companheiro João me ajudava tocando Violão.

Passávamos algum tempo treinando as músicas, nos intervalos do trabalho remoto, e depois cantávamos para o grupo. Isso amenizava a situação que a COVID-19 nos trouxe e, deixava o grupo de uma certa forma animado. Depois, fiz um curso de violão online, a partir daí eu cantava e tocava violão em algumas músicas. Alguns do grupo se aventuraram a participar da programação da rádio. Outros pediam uma música especial para ser cantada. Foi um tempo difícil e que conseguiu ser também divertido com a rádio naftalina. Foi um tempo de distanciamento social e curiosamente de união do coro.

As pesquisas sobre vacinas se iniciaram já em 2020. Enquanto isso, tinha que se manter as mãos muito higienizadas com álcool, distanciamento social. Depois veio o recurso da utilização de máscara, primeiro confeccionadas com panos e depois em um papel adequado para evitar a contaminação. Elas eram compradas em farmácias e outros locais.

Precisávamos sair um pouco de nossas casas. Foi possível se fazer ensaios ao ar livre. Fazíamos aos sábados no início da tarde, na entrada da biblioteca central da UFPE, com máscara e distanciamento social.

Cantar com máscara, não era fácil para os coralistas. E o regente não conseguia ter aquele resultado sonoro desejado. Foi muito complicado naquela época. No final de 2020, nos reunimos para cantar presencialmente, no laguinho, local aberto na UFPE, mas, com distanciamento social (Figura 9 (b)).

A Figura 10 mostra um resumo da participação online do ARS CANTICUS na FEMACO (Festival Maranhense de Corais) que ocorreu entre 16 a 20 de novembro de 2020.



Figura 9 – Ano de 2020. (a) Início do ano sem máscara. (b) Final do ano, a máscara era necessária devido a pandemia de COVID-19



Figura 10 – Participação do ARS CANTICUS na FEMACO de 2020.

O segundo semestre de 2021, quando já tinha vacina, nos deu a possibilidade de ensaiarmos no Memorial de Medicina da UFPE (Figura 11). E Fizemos algumas apresentações no final desse ano de 2021. Estávamos voltando com ensaios presenciais, sempre aos sábados. Nessa época também descobri um câncer e comecei a fazer quimioterapia no final daquele ano. Apesar de ser um momento complexo para mim, e ter a

COVID-19 para complicar um pouco mais, a música, o coral, os ensaios, as apresentações, deram-me a energia e uma certeza de que tudo aquilo iria passar.

Dentro do repertório cantamos Canções e Momentos e destaco uma parte da partitura (Figura 12) que me fazia voar, ir ao infinito cantando com os meus colegas. Clécia no Soprano, eu no contralto, Washington no tenor, e Nikolas no Baixo. A música mais que nunca tinha um sentido profundo de felicidade para mim.

Fizemos também uma apresentação no COMPAZ da caxangá no final de 2021 e a Figura 13 mostra o ARS CANTICUS nesse dia.



Figura 11 – Memorial de Medicina em 2021

Fonte: arquivo pessoal

SOLOS

9

S E-la vai ao in-fi ni - to E-la a-ma - rra to-dos nós

A in - fi - ni - to E-la a-ma - rra to-dos nós

T/B in - Fi - ni - to E-la a-ma - rra to-dos nós

13 G⁹ G/C G C⁹ C/D G

S E é um só sen-ti-men to na pla-téi-a e na voz. voz

A E é um só sen-ti-men to na pla-téi-a e na voz. voz

T/B E é um só sen-ti-men to na pla-téi-a e na voz. voz

Figura 12 – Canções e Momentos (Milton Nascimento e Fernando Brant).



Figura 13 – COMPAZ da Caxangá
Fonte: arquivo pessoal

O Ano de 2022 trouxe de a volta das aulas presenciais e os ensaios precisavam ocorrer no campus Recife da UFPE para facilitar o deslocamento dos coralistas, e os ensaios vieram para o auditório do CTG e depois para o anfiteatro do 1º. Andar do CTG (Figura 14 e 15) devido ao que já foi comentado anteriormente no texto. Além disso, tivemos uma disciplina de extensão com esse propósito de ligar a cartografia/geografia com as letras das músicas que eram cantadas pelo coro.

Por outro lado, fiz a minha cirurgia no final de abril de 2022, continuei com a quimioterapia mais leve. Já tinha feito seis sessões de quimioterapia antes da cirurgia e, fiz mais doze depois da cirurgia, finalizando no segundo semestre de 2022. Fiz também quinze sessões de radioterapia (sessões diárias). E, por incrível que pareça faltei muito pouco aos ensaios do coro! Não deixei de lecionar as minhas aulas, orientar meus alunos da graduação e da pós-graduação.



Figura 14 – Ensaio no Auditório do CTG

Fonte: arquivo pessoal

Ensaio no Anfiteatro 1º andar do CTG



Figura 15 – Ensaio no anfiteatro do 1º. Andar do CTG

Fonte: arquivo pessoal

No ano de 2022 tivemos várias apresentações. Uma delas está mostrada na Figura 16 e foi no Memorial de Medicina no final desse ano. A máscara usada para prevenção contra a COVID-19 pelos coralistas, estava, aos poucos, deixando de ser usada. A vacina contra COVID-19 era eficiente.

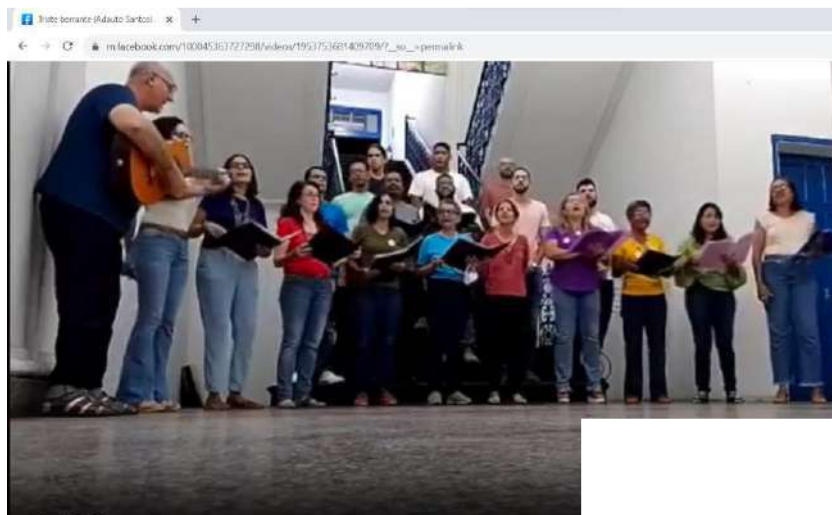


Figura 16 - Apresentação no Memorial de Medicina em 2022

Nos primeiros dias de 2023 tivemos a notícia que nosso regente Sergio Deslandes não continuaria com ARS CANTICUS. Depois desse comunicado difícil para todos, houve

a continuidade por mais um semestre do ARS para finalização das atividades. Fizemos algumas apresentações em 2023, sendo a última no Centro de Educação. O público nos recebeu, como sempre, de forma calorosa. Cantamos em todas as apresentações de 2022 até 2023 a música Alguém Cantando de Caetano Veloso (Figura 17).

Março 2017

Alguém Cantando

Caetano Veloso
Arr. Ana Lúcia Gaborim

Dm G
Al - guém can - tan - do... lon - ge - da - qui al -
Al - guém da - qui al -

S
guém can - tan - do lon - ge lon - ge al - guém can - tan - do mai - ta al -
A
guém lon - ge al - guém al -

S
guém al - guém ou - vir Al -
A
guém can - tan - do bem al - guém can - tan - do bem de sen - vir al -

S
guém can - tan - do algu - ma can - ção A voz de al - guém nos re - man - si -
A
guém can - ção a voz i - tem - si -

Figura 17 – Alguém Cantando (Caetano Veloso)

Houve a ideia de se tentar continuar com esse coro sob uma nova direção, o novo local de ensaio era agora a ADUFEPE (Figura 18). Porém não houve uma adequada habilidade da pessoa para essa continuidade e o ARS CANTICUS terminou.

Associação dos Docentes da UFPE

ADUFEPE
ASSOCIAÇÃO DOS DOCENTES DA UFPE

HOME INSTITUCIONAL TRANSPARENCIA PUBLICAÇÕES GALERIA JURÍDICO CARRERA

**Coro Ars Canticus convoca
você para cantar!**

Ensaio de 3ª Feiras das 17h às 18h30 no auditório da Adufepe

APOIO: **ADUFEPE**

Figura 18 – ADUFEPE e última chamada do ARS CANTICUS

A rádio Naftalina, inventada por mim, durou até o término do coro em 2023. As últimas músicas que cantei na rádio, e com acompanhamento do violão de João, foram de despedida porque o coro já havia acabado, mas, o grupo no *whatsapp* ainda funcionava. As músicas foram: Alguém Cantando (Caetano Veloso), no dia 13/06/2023 (uma música que cantamos no ARS); Estrela (Gilberto Gil), no dia 20/07/2023; Estrela, Estrela (Vitor Ramil) no dia 29/07/2023; Seu olhar (Arnaldo Antunes/Paulo Tatit) no dia 13/08/2023 (uma música que também cantamos no ARS). Depois disso, a rádio parou de funcionar.

Os desdobramentos obtidos a partir do ARS CANTICUS são várias e mostradas na Figura 19 tais como o Grupo de Pesquisa Mar de Corais, Os Colóquios, o Aplicativo Mar de Corais, O início do Vox Amatória, A ópera As Emparedadas, livros direcionados ao canto coral. Essas informações podem ser vistas em <https://sites.ufpe.br/grupomardecorais/>

Além disso, também procurei saber um pouco mais sobre música. A Figura 20, mostra de forma resumida, os desdobramentos de 2018 até o relato desse presente artigo. A música faz parte de mim.

Olhando o que ocorreu desde a minha entrada no ARS CANTICUS em 2017 até hoje, vejo que tenho me aprofundado no conhecimento de música com canto coral. Agradeço ao Prof. Sérgio Deslandes que acreditou e me incentivou. Tive a oportunidade de participar do coro da Nona Sinfonia de Beethoven em 2023 (Figura 21), no naipe das contraltos, e com apresentações no Teatro Santa Isabel e na praça do Arsenal, no Recife Antigo.

A experiência com o ARS CANTICUS gerou em mim profundas modificações na forma de ver a vida e de me conhecer um pouco mais. Também vi que a música tem o dom de atenuar e nos dar forças para enfrentar os problemas da vida. No meu caso, o canto coral foi um caminho para me aprofundar na teoria e prática musical.

Desdobramentos a partir do Ars Canticus

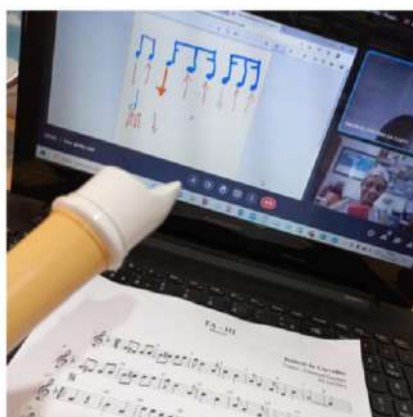


Participação na ópera Emparedadas

Início do VOX



Figura 19 – Desdobramentos a partir do Ars Canticus – parte 1



- Aula de Flauta e Teoria Musical
- Aula de Canto
- Aula de Violão
- Aula de composição
- Aula de Regência

Figura 20 – Desdobramentos a partir do Ars Canticus – parte 2

Orquestra Sinfônica do Recife

Apresentam:

SCPM CONSERVATORIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA

9ª Sinfonia
Ludwig Van Beethoven

Regência: **Lanfranco Marcelletti**

• Orquestra Sinfônica do Recife
• Grande Coro do CPM

Direção e Preparação Vocal: Hadassa Rossiter
Preparação Vocal: Abinaésia Souza

Solistas

Lino Mendes Lara Cavalcanti Enrique Bravo Sávio Sperandio

• **13 E 14/12 - 20H**
TEATRO DE SANTA ISABEL

• **15/12 - 19H**
PRAÇA DO ARSENAL DA MARINHA

ENTRADA GRATUITA



Grande Coro do Conservatório Pernambucano de Música

DIREÇÃO E PREPARAÇÃO VOCAL
Hadassa Rossiter

PREPARAÇÃO VOCAL
Abinaésia Souza

CORREPETIÇÃO
Caio de Marias
Ericson Cavalcanti
Leonardo Meneses

SOPRANOS
Adjanira Felix
Amyrde Mariano
Ana Jéssica Pacheco
Angela Leão
Ariela Ramalho*
Camila Fernandes
Carmem Lúcia Bezerra
Cecília Baccarelli
Cleacy Ribeiro*
Cris Pascoal*
Gil Gabriel
Gizta Albuquerque
Giulia de Albuquerque
Hadassa Rossiter
Isabelly Lima
Jacqueline Stéphanie
Josie Emanuelle*
Juliana Cumarú*
Jully Ana Cardoso
Lala Bertani
Larissa Oliveira
Magaly Alves
Mechelle Ferreira
Natália Santana
Priscilla Mendes
Raquel do Monte*
Raquel Feitosa
Sandra Maria
Tia Carol
Valdiene Pereira
Vanessa Melo*
Voni Gabriel

Fabiana Guimarães
Gisele Barbosa
Jade Duarte
Janda Souza*
Janete Florêncio
Jéssica Ibrahim
Lara França
Laila Xavier
Lídia Bernardes
Magaly Sales
Nathy Suelen
Rivaneide Nogueira
Suely Farias
Vanessa Santana*
Verônica Mendonça
Keyla Venceslau
Thais Noronha*

Gregory Bascomy
Gustavo Albuquerque
José Coimbra
José Santos
Leonardo Meneses
Lucas Garcia
Nikolas Martins
Paulo Borba
Rafael Victor
Ricardo Andrade
Sérgio Dostandes
Tiago de Lima
Vitor Paulino
Wallesey Carneiro

* Equipe convidada

TENORES
Albery Lins
Aymer Ranieri
Charles Pierre
Daniel Francisco
Daniel Oliveira
Ericson Cavalcanti*
Ernandes Candeia*
Eudes Nazareno*
Luiz Gonçalves
Marcos Santana
Mério Roberto*
Mateus Aniceto
Matheus Soares*
Patriky Sult
Raryson Ramos
Sam Alves
Vanderson Rosildo
Wesley Oliveira

CONTRALTOS
Abinaésia Souza
Ada França
Ana Candeias
Anna Reithler
Bianca Stephany
Ceça Mendonça
Danielly Vasconcelos
Djane Lima
Evani Barbosa

BAIXOS
Alexandra Borba*
Caio de Marias
Carlos Arruda
Daniel Figueiredo
Douglas Araújo*
Emanuel Nascimento
Evandro Vieira
Fernando Almeida*
Geraldo de Arruda
Gilberto Junior

Figura 21 – Apresentação da Nona Sinfonia em 2023 no Santa Isabel como participante do coro.

Referências

CANDEIAS, Ana Lúcia Bezerra; DE MELO, Andreza dos Santos Rodrigues; DESLANDES, Sergio; TAVARES JUNIOR, João Rodrigues; MARTINS, Nikolas Messias. **CARTOGRAFIA E MÚSICA, RESULTADOS PRELIMINARES**. In: ANAIS DO XX SIMPÓSIO BRASILEIRO DE SENSORIAMENTO REMOTO, 2023, Florianópolis. Anais eletrônicos... São José dos Campos, INPE, 2023. Disponível em: <<https://proceedings.science/sbsr-2023/trabalhos/cartografia-e-musica-resultados-preliminares?lang=en>>. Acesso em: 09 dez. 2023.

CANDEIAS, Ana Lúcia Bezerra; DESLANDES, Sérgio. **GEOVISUALIZAÇÃO, BUSCA DE REPERTÓRIO E ORGANIZAÇÃO DE MATERIAL PARA CANTO CORAL**. In: ANAIS DO XIX SIMPÓSIO BRASILEIRO DE SENSORIAMENTO REMOTO, 2019, Santos. Anais eletrônicos. São José dos Campos, INPE, 2019. Disponível em: <<http://marte2.sid.inpe.br/col/sid.inpe.br/marte2/2019/10.30.18.46/doc/97971.pdf>>. Acesso em: 09 dez. 2023.

DE MELO, Andreza dos Santos Rodrigues; MARTINS, Nikolas Messias; DESLANDES, Sergio; CANDEIAS, Ana Lúcia Bezerra. **ARS CANTICUS E O MAPA DA MÚSICA**. Anais do 8º ENEXC. UFPE. 2023. Disponível em: <<://sepecufpe.wixsite.com/8enexcufpe>>. Acesso em: 09 dez. 2023.